

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y
SOCIALES

LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA

ENRIQUE EHECATL OMAÑA MENDOZA

TESIS:

MODERNIDAD-POSMODERNIDAD:
RUPTURA EPISTEMOLÓGICA Y CRISIS
CULTURAL.

ASESOR: DR. RAMÓN VARGAS MASEDA

México, 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres

*Por todo lo que se puede estar agradecido con
quienes le enseñan a uno a ser.*

Todo mi agradecimiento además a aquellos que han acompañado éste proceso: al resto de la familia (Omaña, Mendoza, González), a mi hermano por lanzar de espaldas la chispa, a Maribel por enseñarme sobre la perseverancia y la proximidad, a mis viejos y nuevos amigos por cada cosa compartida. A Ramón Vargas por ayudarme a entender y valorar la importancia de esto que aquí presento. Y, Finalmente, a quienes con su experiencia de consumo musical dieron lugar a preciadas interrogantes sobre lo moderno y lo posmoderno.

INTRODUCCIÓN.....	7
-------------------	---

Capítulo 1

LA FORMA DE SER EPISTEMOLÓGICA DE LA MODERNIDAD QUE SE ROMPE	15
--------------------------------------------------------------------	----

I. El cambio moderno contenido (avanzar en línea recta).....	17
II. Dos vías: Nietzsche y el Pragmatismo.....	24
III. Habermas y Rorty: Entre experiencia y razón.....	54
IV. De la forma de ser epistemológica de la modernidad a la cultura moderna: algunas consideraciones previas.....	62

Capítulo 2

CULTURA DE MASAS, VANGUARDIA Y POSMODERNISMO: EL CAMINO DE LAS CRISIS CULTURALES EN OCCIDENTE.....	69
----------------------------------------------------------------------------------------------------	----

I. Los críticos de las masas.....	71
II. La vanguardia.....	93
III. Posmodernismo.....	109

Capítulo 3

LA DISPUTA TEÓRICA: MODERNIDAD VS POSMODERNIDAD Y/O POSMODERNIDAD VS POSMODERNIDAD.....	127
-----------------------------------------------------------------------------------------	-----

I. La cultura como distinción.....	132
II. Del individuo posmoderno a la comunidad posmoderna.....	146
III. La posmodernidad moderna y viceversa.....	158

Capítulo 4

EL CONSUMO CULTURAL POSMODERNO.....	173
I. Precisiones metodológicas.....	182
II. Ser con las músicas.....	185
III. La reencarnación del mal.....	191
IV. El síndrome de “a mí me gusta de todo”.....	198
CONCLUSIONES	207
BIBLIOGRAFÍA	219

INTRODUCCIÓN

Se nos ha enseñado largo tiempo a ver en la modernidad la fuente de las preocupaciones sociológicas porque, justamente, a partir de ella, las sociedades occidentales han podido erguirse apelando a la individualidad fortalecida de unos sujetos sociales decididos, como nunca, a ocuparse de su existencia, a reclamar para sí la responsabilidad sobre el devenir del mundo. La modernidad, en pocas palabras, nos ha puesto como especie en un punto en el que el entorno siempre debe ajustarse a los parámetros que hemos designado para él, donde la exigencia de control nunca perece, y lo que es más, siempre vuelve a nosotros sedienta, jadeante. Se trata del violento despertar del mítico, arcaico y antiguo sueño, a una realidad que precisa ser esculpida por lo “mejor” y más “elevado” depositado en nosotros, en nuestra voluntad, en nuestra razón.

Sin embargo, hoy suena con fuerza la necesidad de un replanteamiento (teórico-metodológico) de la disciplina que nos permita entender la nueva dinámica del cambio social globalizado. El cuerpo conceptual ideado para dar razón del paso de la tradición a la modernidad, de la identidad comunitaria a la identidad nacional, a formas de organización más complejas, de Dios a los hombres, al Estado, está en el límite de sus *utilidades* porque parece que la modernidad empieza (al menos hace 30 años¹) a mutar hacia otro lado, a apartarse de la senda de su autorealización, de donde surge la impronta de un conocimiento atento a las realidades emergentes. Lo que alimenta esta

¹ Si, para precisar, quisiéramos datar la aparición de la llamada *condición posmoderna* deberíamos tener en mente que su postulación surge, antes que nada, por oposición con la valoración estética moderna, así, resulta comprensible que los primeros destellos de su propuesta estén íntimamente ligados al desarrollo de la cultura y las artes en la segunda mitad del siglo XX, tras el surgimiento de un nuevo tipo de capitalismo (tardío) y finiquitada la segunda guerra mundial. Aunque pensamos que es un error atribuir ineludiblemente a un suceso la responsabilidad de la desbandada posmoderna, si sentimos que hace falta mencionar, al menos, dos pistas que sirvan para ubicarnos en el tiempo a propósito de esto (aunque al final sólo sigamos una de ellas): primero, el desarrollo del pop-art en Estados Unidos durante la década de los 60's que, tras el ocaso del arte de vanguardia (y los compromisos políticos atribuidos a aquellos objetos), disolvió el privilegio del arte como rector de las más sublimes experiencias sensoriales. Y con ello terminó por asestar el golpe que el modernismo, por su insistencia en los niveles de cultura, no había podido darse a sí mismo. Por otro lado, tenemos que quizá el referente de la “formalización” del discurso posmoderno ocurre en la Bienal de Venecia en 1980 donde, desde la crítica arquitectónica, aparece el posmodernismo en franca oposición al modernismo, por la desacreditación de la función y del “Estilo Internacional”. Es decir, el artista (el arquitecto en este caso) rechaza las convenciones estéticas universales (que lo instan a reproducir en cada sitio un estándar de urbanidad) atendiendo fundamentalmente a las necesidades del contexto en el que se inscribe. Lo que ocurre con ello (que ya estaba contenido en el pop-art) es la puesta entre paréntesis del dominio de la representación moderna, occidental, europea, hasta entonces siempre lista para alumbrar cualquier oscuro rincón del planeta.

inquietud es, sin duda, la sensación (más o menos generalizada) de que la modernidad (en tanto proyecto) se ha agotado, que sus contradicciones ahora pueden más que sus convicciones.

Nuestra labor primera será, entonces, mostrar que el tiempo de crisis de lo moderno efectivamente se cumple y que, producto de ello, emerge la necesidad de estar al pendiente de las señales de transformación que manifiestan las sociedades en que vivimos. Éste es, digamos, el aliciente que nos motiva a buscar en el discurso posmoderno pues, según creemos, en su postulación (en su crítica) tenemos develadas las razones por las que el *orden* impuesto por la modernidad se estropea, y, aunque sabemos de lo controversial de su posición, pensamos que es válida su mención, al menos en este sentido (a propósito de la crisis de la modernidad) en el que parece haberse alcanzado una especie de consenso en el diagnóstico.

Con relativa frecuencia los argumentos de la posmodernidad suelen ser tachados de infecundos, de exagerados, porque proponen el fin de la historicidad, el arribo de una nueva clase de individualismo adscrito a la búsqueda del placer, o porque apuestan por una razón sensibilizada, capaz de percibir la vitalidad del cambio, de la condición oscilante del ser, en fin, porque urgen flexibilizar la modernidad para que quepa el mundo en su diversidad, en su diferencia, en su contingencia. Esto es tomado por pretensión relativista (en el conocimiento, en la cultura o en la moral) que, tras eludir toda clase de restricción, permitiría que volviésemos a vivir los capítulos más oscuros de nuestro pasado; procediendo de esa forma, se dice, ya no habría posibilidad de apartarnos valorativamente del despotismo, los autoritarismos y dictaduras militares, por ejemplo. Los detractores más fuertes del posmodernismo cuando no subestiman sus argumentos, los califican de peligrosos por promover un cierto tipo indefinición política-moral que es capaz de consentir las conductas más atroces y dañinas.

Sin embargo, nosotros apelamos a la consideración de lo posmoderno argumentando que ésta debe emprenderse en dos tiempos: primero, centrados en su revisión crítica de lo moderno (que en ésta tesis se sintetiza en los aspectos metafísicos y dicotómicos de la modernidad), y, segundo, atendiendo a su propuesta concreta (por la que se ha ganado el desprecio académico e intelectual tras proclamarse sucesor al trono que la modernidad supuestamente

abandonó)². Sólo cuando sepamos diferenciar la injerencia del discurso posmoderno en el momento del agotamiento (y subsecuente crisis) de la modernidad, del momento en el que éste se “echa a andar por sí mismo”, podremos ponerle más integralmente en la balanza, de otra forma no estaremos más que reproduciendo el descredito a la ligera con el que seguido suele sacársele la vuelta.

Por esa razón es que nosotros hemos decidido dividir así nuestra tesis: yendo de la crítica posmoderna que (en sintonía con otra clase de análisis teóricos) proporciona las pistas para rastrear el ocaso de la modernidad, hacia la revisión (también crítica) de su propuesta por la que esperamos poder justificar los límites hasta donde, creemos, conviene seguirle. Al final, lo que tratamos de esbozar es una especie de balance (cultural, en éste caso) de nuestro tiempo (apartado tanto del sesgo moderno como del posmoderno); vamos tras las maneras ideadas por la modernidad para persistir a pesar de sus fracasos (que atentan frontalmente contra la posibilidad de su realización) y, sobre todo, tras los nuevos caminos que se han abierto fruto de su incapacidad, de su agotamiento.

Ahora, es fundamental aclarar que los indicios del fin de la modernidad metafísica (la primera parada –digamos) tratamos de rastrearlos en la relación entre *conocimiento* y *cultura* (refiriéndonos por veces a la moral). Lo que queremos es determinar en sustancia la transformación “posmoderna” (la vorágine del cambio social contemporáneo) atendiendo a la crisis epistemológica y cultural de la modernidad. Para ello recurrimos a lo que, a consideración nuestra, son algunos de los antecedentes directos de, por un lado, la epistemología no moderna (no universalista) y, por otro, la cultura no dicotómica. En el primero de los casos acudimos a Friedrich Nietzsche y a los pragmatistas (Pierce, James, Dewey y Lewis), pues, en ellos aparece ya ésta preocupación por generar un conocimiento que asuma el fin de lo unitario y la

² Lo fundamental para entender esta especie de *antes y después* (y el punto sobre el que estaremos volviendo repetidas veces) es el argumento de la crisis que tan profusamente han desarrollado los llamados posmodernistas (Vattimo, Lyotard, Lipovetsky, Maffesoli, etc.) que, en pocas palabras, hace referencia al quebrantamiento de la esencia metafísica de la modernidad, a la insolvencia de los principios de *unidad* y *totalidad* que antes confluyeron para su puesta en marcha pero que, a últimas fechas, no pueden dirigir ya la contingencia. Esto es lo que está en crisis del discurso moderno y es también, por fuerza, el punto de partida de nuestra disertación. Si logramos señalarlo contundentemente creemos estar en mejor oportunidad de llevar la tesis hacia donde queremos.

llegada de lo diverso, acusador de la obstinada razón objetivista que presume estar por encima de cualquier otro saber. Asunto que recuperasen después autores como Gianni Vattimo, Richard Rorty y Jean-François Lyotard para hablar del fin de una era. Mientras que para lo segundo, el referente que aparece fundamental en el paso de la cultura vista como niveles de apropiación (alto, medio, bajo) a la cultura como la aceptación de lo extraño (otras formas de interpretar), es sin duda el arte de vanguardia (y su declive, sobre todo), donde se impone un freno a la muy particular forma de *representación* occidental, pretenciosa y unidireccional. Así, a partir de estos antecedentes tanto epistemológicos como culturales queremos ir dando forma al argumento de la crisis de la modernidad.

Sintetizado, el primer objetivo general de ésta tesis será: *corroborar la crisis de la modernidad metafísica (Todo-Uno) centrados en sus consecuencias de tipo epistemológico y cultural*, pues, sólo de esa forma, creemos estar en condición de someter a revisión los argumentos concretos de la posmodernidad; entender que la anulación de la modernidad se da por el desprestigio de las verdades universales (independientes de los contextos) y de las relaciones dicotómicas (alta cultura/baja cultura) al servicio de un único y definitivo orden, es la antesala de la valoración posmoderna y postmetafísica.

Ahora, la segunda parte de ésta tesis (el segundo objetivo general, digamos) que se posiciona ya en la aceptación de la relevancia de lo extraño y lo diverso, está dedicada al universo de los objetos artísticos y culturales. Lo que, según creemos, hace explotar el ordenamiento racional y progresista de la modernidad, lo que está en el núcleo de su permanente insuficiencia, es la creciente exposición al *otro*, la llegada del extranjero, de lo extraño que no piensa marcharse (cuya contención ya anticipaba Simmel como obligación del moderno dirigismo ilustrado³). En el supuesto triunfo de lo diverso sobre lo único hemos encontrado la clave para avanzar en una especie de balance del modernismo y el posmodernismo⁴.

³ Véase Georg Simmel. *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. Madrid, Revista de Occidente. 1977.

⁴ Y si queremos establecer otro referente a lo posmoderno (paralelo al estético) baste recordar a propósito de esta creciente exposición al otro, el desarrollo exponencial (también en el transcurso de la década de los 60's a los 70's) y el tenor de los movimientos sociales (ecologista, gay, feminista, étnico, etc.).

Es desde la cultura, proponemos (como ya lo han hecho los posmodernos), que es posible escudriñar en el reblandecimiento de la modernidad, es en el cambio de la cultura como distinción (que veremos con Pierre Bourdieu) a la cultura como simulación (que veremos con Jean Baudrillard) en donde pensamos factible sopesar los resultados de la efervescente crisis de la modernidad. Y esto lo hacemos para poder insertar, además, una preocupación específica (y personal) sobre el mundo de hoy día: se trata del consumo cultural, concretamente del consumo musical, de algunos jóvenes universitarios entrevistados en el año 2009 a propósito de sus gustos musicales, y de cómo a partir de ellos (de sus preferencias por ciertos sonidos) les es posible *estar* en la aparente fragmentación de la vida. Lo que planteamos es que las prácticas sociales que giran en torno a la música están, en el caso de estos jóvenes, ante la simultánea oportunidad de ser señaladas como modernas y como posmodernas. Así, pues, queda constituida nuestra segunda labor general: *esbozar, a partir de un caso concreto (que esté en íntima relación con la problemática que abordamos primero), una especie de balance sociológico de lo que hacen hoy (sobre o bajo la mesa) la unidad y la diversidad por entrar al juego de las escenificaciones sociales.*

Ahora, una advertencia al lector: es fundamental que se entienda que el estudio que aquí presentamos es, antes que nada, una *revisión teórica* del debate emprendido por la posmodernidad en contra de los elementos *fundantes* de la modernidad, cuando estos últimos han empezado a dar muestras de abatimiento. Lo que sigue, el trabajo empírico, más allá de ser la justificación *ad hoc* de dicho planteamiento, es apenas una sugerencia de cómo poder encontrar en la vida (en un lugar espacial y simbólicamente acotado de la ciudad de México) la tensión permanente entre estos dos paradigmas que se han querido hacer pasar por contrapuestos. Así, en síntesis, tras haber mostrado que el fin de lo moderno está a la vista, queremos seguir por el camino de la cultura (y el arte) para sostener, a partir de un caso concreto, la posibilidad de cruzar analíticamente a la modernidad con la posmodernidad.

Debe quedar claro que nuestra intención no es proclamarnos en favor de alguno de los polos del debate, de la unidad o de la diversidad, lo que consideramos el error más común y más grave, ni hacer un estudio exhaustivo

(con un procedimiento de muestreo extenuante) del consumo cultural entre los jóvenes universitarios (que más allá de ser innecesario, no se corresponde plenamente con nuestros objetivos). Simplemente, lo que queremos es: *subrayar la necesidad de un pensamiento no dicotómico que esté pendiente de la mezcla y permanente tensión entre modernidad y posmodernidad que tenemos hoy día*. Para ir más allá de la estrechez con la que suele ser planteada la rivalidad entre lo moderno y lo posmoderno, para trascender su maniqueísmo discursivo, es que hemos recurrido a un aspecto concreto de lo cotidiano, pues, precisamente porque en el discurso, en la teoría, esta especie de aleación no se percibe, aparece la necesidad de ir *por fuera* para atender a nuestras interrogantes. De otra forma no hubiéramos podido encontrar alternativa a la encrucijada que siempre queda planteada en los términos de: “¿con quién te quedas?”.

Así, por la forma en la que habremos de proceder, esperamos que quede clara nuestra posición, y que, en esa medida, sean evaluados nuestros argumentos. No por qué tan contundentemente se traza la línea entre el fin y el inicio de algo (sustentado ferozmente en lo empírico), sino por cuanto afán hay en separarse de esa “simplista” disyuntiva y así señalar las complejidades que le subyacen.

Teoría y datos entrelazados, contrastados, nos permitirán ver aquellos elementos de lo uno y de lo múltiple que están más clara y fuertemente fundidos en la práctica, y que denotan la ambivalencia (concepto que veremos con Zygmunt Bauman) contemporánea (postindustrial y consumista). Asunto que habrá de sostener nuestra hipótesis de la relación codependiente y dialéctica que existe entre la modernidad y la posmodernidad. Adelantándonos a ello, sólo resta decir que aquello que las entrevistas han interpuesto al marchito debate entre lo posmoderno y lo moderno, aquello que –sentimos– delata su coexistencia y convivencia simultánea, son los antagonismos que anidan en el triunfo de lo diverso, se trata de aquella relación *sui generis* que se ha establecido entre lo flexible y lo conflictivo. Justo ahí es donde nos esforzaremos por contribuir a la carencia del planteamiento teórico dicotómico que ha hecho caso omiso a todo aquello que no convenga a sus fines explicativos, y en donde planteamos la oportunidad de realizar (en el futuro)

unos estudios mucho más interesados en interactuar con las problemáticas que en imponerles su explicación omnicomprensiva.

CAPITULO 1.

LA FORMA DE SER EPISTEMOLÓGICA DE LA MODERNIDAD QUE SE ROMPE.

En mayor parte, el peso de nuestro trabajo se inclina por poder discernir, en base a los argumentos planteados desde dos grandes núcleos teóricos tomados por antagónicos, que tan útiles resultan unos u otros conceptos para dar cuenta de la(s) realidad(es) social(es) que se han transformado sustancialmente desde la segunda mitad del siglo XX hasta ahora. Creemos que es en esa distancia entre lo singular y lo plural (la-las realidades), lo compacto y lo disperso, que se entreteje el debate (objeto de nuestra revisión teórica) entre modernidad y posmodernidad (o crisis de la modernidad que ha derivado en posmodernidad), y veremos en que tanto le trascienden (que tanto se ha sido capaz de ir más allá de lo uno y de lo múltiple). Ahora, a sabiendas de que los elementos de la discusión entre lo moderno y lo posmoderno nos rebasan en su amplitud y profundidad (y en su relación con otras propuestas teóricas), hemos establecido límites y criterios de selección que en el camino irán quedando asentados.

Lejos de aspirar a una revisión teórica, metodológica e histórica exhaustiva, y atendiendo a los verdaderos alcances de este trabajo, tratamos de poner a consideración los cuestionamientos (muchas veces desdeñados y calificados de infecundos) que surgieron por efecto de la ralentización de la modernidad; cuando el ir hacia delante que antes convenció y aglutinó todos los esfuerzos ahora aparece como obsesión neurótica; cuando los efectos inesperados de la forma de vida moderna hacen sentir sus más “perversas consecuencias” y *el gran proyecto ilustrado* de la modernidad se presenta ante nosotros como necesario, pero, ante todo, impuesto.

Es importante precisar que, partiendo del planteamiento general del debate (la esencia metafísica de la modernidad por la que ésta se va apique), la intención de ésta tesis es posicionarse en un par de tópicos del mismo que, nos parece, dan luz (en su interrelación) sobre la naturaleza de la inflexión que buscamos. Estos son los criterios principales de nuestra selección y es importante que sean enunciados tempranamente. Primero, nos interesa la

vertiente de la disputa emprendida en los terrenos de la teoría del conocimiento, en el establecimiento de los criterios de validación-certificación de los enunciados. Lo que esperamos es poder distinguir los puntos de contraste más significativos entre modernos y posmodernos mirando en las cuestiones relativas a la verdad, en cómo, tanto el modernismo como el posmodernismo, les han asignado un valor y un peso específico. A eso habremos de dedicarnos en éste capítulo. Y, segundo, montados en esta discrepancia de lo cognoscitivo (de la verdad), intentamos señalar su materialización, su consagración en lo sociocultural (que desarrollamos en el segundo capítulo y en adelante, de donde surge como último propósito, hacernos de un caso concreto relacionado con el consumo cultural). Es, pues, en la interrelación de estos dos grandes aspectos de la disputa teórica señalada que intentamos sustentar la pertinencia de nuestro problema, y a ello dedicamos los dos primeros capítulos de esta tesis.

Mostrar en la relación conocimiento-cultura aquello que está en juego entre modernidad y posmodernidad (entendiendo sus diferencias en ambos sentidos) es, para nosotros, el pie de apoyo por el que poder avanzar en una especie de balance de los significados sociales más concretos del tiempo que nos toca vivir. Si logramos explicar en qué consiste la ruptura/ crisis epistemológica/cultural de la modernidad, será más factible darnos a entender (ya centrados en la cultura, capítulos 3 y 4) sobre las alteraciones específicas a la forma de ser, deber ser, conocer y parecer que vemos hoy; en el paso del pensamiento metafísico al postmetafísico, del modernismo (cultura de masas y vanguardia) al posmodernismo (arte pop), de la distinción a la simulación, queremos montar la explicación del arribo de lo diverso, múltiple, ambivalente, incierto, indiferente, apático e irresponsable de las sociedades de consumo globalizadas. Este es nuestro interés último y esperamos que, por medio del camino que nos hemos propuesto cubrir, podamos darle satisfacción.

EL CAMBIO MODERNO CONTENIDO (AVANZAR EN LÍNEA RECTA).

A grandes rasgos es posible hacer referencia a la modernidad como la fase intelectual y material del desarrollo humano en la que éste queda puesto en el centro y al frente de la gestión del mundo. El resultado no pudo ser otro que la autodeterminación de la experiencia humana (y de las herramientas de su comprensión) a manos de esa nueva clase de hombres y mujeres. El hombre moderno (en sentido genérico) quedó, así, enfrentado a sus propios parámetros de creación de la realidad, y sus sociedades, en condición de ser asumidas –usando las palabras de Alain Touraine- como “automotoras”. Se inaugura la etapa del pensamiento historicista o la “dimensión ontológica de la historia” –según Gianni Vattimo- en la que toda posibilidad de hacer y pensar queda vertida sobre las cualidades de un Ser que ha trascendido sus ataduras extrahumanas (extradeterministas), que ha decidido ponerse a sí mismo en el centro y que avanza, sin más, en la senda de su propia realización.

Siendo los hombres responsables de su acción ocurre el moderno desencantamiento del mundo por el que el tiempo emprende su incesante marcha de renovación, dejando expuestos, a su *suerte*, a quienes antes tenían abrigo en las certezas de Dios y sus enviados. Este es el verdadero punto de partida de la modernidad (y, de alguna forma, la fuente del deseo posmodernista¹), por el que se vislumbra emprenderla como proyecto; son los estragos de la indeterminación, el azar y la contingencia los que explican el diseño del antídoto contra la voracidad de un tiempo que, desde entonces, jamás deja de forzarnos a rectificar. Lo que tratamos de mostrar es que la modernidad se concreta en la contención del cambio, en la posibilidad de *seguir siendo* a pesar de la sucesión de novedades. Quizá los ejemplos más claros de esto los tenemos en el *progreso* y la *revolución*.

La posibilidad del hombre de entender el papel que jugaba en la historia, ahora ya como el protagonista, de entenderse como un ser histórico, dependió fundamentalmente de poder trazar los lapsos sucesivos de su propia superación, quedando con ello asentados los criterios del desarrollo histórico

⁵Adelante veremos que justamente la aspiración de la “condición posmoderna” se basa en gran medida en regresar a la indeterminación de la novedad, al cambio no dirigido.

moderno. Surge, en palabras de Touraine, el concepto de Sujeto de la mano del sentido asignado a la historia.

Todo problema social es, en última instancia, una lucha entre el pasado y el futuro. El sentido de la historia es a la vez su dirección y su significación, pues la historia tiende al triunfo de la modernidad que es complejidad, eficacia, diferenciación y, por consiguiente, racionalización y también crecimiento de una conciencia que es ella misma razón y voluntad y que sustituye la sumisión al orden establecido y a las creencias recibidas².

El progreso fue, entonces, la rutina que consolidó la dinámica del desarrollo historicista, y junto con él, las revoluciones que, asociadas (igual que el progreso) a la aparición y sucesión de novedades, imprimieron a la modernidad la sensación requerida de paulatina aproximación al proyecto del Ser autogestor, pero que en el fondo –siguiendo a Vattimo– nada tenía de perturbador “sino que es aquello que (permitía) que las cosas (marchasen) de la misma manera”.

La revolución, que izó la bandera de la disolución de los regímenes establecidos en *pro* del triunfo de la razón (ligada, casi por concepto, a la satisfacción de las voluntades nacionales), no tuvo otro propósito que el de liberar las fuerzas que acreditaran el proyecto de modernidad, que reforzaran el auto convencimiento en el sentido de la historia (y el papel que habrían de jugar los sujetos en ella). A final de cuentas, nos dice Touraine, la vigencia del ideal progresista moderno descansó, en gran parte, en la cualidad reconciliadora de “los elementos de un todo” emprendida por las revoluciones, por lo que se vuelve insostenible referirse a ellas en tanto que discontinuidad o tajante ruptura.

En el progreso y la revolución tenemos la evidencia del cambio social contenido, alimentado por la necesidad de restablecer las certezas extraviadas tras la muerte de Dios (que veremos en Nietzsche más adelante), tras haber sido arrojados al mundo para *arreglárnoslas como podamos*. Pero para preñar de dirección la acción social, gestar la historia, asignar sentido y significado a las cosas (que siempre se mueven), hizo falta pavimentar un piso siempre indicativo del camino a seguir, que hiciera de la incertidumbre proyección. Entonces, la modernidad no sólo surge por la vocación de cohibir el cambio,

⁶ Alain Touraine. *Crítica de la modernidad*. México D.F., FCE. 2000, pp. 67

sino, también, menester de dirigirle. Así se llega a la esencia, al giro por el que la modernidad pudo erguirse en tanto proyecto, hacerse patrona de lo siempre imprevisible: los principios metafísicos de **Unidad y Totalidad**.

Como hemos dicho, la primera tarea en el desarrollo de esta tesis es poder demostrar en el carácter unitario-totalitario (metafísico) el verdadero cimiento, la verdadera esencia de lo moderno. Entender la viabilidad del culto a la novedad, al cambio, que inauguró la modernidad (el pensamiento historicista), estriba en exhibir los parámetros de creación de un orden capaz de evitar que las transformaciones (sociales, culturales, sexuales, políticas, etc.) indigestasen. *En términos concretos, al referirnos a la modernidad estamos asumiendo el **carácter unitario** que ésta imprime a la historia, donde los sujetos son llamados a integrarse a un sistema único y hegemónico (civilización) por el que avanzan so pretexto de la satisfacción de los fines pretendidamente autoimpuestos.*

Explicemos más claramente esto. Lo que inaugura el instante moderno es la destreza para captar el mundo como totalidad y dirigirlo hacia un solo sitio. Hay *un solo todo* al que las partes deben ajustarse o, dicho de otro modo, la diversidad está siempre entendida por la modernidad como las partes de un Todo que además es Uno³. El carácter necesario de este proceder salta a la vista, pues, para que la dinámica de progresos, superaciones, revoluciones y novedades (que constituyen el estandarte de la autodeterminación moderna) pudiera tener un sentido proyectivo fue necesario que estuviera regulada por los principios metafísicos de unidad y totalidad, de otra forma nada hubiera

⁷ Vale la pena referir aquí, para comenzar a entender esto, una idea de Habermas que sintetiza el espíritu metafísico de la modernidad, aunque debe ser leída entre paréntesis pues la posición que asume Habermas en su obra (que veremos adelante) reniega sistemáticamente de la ruptura epistemológica que nosotros respaldaremos. Hecha la aclaración, en Habermas encontramos que la modernidad sucede cuando lo Uno y lo Múltiple adquieren el carácter de Identidad-Diferencia y son trasladados a los dominios de la ontología. La síntesis que hace posible que el mundo en su diversidad pueda ser leído como *Un Todo*, que organiza las partes, que les asigna un lugar, está a cargo de la *razón*. Por lo que, siguiendo a Habermas, “la razón sale confirmada como reflexión autorreferencial a la vez que totalizadora”. Véase, Jürgen Habermas. *El pensamiento postmetafísico*. México D.F, Taurus. 1990. Así, es posible anticipar el camino que lleva al sustrato metafísico de la epistemología moderna. Pero no sólo eso, y por eso pensamos interesante la cita de Habermas, sino que además queda de manifiesto eso que estamos tratando de rastrear en éste capítulo, a saber: que el conocimiento en ésta supuesta independencia respecto de la experiencia, no ha hecho más que servir a los fines de instauración del orden hegemónico occidental.

podido echarse a andar con la expectativa de su futura consagración o continuidad; cada novedad hubiera podido desdeñar con libertina atrocidad el ideal progresista de la modernidad. En su carácter de proyecto social, los mecanismos de compactación de experiencias, acciones y creencias, es decir, la generación y salvaguarda de un orden resultan centrales para su realización. Sin el orden y las herramientas para su conservación -se arguye- lo múltiple y contingente (el presente siempre potencial) habrían acabado con toda expectativa sostenible para el futuro.

Todo ello apunta a que la modernidad es (o fue) metafísica porque detrás de la idea de progreso y revolución, se encuentran ocultas las expectativas de ordenación y clasificación del mundo. Apunta a una idea de cambio que siempre tiene inscrita su función, su designio. Por miedo a lo incierto, a ser vulnerados, hubo que convencer sobre lo imperioso, necesario y deseable de un sistema capaz de restablecer el equilibrio y la armonía perdida tras la partida de las seguridades –digamos- primarias.

Pero ¿qué papel han cumplido el conocimiento y la cultura en todo esto? ¿en qué punto lo estético y lo epistemológico se articulan para sostener a la modernidad? La respuesta es sencilla: tanto lo verdadero como lo bello se constituyeron (fuera de la experiencia) como la garantía de un bienestar sostenido para los individuos y las sociedades, a través de ellos el proyecto de la modernidad pudo alcanzar su anhelo trascendental: la legitimización de lo representado. Sólo insistiendo en la deseabilidad incondicional del punto de vista “comprobadamente” más acertado, más racional, más esquivo y más justo pudo *diseñarse* y *aplicarse* este orden fundado en las premisas metafísicas. Sólo así la modernidad tuvo la oportunidad de salir avante, imponiendo un sentido a la acción de los sujetos que reverenciase siempre el camino trazado estructural e institucionalmente.

Ya en el capítulo dos veremos cuáles fueron las manifestaciones concretas de la modernidad metafísica en la cultura, es decir, como se ordenó el mundo a partir de lo simbólico. Pero, antes de llegar a eso, queremos empezar por lo que podría llamarse el *proceso de diseño del orden*, del que

pudiéramos inferir después los mecanismos de su aplicación. Este es el camino que nos hemos propuesto seguir para atestiguar la crisis de la modernidad, aunque claro está que en los hechos la separación en tanto que *diseño* y *aplicación* no ocurrió como aquí la proponemos (una a condición de la otra), pero nosotros, más con fines analíticos, la presentamos así para poder averiguar las más hondas repercusiones de ambas y su interacción práctica.

Entonces, para saber qué es lo que está en crisis tenemos que empezar por explicar cuál es la condición epistemológica de la modernidad que resulta poco menos que insostenible, tenemos que mirar en las estrategias de validación de la razón que hicieron hegemónico a un saber (el filosófico y científico) casi en referencia a sí mismo, y por descarte de cualquier otro. Es decir, tenemos que preguntarnos: ¿Cómo se hace manifiesta la necesidad del pensamiento metafísico? ¿Por qué ponerle al frente de la gestión moderna del mundo, de su explicación? Ya que, de esa forma, encontraremos la muy particular relación que existe aquí entre conocimiento y sociedad, y, partiendo de eso, poder entender su inminente ruptura y reformulación.

En otras palabras, lo que intentamos mostrar es que la contención moderna del cambio está directamente apoyada en el anclaje de la razón en la metafísica (a la que en apariencia hubiese tenido que renunciar para dar sustento al pensamiento científicista). Tenemos, entonces, contra la idea (acuñada por el pensamiento positivista y afines) de que con la llegada de la ciencia terminaban, en buena medida, los estadios religioso-metafísicos, lo contrario, su continuación, su prolongación bajo el reinado de la filosofía (primero) y de la ciencia (después)⁴. Ya sin Dios, la filosofía y la ciencia continuaron por la senda que éste había trazado.

El elemento fundante de esta epistemología moderna, y en esto debe prestarse atención, es que *la realidad existe en la medida que es independiente de los individuos*, es decir, que la realidad tiene una “naturaleza intrínseca”, un ser-en-sí, que la pone al margen de las valoraciones subjetivas (así se gesta la sed moderna de objetividad). En otras palabras, el mundo tiene una consistencia ontológica cuya esencia, forma de ser, subsiste alejada (y a pesar) de toda interpretación subjetiva sobre ella, de toda apreciación. Entonces, si la

⁸ Lo que decimos es que la filosofía y la ciencia tuvieron que poner su *razón* (como la religión tuvo que hacer con dios) fuera del alcance de los hombres.

realidad tiene una forma de ser autónoma e independiente (si eso se ha establecido como cierto) el conocimiento debe dedicarse a la tarea de representar esa realidad. De lo que se deduce que *existe una correspondencia directa entre verdad y realidad*, que develando el modo de ser de las cosas estaremos en el camino de conducir racionalmente nuestras vidas, de hacer más certera nuestra práctica-acción. La verdad que produce el conocimiento estará más y más cerca de satisfacer su misión directriz en tanto mejor dé cuenta de esa realidad independiente, por eso la verdad tiene por fuerza que responder ante la realidad. Cuando el conocimiento (hecho rigor científico) ha ideado las herramientas metodológicas que vacunen sus enunciados contra toda *contaminación* de la subjetividad, cuando ha asumido y regulado la distancia entre la **impresión** acerca de una cosa y la **esencia** de la cosa, en ese momento está autorizado para hablar de ella, sus dichos se vuelven legítimos pues develan el-en-si oculto de la realidad⁵.

Pero la confluencia de los principios metafísicos de totalidad y unidad cobra toda su fuerza mediante el giro que hace de esos enunciados “verdades universales” (obtenidas bajo la premisa de una cada vez más fidedigna – objetiva- representación de la esencia de la cosa). Cuando la razón demuestra (en su “acertada” correspondencia “objetiva” con aquella realidad que es independiente) que algo habrá de cumplirse necesariamente, parece estar empedrando el camino de las certezas absolutas. Entonces, el conocimiento se absolutiza porque es capaz de despojar a un suceso de lo eventualmente imprevisible; en ello la muestra de que se ha obtenido la concreción plena de los principios metafísicos, se ha obtenido una verdad que se aplica a todo, que explica todo y por la que todas las cosas son posibles. A esto hace referencia, en precisión, la modernidad, a la particular relación entre *orden* y *cambio* regida por el imperativo de lo Todo-Uno que conduce, por fuerza (como el fin acabado de sus aspiraciones), a la universalidad.

⁵El científico construyó su objeto de estudio sustrayéndose de él, cosificándole, y con ello logró acceder al reino del entendimiento. Baste recordar, para el caso de la sociología, a Durkheim, buena muestra de la influencia de la metafísica en la epistemología moderna, filtrada desde las ciencias duras a las del espíritu.

En resumen, de que la realidad existe con independencia de los individuos se deduce que, para poder aprehenderla, hay que abstraerse de toda apreciación subjetiva-personal, de todo aquello que nos hace seres individuales. Despersonificando el conocimiento, haciéndole imparcial, objetivo, se cubre la cuota de entrada por la que seremos capaces de acceder al entendimiento de la realidad y a la formulación de verdades que nos garanticen un comportamiento regular de los eventos que nos circundan. Conseguiremos, pues, la ansiada certeza de manipular todo aquello que surgió para no serlo (que escondía su modo particular de ser) y, tras dejar de ser un misterio, garantizarnos una vida sin sobresaltos. Las verdades universales que hacen su arribo en la modernidad con el desarrollo de las ciencias, quizá muy especialmente con la física de Newton, son la concreción del vínculo metafísico entre Unidad y Totalidad por el que fue posible el desarrollo histórico tomado por tal (de ahí su importancia verdadera). Para poder afirmar que algo habrá de comportarse de cierta manera siempre, que si ocurre A y B en determinadas circunstancias, la consecuencia necesaria e intransferible será siempre C, es indispensable que seamos capaces de contemplar la realidad en su totalidad, que no se nos escape ninguna *parte* que pueda alterar el resultado final de la suma de A y B. Pero, sobre todo, para que sea factible lo universal hace falta que esa totalidad que tratamos de cubrir no tenga un par, es decir, que no haya 2 o más todos, para los que lo dicho aquí no se cumpla. En pocas palabras, las verdades universales (que responden al esquema que ya explicamos arriba) son la manifestación más certera del carácter metafísico de la modernidad en su forma epistemológica de conducirse. Por la enunciación de lo universal se cumple la premisa de existencia de una sola realidad que es contemplada, admitida e impuesta como totalidad.

Pero, que asumamos lo real en virtud de lo que la metafísica nos instruye a creer, que pensemos en un solo todo al que no son dignas las particularidades sino las generalidades siempre engrandecidas (descritas por las leyes que nuestro conocimiento proporciona), de que ello se siga al pie, no se deducen hechos intrascendentes. Por esta especie de autismo pretencioso, occidente ha podido proclamar su orden como genuino, producto de exportación, además. Y en ese sentido adueñarse del mundo, exigir obediencia a un código que ha sido hallado, cual *escritura*, completamente alejado de lo

evidente y lo común, y al que sólo ha sido posible llegar por una abstracción casi espiritista, por ponerse en sintonía con las razones últimas.

DOS VÍAS: NIETZSCHE Y EL PRAGMATISMO

Contra esta especie de racionalidad ciega y sorda a todo aquello que no fuesen su propios fundamentos lógicos, contra la imputación de un orden ajeno a la vitalidad de la interacción social (y por ello, presumiblemente capaz de mandarle), contra las estrategias –digamos- “divinas” de legitimación de la creencia verdadera, en fin, contra la forma de ser metafísica de la modernidad, surge, a contra pelo, un pensamiento (de hondas y amplias repercusiones) dispuesto a denunciar todo aquello que la ciencia y la filosofía se empeñaban en validar definitivamente. A esto es a lo que comúnmente se le conoce como pensamiento postmetafísico, y es de vital importancia para nosotros recuperarle ya que con ello tratamos de mostrar en qué consiste (epistemológicamente) la crisis de la modernidad. Es decir, a partir de los autores recuperados aquí, buscamos demostrar que la modernidad se ha roto en su forma de ser epistemológica, en su forma de conocer y organizar lo diverso y el cambio. Esta es la dirección que queremos trazar para llegar a la posmodernidad.

Para proceder de esta forma, tratando de entender por qué hoy se dice que la modernidad está en crisis, hemos elegido *dos fuentes* del pensamiento llamado postmetafísico, a saber: Nietzsche⁶ y el pragmatismo. Yendo por estos dos caminos intentamos llegar de forma más o menos articulada a los cuestionamientos más severos hechos a la esencia metafísica de la modernidad, pero, antes, habremos de hacer algunas consideraciones previas que sirvan para irnos introduciendo en estos asuntos.

Es importante tener en mente que el trabajo de Nietzsche y de los pragmatistas está ligado irremediablemente a varias preocupaciones fundamentales de otros pensadores de la época que estuvieron preguntándose, de igual manera, por la carencia de los principios metafísicos

¹⁰ Es de vital importancia aclarar que la lectura que nosotros hacemos de Nietzsche la hemos tomado de Vattimo pues pensamos que ha sido él quien ha establecido mejor que nadie la estrecha relación entre el pensamiento posmetafísico y la posmodernidad.

que dotaban de sentido a la modernidad. Debemos ubicar este periodo sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX que compartieron casi todos los interesados en estos asuntos. Nosotros, en afán de contextualizar un poco lo que tomamos de Nietzsche y del pragmatismo, pedimos recordar a un par de sociólogos que, nos parece, son buena muestra del ambiente en el que se gesta el discurso que revisamos. Nos referimos a Max Weber y a Georg Simmel. Unas breves referencias a su trabajo bastaran para dejar en claro el ánimo anti-metafísico que rondaba en variados ámbitos de aquel entorno académico e intelectual.

Comenzaremos por Weber, reconocido sociólogo alemán cuya aportación ha sido imprescindible en la tarea de reconducir las preocupaciones sociológicas por la vía del sujeto y de su acción. Recordado por sus exhaustivos tratados metodológicos, basta recuperar (para nuestros propósitos) el reclamo que hace (en *El político y el científico*) de falsedad a la relación - tratada por necesaria- entre ética y razón. Decía: “Si hay algo <<abyecto>> en el mundo es esto, y éste es el resultado de esa utilización de la <<ética>> como medio para <<tener la razón>>”⁷. Weber estaba preguntándose ya si existe **una** ética (o **un** principio ético universal) que sirva como válido en la política como en cualquier otro aspecto de la vida, y con ello señalaba el problema (fundamental en esta tesis) de los criterios de validez que hacen de algo cierto o no. Weber rechazó la visión unitaria y absoluta de la ética (religiosa por ejemplo) al sugerir que en la modernidad la ética debía dividirse en un par de máximas: la *convicción*, por un lado, y la *responsabilidad* por el otro. En resumidas cuentas, la conclusión que encuentra a este respecto (lo que a nosotros importa) es que, aunque movidos por la convicción, es en la máxima de la responsabilidad donde encontraremos que no hay un principio del deber aplicable a todos en cualquier momento y que, de suponer lo contrario, no somos más que presas de “la pasión pseudoética de tener la razón”. Con la aparición de unas sociedades que se organizaban de formas cada vez más complejas durante el siglo XIX (motivo de gran parte de su obra) Weber estaba denunciando lo que, a la postre, acabaría con el pensamiento unitario, a saber: no poder admitir lo moralmente diverso.

¹¹ Max Weber. *El político y el científico*. México D.F., Coyoacán. 1995, p. 160.

Otro rastro de esto, quizá más visible en Weber, lo obtenemos al poner atención en dos aspectos fundamentales de su sociología: la crítica al pensamiento nomológico y su planteamiento metodológico (Tipos Ideales), donde (desde nuestra perspectiva) empieza a tomarse distancia respecto de los principios metafísicos que conformaron la epistemología moderna, el método científico y sus aspiraciones objetivistas.

Quizá la incidencia de lo interpretativo-interactivo en los estudios histórico-sociales sea la explicación más aceptable de la renuncia al esquema epistemológico dominante de autores como Max Weber. La crítica al pensamiento nomológico es el claro indicio de esto en Weber, quien creía que toda empresa sociológica debía estar subordinada a una labor fundamental: comprender el sentido de la acción de los sujetos⁸. Justamente para poder anteponer la comprensión a la explicación (subordinar el saber nomológico al teleológico) es que Weber pide abstenerse de las convenciones científicas (retraídas en las causas) que enseñan a saciar la duda reflejando la forma de ser-en-si, oculta, no evidente, de la cosa. En Weber, en cambio, y para el caso de las ciencias histórico-sociales, lo que se buscan son los fines, las motivaciones subjetivas de la acción, los factores que condicionan la elección de los sujetos para actuar de cierta manera con referencia a ciertos fines. Así, lo que vemos es que aquí no se estaba detrás de absolutos, de leyes universales de comportamiento que explicasen o dirigiesen la acción social, sino tras un método de comprensión del sentido que se rigiera a través regularidades empíricas. Para hacer factible esto es que Weber utiliza los Tipos Ideales, donde hallamos otra de las pistas que buscamos.

Al concebir los Tipos Ideales, Weber ya tenía en mente que no hay un ser-en-si de las cosas, que tampoco la verdad consiste en una cada vez más exacta correspondencia con la realidad. Tipificar es la muestra clara de la negativa en Weber por la explicación causal, es suponer de antemano que la realidad es más interpretación que correspondencia fiel a una esencia independiente, al tiempo que es una apuesta por llevar eso a los terrenos de lo metodológico. Los Tipos Ideales de Weber nos proponen el acceso a la

¹² Véase Max Weber. *Economía y sociedad*. México D. F, FCE. 1996.

realidad pero a través de su representación, de la comprensión de su sentido, no por el hallazgo de la esencia que nos explique a cabalidad su naturaleza.

Así, a partir de tres indicios diferentes (la máxima de la responsabilidad, la crítica contra el pensamiento nomológico y los Tipos Ideales) podemos encontrar las pruebas concretas de que Weber estaba tratando de dar un giro desde las ciencias sociales al procedimiento establecido de investigación, a la relación epistemológica entre el Sujeto y su Objeto que había permitido suponer la existencia de verdades universales que procedían de un conocimiento objetivo y apriorístico de la realidad.

Ahora, contemporáneo de Weber, aunque mucho menos reconocido, tenemos a Georg Simmel, filósofo y sociólogo en quien también podemos encontrar algunas referencias importantes al pensamiento postmetafísico que nos ayuden a contextualizar tanto lo que toma Vattimo de Nietzsche como a los pragmatistas. Como sociólogo habremos de decir, siguiendo el estudio que de su obra hace David Frisby⁹, estuvo lejos de sus colegas contemporáneos (incluso de Weber) al no tener la intención de articular alguna especie de *sistema* explicativo que diera meticulosa cuenta de lo social. Quizá su proceder ensayístico delate más que nada esa “aversión” por sistematizar sus estudios en sociología.

Simmel, nos dice Frisby, es frecuentemente identificado como el primer sociólogo de la modernidad en el sentido baudelairiano¹⁰, el primero en poder captar con su sociología “el momento que pasa”.

Los textos sociológicos de Simmel están colmados de fragmentos fortuitos de la realidad, de fenómenos aparentemente superficiales, de una miríada de viñetas sociales¹¹.

El verdadero problema de la sociología de Simmel consiste en cómo poder captar a través de esos “fragmentos fortuitos de la realidad” la esencia movable y transmutable de la modernidad. Como Weber, tampoco Simmel creía en la existencia ni en la inmutable validez de una ley que lo explicase todo, que

¹³ David Frisby. *Georg Simmel*. México D.F, FCE. 1990.

¹⁴ Acuñado en la famosa frase de Baudelaire: “La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié c’est l’éternel et l’immuable”.

¹¹ David Frisby. *Georg Simmel*. p. 65

se alzara por encima de todo. Eso, como hemos dicho, está a la vista en su proceder ensayístico (ampliamente conocido en el ámbito sociológico), pero nosotros creemos que es en su concepción de la *totalidad* que se puede hallar más explícitamente la confluencia con el pensamiento posmetafísico (asunto que Simmel aborda más bien desde la filosofía)¹².

Es en el libro *Problemas fundamentales de la filosofía*¹³ donde encontramos formulada la preocupación de Simmel por la totalidad y la unidad (también), que nos sirven de guía en el camino hacia Nietzsche y los pragmatistas. Aquí es donde, como en Weber, aparece de nuevo la incredulidad respecto de un conocimiento, una ciencia y un método de investigación infalibles

Aunque confesamente ligado a las propuestas de Kant, la idea de totalidad de Simmel apunta en un sentido bastante más anti-metafísico, pues, refiere a un conocimiento (el que produce la ciencia) que no puede quedar petrificado ya que está sujeto a la evolución histórica, que no es absoluto por cuanto debe responder ante las particularidades; lo que tenemos en él es el rechazo a una totalidad que no se produzca por la vía de los fragmentos, por las representaciones particulares (de modo que se asuma que “son las leyes del espíritu las leyes de las cosas”, es decir, que éstas no son independientes de las valoraciones subjetivas). En palabras de Simmel: “El espíritu tiene una relación con la totalidad del mundo, puesto que la totalidad del mundo es producto del espíritu”¹⁴. Y en ello está la clara diferencia (y contraposición) con el pensamiento *kantiano* (que habremos de revisar brevemente al final de este capítulo en referencia a la forma de ser moral de la modernidad) cuya obstinada legitimación de lo universal le lleva a desentenderse de las partes.

Lo que reclama Simmel a la metafísica (y que nosotros poníamos en otras palabras arriba) es que produce un pensamiento en el que el individuo no está incluido, donde más pesa la exigencia de “correspondencia” con la *realidad* que el interés por la percepción (vulgar, falsa y desastrosa) que las personas tienen de ella. Y aunque Simmel fuera un sociólogo y filósofo

¹⁵Preferimos tomarnos del asunto de la totalidad porque quizá así sea más fácil darnos a entender sobre el asunto que nos interesa, aunque, claro está, que la variedad de temas que Simmel abordó desde su sociología están impregnados igualmente de aquella renuncia a lo metafísico. Cosa que no podremos mostrar aquí pero que tampoco dejamos de considerar.

¹³ Georg Simmel. *Problemas fundamentales de filosofía*. España, Espuela de plata. 2006.

¹⁴ *Ibid.*, p. 36

interesado en la concreción de lo unitario y totalitario, en mejorar el proyecto modernizador, lo que le hizo notablemente diferente de los racionalistas es que abogó por la inclusión de lo particular (contextual, contingente, relativo) para poder sortear “la inmensurable multiplicidad, variedad, desmembración e irreconciliabilidad del mundo”¹⁵ moderno. Si bien Simmel confiaba en que a través de esta especie de vuelta al *espíritu* se concretasen lo Uno-Todo, ello no le hizo pasar por alto que esa especie de *ideal* sólo puede ocurrir de forma artificial, y que en la medida en que menos lo reconozcamos (que más empeñados estemos en apelar a la esencia intrínseca de algo) más tenderemos a imponerlo por la fuerza.

Justamente los más profundos pensamientos de la filosofía que pretenden valer para la totalidad de los fenómenos y parecen obtener su profundidad de este valor, precisamente ellos se hacen insuficientes, escasos y contradictorios en el instante en el que es puesta a prueba su eficacia frente a los fenómenos y problemas singulares. Quizás descansa la causa de esto en aquella honda objeción que esgrime el carácter de nuestra espiritualidad frente a toda aspiración filosófica: el postulado de lo absolutamente universal y de la unidad total puede realizarse tan sólo por medio de un contenido unilateral e individualmente designado¹⁶.

En términos concretos lo que sugiere Simmel es que para acceder a la totalidad no nos queda más que atenernos a las partes, a los fragmentos, porque nadie puede ser depositario del todo-uno. Podemos elegir un fragmento y hacerlo pasar como el sustancial, como el elemento fundante de toda relación entre las demás partes, como la única posibilidad de acceso a la totalidad, pero eso nunca dejará de suceder de forma arbitraria. Así pues, lo que encontramos en Simmel (a pesar de su vínculo con Kant) es que la universalidad se presenta en el orden de lo impuesto, que los principios de unidad y totalidad sólo podrían existir fundados en las representaciones subjetivas, y que es a partir de dichas representaciones que podemos captar la esencia transitoria de la modernidad.

¹⁵ *Ibid.*, p. 49

¹⁶ *Ibid.*, p. 51

Lo que está en Weber y en Simmel es la evidencia de una creciente inconformidad con el conocimiento absolutista, ese que siempre se muestra indiferente a lo contextual y contingente, a la acción y la experiencia. Por eso a partir de ellos parece factible pasar con mayor soltura a Nietzsche, con quien trataremos de abordar más profusamente los fundamentos del pensamiento postmetafísico en el que nos apoyamos para defender el argumento de la crisis. Es, además, importante anunciar que nosotros tomamos principalmente la lectura que hace de él Vattimo (uno de los célebres autores posmodernos), pues, de esa forma pensamos que es más fácil esclarecer el vínculo (al que vamos después) que une al pensamiento postmetafísico con el posmodernismo por vía de la crisis de la modernidad.

Con Nietzsche lo que queremos es: dejar asentada la incredulidad con el *imperturbable trasfondo de sentido* de carácter metafísico para, después de ello, afrontar (a partir del pragmatismo) sus consecuencias de tipo más epistemológico.

Podemos utilizar la coincidencia de Nietzsche con la idea de totalidad de Simmel para avanzar en la línea que hemos trazado. Nietzsche, como es bien sabido, era un firme opositor de las aspiraciones ilustradas empeñadas en alcanzar el “ideal de humanidad” a toda costa.

Somos necesarios, somos un pedazo del destino, formamos parte del todo, estamos en el todo; no hay nada que pueda juzgar, me-
dir, comparar, y condenar nuestra existencia, pues esto equival-
dría a juzgar, medir, comparar y condenar el todo. *¡Y no hay nada fuera del todo!*¹⁷

En Nietzsche queda nuevamente de manifiesto la estrechez del proyecto historicista moderno, ciego al desmembramiento del Ser trascendente, incapaz de reconocer que la historia se ha roto en su unicidad y que, de ahí, se han desprendido varias historias, variadas formas de concebir al hombre en el mundo. Lo que encontramos en él es la renuncia permanente a las “causas

¹⁷ Friedrich Nietzsche. *El crepúsculo de los ídolos*. México D. F., Editores Mexicanos Unidos. 2001.

últimas”, sublimes, que nos piden en penitencia abandonarnos al pie del camino, despojarnos de las sensaciones.

Así, lo que hace cimbrar a la modernidad entera (y que encontramos en Nietzsche) es la evidencia de que lo Uno no puede contener más a lo diverso, de que el Todo no está ya en condiciones de integrar orgánicamente a las partes, pues, los fines supremos no pueden conservarse legítimos, y es allí donde aparecen los destellos del pensamiento postmetafísico -de los que la posmodernidad que plantea Vattimo habrá de tomar los elementos de su justificación. Aquí es donde verdaderamente se gesta ese primer momento de la posmodernidad (el de su crítica) en el que sus señalamientos son de vital importancia –creemos.

La figura de Nietzsche –en opinión de Vattimo (quien se ha dado a la tarea de explicar extensamente éste proceso de “revisión crítica” de la modernidad)- es central en este punto (de crisis de la unidad), pues fue él uno de los primeros en señalar con fuerza el advenimiento del fin de la historicidad. Eso aparece en tres formas diferentes (pero entrelazadas) dentro de la obra de Nietzsche que Vattimo señala y que nosotros reproducimos aquí. Primero, cuando Nietzsche anuncia la llegada del Nihilismo consumado, activo, cabal, por el que el hombre “abandona el centro para dirigirse hacia la X”, que se traduce en desdén por las “causas últimas”. *El pensamiento postmetafísico llega, entonces, a ocuparse de lo innecesario, impuro y sucio que la modernidad había dado en depreciar en virtud de sus propósitos. Adopta las experiencias desposeídas de toda autenticidad y sublimidad.*

Para Nietzsche el Nihilismo solamente fue posible por el ya muy célebre evento de la Muerte de Dios, el segundo de los elementos postmetafísicos que Vattimo señala en la obra de Nietzsche. Dios muere porque el *hombre* ya no tiene necesidad de sentirse afecto a la inmortalidad, ni de ser depositario de los “valores últimos” y omnicomprensivos que dotan de cabal sentido su quehacer en el mundo. El hombre mismo ha dado muerte a Dios tras no poder subsistir con la paradoja de una modernidad metafísica, un cambio contenido y una novedad servil. Y sin embargo, como era de esperarse, ese evento no lo libera para sentirse plenamente realizado, en paz consigo. No cesa el conflicto ni

llegan las certezas en su confortabilísima luminosidad¹⁸, por el contrario, es violentamente liberado a lo que Nietzsche designa como la “Experiencia Hermenéutica”, a la que Vattimo se refiere de la siguiente forma:

Dado que la interpretación es un acto de violencia y superposición, no se puede pensar que su logro se mida según una mayor o menor correspondencia con la esencia de la cosa¹⁹.

Este es el mismo ánimo e impulso que veíamos en Weber y en Simmel, y por eso nosotros quisimos empezar por la referencia a ellos, desde entonces se ha vuelto imposible hablar de las cosas en-si, en tanto que sólo existen a través de quien las experimenta, las interpreta y les da sentido. La producción interpretativa del mundo, por consiguiente, se posiciona en el núcleo del pensamiento postmetafísico para tratar de rescatar la acción de los sujetos de entre los cadáveres de lo incondicional. En el momento en el que el historicismo tomaba sus más altos vuelos, nos dice Touraine²⁰ en referencia a esto mismo que flotaba en el aire allá por mediados del siglo XIX, Nietzsche y sus contemporáneos le dieron la vuelta al Ser transformándolo en devenir, convirtiendo la sustancia en acción, en praxis. Ocurre eso mismo que veremos con el pragmatismo: que la experiencia deja de estar condenada a ajustarse a unos parámetros apriorísticamente designados por la filosofía, la ciencia, la moral o la estética, para cargarse de la potencia y la fuerza de lo proyectivo; ya no se trata de lo que fue y deberá ser, sino en lo que podrá convertirse.

En resumidas cuentas, Nietzsche piensa que el hombre debe ir “Más allá del Bien y del Mal”, liberado de todo ascetismo, después de haberle dado muerte a Dios, y, además, cuidarse de evitar (lo que a final de cuentas ha sucedido, y que veremos con detenimiento más adelante) todo tipo de manifestaciones nostálgicas de unidad, confortabilidad y certezas metafísicas, y afrontarse en toda su debilidad.

Nostalgia del Ser, retorno, más allá de la conciencia, a lo Uno, que no es el mundo divino sino el mundo anterior a los dioses, el mundo del paganismo donde el propio hombre es un dios o un semidios, o un héroe²¹.

¹⁸ Quizá desde aquí podamos empezar a rastrear el concepto de Ambivalencia que será muy importante en el desarrollo de esta tesis.

¹⁹ Gianni Vattimo. *Más allá del sujeto: Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Barcelona, Paidós. 1992. pp. 39

²⁰ Alain Touraine. *Crítica de la modernidad*. pp. 110

²¹ *Ibid.*, p. 113

Antes de seguir es bueno precisar que la incidencia de posturas epistemológicas como la Hermenéutica (asunto que ya se ha dejado ver un poco) es palpable en debates de esta naturaleza. La mención de Vattimo – siguiendo a Nietzsche- ya lo anticipa, y nuestro acercamiento a Weber y a Simmel también lo hace. El propio acto interpretativo que se coloca en el centro de la interacción humana (y de su comprensión) es testigo y resultado de un cambio significativo en la concepción del Ser. El encuentro con el Otro adquiere un tono diferente cuando asumimos que dicho evento se presenta preñado de “violencia y superposición”, así, según parece, se trata de hacer frente a lo diverso evitando dirigirle forzosamente a un ideal inalcanzable de unidad al que toda discrepancia y diferencia deba subsumirse. Y sin embargo, por razones de tiempo y espacio resulta imposible seguir por ese camino. No podemos, pues, atender plenamente la correspondencia del debate propuesto con el desarrollo de la hermenéutica, entre otras epistemologías (fenomenología, interaccionismo simbólico). Aún así, creemos que es necesaria la mención para tener en cuenta que este trabajo parte de criterios personales (y otros no tan personales) de selección de argumentos que le dan cuerpo y carácter propio.

Siguiendo con la pequeña referencia a Nietzsche como parte fundamental del desarrollo del pensamiento postmetafísico, sólo queda señalar que dado el hecho de la muerte de Dios por el que el hombre queda a cargo de la responsabilidad de sus actos y el advenimiento del Nihilismo consumado, el mundo se convierte en Fábula, y este es el tercer elemento que señala Vattimo en Nietzsche para solventar su postura postmetafísica (que él usa con fines posmodernistas). La referencia de Nietzsche a la Fábula muestra, de nuevo, la creciente insatisfacción con los principios de verdad y realidad impuestos por el discurso metafísico de occidente. Quizá aquí tengamos la consecuencia más honda (sociológicamente hablando) de la crisis de la modernidad que Nietzsche vislumbró, pues, a razón ello la experiencia dejó de estar medida en su veracidad por la proximidad con aquellos estándares (valores supremos) siempre distantes y “excelentes”. A cambio de eso la impresión que nos da el *otro*, la apariencia viene a fundirse con el Ser, se trata de un Ser de apariencias (en eso consiste su fabulización) que no hace ya referencia al Ser unívoco,

heredado y continuo de la metafísica²². Resultado de ello, un par de cosas fundamentales para el pensamiento postmetafísico y para el debate que estamos viendo hoy en torno a la posmodernidad: 1) la filosofía, en tanto que sistema de pensamiento, quedó desposeída de sus cualidades exclusivas en la observancia de la realidad, y 2) por consecuencia, el Ser que esta filosofía construyó con tanto ahínco también debió debilitarse. Ante la evidencia del declive del pensamiento metafísico (fundada en los tres eventos ya mencionados, así como en el arribo de la Experiencia Hermenéutica, cosas trabajadas por Nietzsche) quedó de manifiesto la urgencia por sacudirse los imperativos del Ser trascendente, autoconsciente, fuerte y necesario. Así Nietzsche, según Vattimo (y aquí es donde sucede el giro), le da la despedida a la esencia metafísica de la modernidad y anuncia la llegada de un Ser débil, flexible, contingente e interpretativo que habría de constituirse como el principal cimiento de la transformación sociocultural por venir (un siglo después).

En relación a la lectura que hace Vattimo de Nietzsche, está claro que es relativamente sencillo dar el paso hacia la afirmación (posmoderna) de que la modernidad ha perdido la fuerza de su unión, la fuerza de complementariedad de sus partes que apuntan a lo Uno. El Ser de la modernidad, se deduce, ya no puede corresponder de esa forma al cambio pues no existe más un principio comprensivo que agrupe las partes, que ahora trabajan cada una por su cuenta. Por esa razón el posmodernismo (heredero del pensamiento postmetafísico) ve al sujeto esculpido en los aspectos débiles del Ser para poder asumirse dinámico en la época del culto a lo nuevo y lo diverso. Lo que sugiere Gianni Vattimo (enfaticando esta debilidad del proyecto filosófico moderno) es que el nuevo Ser debe estar sustentado en sus elementos de *decline*, propone una *Ontología del declinar* que pone al hombre en condición de constante *oscilación*. Esto no es más que la consecuencia de ver al Ser como mortal “ontológica y ópticamente”, dice Vattimo, es el resultado del agotamiento del ideal de unidad por el que ahora se nos exige asumir lo

²² Véase F. Nietzsche. *El crepúsculo de los ídolos*. p, 32-33. Dónde Nietzsche abona en ésta crítica al pensamiento metafísico que trata de suprimir las apariencias y ocultar la fabulación del mundo: “Las razones por las cuales se ha llamado a este mundo un mundo de apariencias, prueban su realidad, por el contrario, Otra realidad es indemostrable en absoluto”. Además, resulta interesante este punto en la disertación de Nietzsche porque lo une inevitablemente al planteamiento de la “condición posmoderna” en el que los “grandes relatos” sucumben frente a narraciones siempre contextuales y falibles.

diverso y lo contingente por los parámetros de su propia existencia. La ontología del declinar es, en palabras de Vattimo: “una concepción del Ser que se modela no sobre la objetividad inmóvil de los objetos (...) sino sobre la vida, que es el juego de la interpretación, crecimiento y mortalidad”²³. Al vernos liberados de las imposiciones metafísicas aparece la condición de oscilación. Es otra forma de decir lo que ya estaba en Nietzsche: muerto Dios, el hombre es arrojado con violencia a los actos interpretativos en los que las certezas supratemporales brillan por su ausencia.

En otras palabras, Vattimo asume a plenitud el anuncio de Nietzsche del arribo de la “Experiencia Hermenéutica” y para atender este nuevo estado del Ser sugiere el paso que sigue: su flexibilización. Hecho esto, no le queda más que seguir a Nietzsche en la advertencia acerca de que la estabilidad del pasado será substituida por el asecho, siempre potencial, de la incertidumbre. La dinámica del cambio y de la confrontación con lo diverso no tendrán ya un cauce natural, confortable, con la expectativa permanente de cumplir ciertos fines inamovibles²⁴. Eso ya no existe para el pensamiento postmetafísico. La posmodernidad parte de ese supuesto, desde donde se ha encargado de denunciar (casi neuróticamente) cualquier intento por imponer algún tipo de medida, parámetro o estándar de la conducta disfrazado de *deber* o *norma* inapelable (moral, estética o de conocimiento), refrendándose así en las *sui generis* condiciones de vida oscilantes e inciertas.

Para Vattimo (como quizá para muchos de los posmodernistas) estos elementos de decline en el Ser aparecieron de forma experimental en la época del arte de vanguardia (asunto que veremos en el capítulo 2) pero en la posmodernidad el decline y la oscilación se han vuelto a la normalidad. Para él no hay duda de que eso que anunciaba Nietzsche, y que fue recuperado por otros en varias ocasiones desde entonces, hoy en día tiene una manifestación clara y evidente; se cumple en la dinámica de consumo, en la exacerbación de la comunicación, en la movilidad de lo simbólico (la transformación de los procesos de significación), en la explosión de las diferencias y las pertenencias. Así, desaparecido el punto de vista supremo y comprensivo que dio solvencia a

²³ Gianni Vattimo. *Más allá del sujeto*. pp. 22

²⁴ Sin embargo, como veremos después (ya no del lado de la crítica a la modernidad sino de la propuesta posmoderna) los posmodernos habrían de terminar por imponer sus propios fines inamovibles, por seguir el camino que los modernos ya les habían trazado.

la unidad, en la sociedad de la comunicación, los *mass media* potencializan la multiplicación de “visiones del mundo” (asunto sobre el que vuelve Vattimo reiteradamente). Las realidades soberanas se vuelven inverosímiles en el contexto de los ya muy desarrollados medios de comunicación. Por eso la comunicación se exagera. En palabras de Vattimo: “Si hablo mi dialecto en un mundo de dialectos seré consciente también de que la mía no es la única <<lengua>>”²⁵.

La oscilación también se manifiesta en las relaciones de pertenencia y extrañamiento, estas ya no se fijan a fuerza de permanecer iguales durante el transcurso de una vida, están muy lejos de los lazos consanguíneos que delimitaban antaño casi por completo esta relación yo-nosotros-ellos. Tampoco podemos decir que se constriñan a vínculos de clase, raza, género, partido, ideología o algún tipo de gusto, son una mezcla permanente de todas esas cosas y más. Por eso el sujeto tiene que ser flexible, para no romperse al contacto con la vertiginosa marcha de los cambios y las diferencias²⁶. Ante evidencias de esta naturaleza (extraídas de la posición de la posición de Nietzsche) es difícil aferrarse a los argumentos de lo Todo-Uno, el mundo de las cosas en-sí, de la autoconciencia, que ataron, mientras pudieron, la esencia misma de la modernidad, la novedad, el cambio y la diferencia, tratando de erguirse en orden (un orden).

Hemos ido brevemente del pensamiento posmetafísico a la posmodernidad por la vía de Nietzsche y Vattimo, enunciando quizá unos pocos argumentos que puedan generar algo de desconcierto, pero nos parece que de esta forma se puede entender tempranamente hacia donde queremos ir y porque hemos tomado este rumbo. Además, nos parece que así (acudiendo a la forma en la que Vattimo incorpora a Nietzsche al discurso posmoderno) tendremos mejor oportunidad de entender esta especie de “frente común” (en el que también entran los pragmatistas y neopragmatistas) que denuncia el vaciamiento de la modernidad. Esperemos que esto sea comprendido. Ahora,

²⁵ Gianni Vattimo. *La sociedad transparente*. Barcelona, Paidós. 1990, p. 85

²⁶ Debemos declarar que nosotros pondremos especial atención en este “aspecto” de la flexibilización del Ser (pertenencia-extrañamiento) sobre todo cuando nos acerquemos al fenómeno del consumo musical universitario durante el capítulo 4, por lo que es importante tener en mente la naturaleza de los argumentos que desde aquí hemos elegidos para procurar que nuestro trabajo se conserve compacto y consistente.

teniendo más o menos claro cuáles son los fundamentos del pensamiento posmetafísico, queremos abonar en sus consecuencias ya más concretamente epistemológicas. Eso es lo que motiva el acercamiento al pragmatismo, desde donde se sugieren una serie de cuestionamientos-alternativas a la forma de ser epistemológica de la modernidad, a la ciencia y el método que en ella tienen cabida.

Así como en Weber y en Simmel, en Nietzsche también aparece el reclamo a un cierto tipo de racionalismo (de carácter metafísico) que sirve a la labor inagotable (universal y etnocentrista) de acomodar las cosas a disposición de un fin siempre distante. Por eso como la rectitud moral y el objeto sublimemente bello, el saber universal e irrefutable está fuera del alcance de lo profano, vive en el sabio, él mismo es ese mundo, explica Nietzsche²⁷. El problema de los filósofos –sigue- es confundir lo último con lo primero, es decir, poner la razón previo al desarrollo de la experiencia. Tener esto en mente nos ayudará a dar el paso hacia el pragmatismo.

El Mundo-Verdad... ¿inaccesible? Por lo menos
no
alcanzado en caso alguno. Luego *desconocido*.
Por
eso ni consuela, ni salva, ni obliga a nada
¿cómo
puede obligar a algo una cosa desconocida?²⁸

Para proceder un poco como con Nietzsche, a sabiendas de la amplitud de la propuesta pragmatista y del riesgo inminente de desatender nuestros objetivos concretos, seguimos los pasos de Ángel Manuel Faerna en su libro *Introducción a la teoría pragmatista del conocimiento*²⁹ en el que se traza un amplio esquema (que va de Ch. S. Peirce a C.I. Lewis) tratando de dilucidar las preocupaciones principales de esta línea de pensamiento esencial en la discusión reciente en torno a la producción de conocimiento. Confiamos en que lo que hemos dicho desde Weber hasta Nietzsche sirva adecuadamente para tender el puente que nos lleve hasta el pragmatismo, donde, pensamos, encontraremos más específicamente abordadas las consecuencias epistemológicas de la crisis de la modernidad que hemos venido anunciando;

²⁷ F. Nietzsche. *El crepúsculo de los ídolos*. p, 34

²⁸ *Ibidem*

²⁹ Ángel Manuel Faerna. *Introducción a la teoría pragmatista del conocimiento*. Madrid, Siglo XXI. 1996.

su enfoque centrado en la acción y la experiencia, impregnado (como en los autores revisados) por el desdén a las causas últimas y verdaderas, a las cosas-en-sí y a los fines auto fundamentados e inamovibles del conocimiento, le pone en la base de la vertiente postmetafísica del pensamiento que, como tratamos de mostrar, desemboca en la teoría posmodernista pasando por Rorty (quien, en opinión nuestra, ha rebatido más contundentemente la reciente tentativa nostálgica de unidad en el conocimiento).

Para empezar hay que decir que el pragmatismo irrumpe en la teoría del conocimiento con la consigna de disolver la ya muy gastada relación sujeto-objeto gestada por el racionalismo, en la que el *sujeto* aparece investido de toda supremacía (capacidades objetivas de entendimiento) sobre el *objeto* (la cosa-en-sí, lo real); donde el sujeto se aproxima al objeto a develarlo tal cual es³⁰. A cambio de ello la “síntesis pragmática” sugiere la posibilidad de establecer una nueva condición “natural” que replanté el problema del conocimiento anclándolo ahora en la categoría de acción. Experiencia y acción, junto con interpretación, se consolidan en el pragmatismo como núcleo pues, para Peirce, James, Dewey y Lewis (los 4 autores tomados por A.M. Faerna como representativos del pragmatismo) es insensato abonar en una idea de conocimiento desvinculada de ello; si para hablar de lo cotidiano hay que subestimarle o desacreditarle de antemano, lo cognoscible (objetivable) queda reducido a un criterio exclusivista, cerrado e inapelable de explicación. Se vuelve explicación de sí mismo y no del mundo. Yendo de las experiencias a la realidad (que no es una sola) vía la interpretación queda rota la dicotomía sujeto-objeto (el “dualismo metafísico” entre el <yo> pensante y la <materia> independiente de él) pues el sujeto se asume como activo participante en la creación de la realidad que deja su condición preexistente e independiente (en el sentido no pragmático) para volverse proceso. Ya no se trata, entonces, de reproducir el mundo sino de crearlo³¹, por ello el procedimiento teórico del

³⁰Hágase notar en éstas pocas palabras la ya muy evidente coincidencia con los Tipos Ideales de Weber, o con el proceder ensayístico de Simmel, por mencionar sólo a los que hemos revisado aquí, pero también la mención (como sería fácil de constatar) atraviesa por toda tradición interpretativa.

³¹ Adelante trataremos de establecer una similitud entre pragmatismo y arte de vanguardia (a propósito de este asunto de *crear* y no sólo *reproducir* la realidad) que dé cuenta de que así como conocimiento y cultura se articularon para poner en marcha el ordenamiento moderno, vuelven a hacerlo para ponerle en entre dicho.

pragmatismo es dejar de ver la experiencia retrospectivamente para verla en su prospectiva, ya no encadenada al pasado sino en miras al presente y futuro.

Se trata de la constante proyección ordenada y coherente de lo percibido en el flujo indiferenciado de contenidos presentes sobre el horizonte permanentemente abierto de su continuación futura³².

Aunque el texto de Faerna se esmera en recuperar los aportes y diferencias de cada uno de los pragmatistas mencionados, nuestro interés está en señalar el tronco común de referencias que los constituye en tanto línea de pensamiento, además de algunas especificidades fructíferas para los fines de nuestro debate. Para ello recurriremos también, por veces, a las fuentes directas para encontrar en palabras de los propios autores los enunciados que nos ayuden a posicionarlos en nuestro trabajo.

Confiados en el esquema de Faerna, que nos sirve de guía para enfatizar sólo en lo directamente relacionado con el pensamiento posmetafísico, es indudable que en el trabajo de Ch. S. Peirce podemos encontrar las raíces del pensamiento pragmático, fundamentalmente por dos cosas que menciona Faerna en su estudio y que Peirce se esmera considerablemente en demostrar cada vez que habla de pragmatismo: la “Máxima Pragmática” y la creencia vista como “Hábito de Acción”.

Empezaremos por lo segundo. La creencia sobre algo en el mundo (lo que tenemos por verdadero y que nos brinda sustento para el futuro siempre incierto) se consolida como un hábito sólo en virtud de que existe un soporte en la acción que le da sentido, es decir, sólo cuando representa la oportunidad de elegir cómo actuar en el presente y futuro, de donde se espera puedan construirse certezas duraderas (no perpetuas como en el caso de las creencias-certezas que imponen sobre la acción sólo el hábito de obediencia, dice Peirce). La creencia –en palabras de Peirce- es una especie de “pensamiento en reposo”, es aquel saber que se ha instalado como satisfactorio y que (a diferencia de la duda) produce una regla para la acción, un hábito, y ese hábito (visto como regularidad o constancia en el tiempo) sólo permanecerá en la medida de que sus repercusiones prácticas sigan siendo

³² A. Faerna. *Introducción a la teoría pragmatista del conocimiento*. p. 93

efectivas. Por lo tanto -se deduce- el significado de algo tiene que ver con los efectos prácticos que produce, con los hábitos que siguen a una creencia, contrario a la fe en un valor *a priori* e incondicional que nos obliga a profesar el conocimiento metafísico³³.

De ello se deriva que, y en eso consiste la “Máxima Pragmática”, la representación de la cosa, de lo real, no viene dada ya por su <<escencia>> sino por el sentido que adquiere en el juego de la acción y la experiencia. En los términos semióticos que Peirce usa para explicarse, el signo ya no representa a la cosa sino a otros signos, y de allí surgen los significados. El conocimiento ya no aparece como el preciado tesoro oculto al resguardo del objeto por el que el sujeto debe abstraerse en sí mismo, sino como la consecuencia de un juego de signos que en su marcha van produciendo significados sobre la realidad, que no extraen sino construyen lo real. Y eso sucede “cuando alguien sabe qué tiene que entender por algo; y ese <<qué>> lleva implícita la concepción de sus efectos prácticos”³⁴.

Lo que en el fondo pone a Peirce (padre del pragmatismo) en la línea del pensamiento postmetafísico es su desapego e inconformidad con un saber más preocupado en la “consistencia” lógica interna, que en su relación con lo real, que no es más que, dice Peirce, resultado de los efectos sensibles que tenemos de las cosas. De ahí viene (y por eso es tan importante la consideración del pragmatismo) una noción notablemente diferente del proceso cognoscitivo y de su piedra angular: la verdad³⁵.

Porque la verdad no es ni más ni menos que ese
carácter
de una proposición que consiste en esto, en que la creencia
en una proposición nos llevaría, con suficiente
experiencia
y reflexión, a una conducta tal que tendería a satisfacer
los
deseos que tuviéramos entonces. Decir que la verdad
signi-

³³ Véase Ch. S. Peirce. *Mi alegato en favor del pragmatismo*. Buenos Aires, Aguilar. 1971.

³⁴ A. Faerna. *Introducción a la teoría pragmatista del conocimiento*. p. 111

³⁵ Angel Faerna, para ayudarnos a entender esta nueva valoración de lo verdadero dice que “Verdad y creencia firme son dos nociones lógicamente distintas, pero epistémicamente indiscernibles”. (p. 124). Es decir, que para el pragmatismo ninguna creencia puede aspirar a trascender definitivamente la experiencia, y que, al mismo tiempo, cualquier creencia (en virtud de lo acertado de sus repercusiones prácticas) puede asentarse como verdadera, omitiendo así cualquier requisito de verificación puramente lógico o racional.

así- referencial, en donde se materializan los grandes procesos civilizatorios³⁸. Contrariamente, James no supone el vaciamiento de la prospectiva, no advierte la llegada de sus límites sino la deja abierta para el futuro (aunque, tal vez, temporal y aparentemente cerrada)³⁹. En pocas palabras, partiendo ambos de la inmanencia, uno la asocia con lo colectivo-precedente y el otro con lo individual-proyectivo. Uno puede ser acusado de racionalista (Peirce) y el otro de relativista (James), dos de los grandes demonios de la filosofía.

Pero, otro anticipo, ¿qué implicaciones tiene dicha discrepancia? Aunque el texto de Faerna parece reducirlo a un asunto interno del primer pragmatismo, como punto de inflexión, sí, pero no más. Para nuestro trabajo es imprescindible pues las puntas que se desprenden de éstas dos vertientes nos llevan, ni más ni menos, que a Habermas, por un lado, y a Rorty, por el otro. En ellos se ha manifestado recientemente otro capítulo de la discusión sobre la crisis epistemológica de la modernidad a la que nosotros queremos dirigirnos en última instancia. Habermas está del lado de Peirce pues el carácter definitivo de la verdad ajusta excelente en su proyecto reivindicatorio de la modernidad vía los universales, mientras Rorty está del lado de James pues conservar el carácter proyectivo de la experiencia y lo potencialmente desmentible abona en su propuesta justificatoria en virtud del contexto. Cosas, ambas, que veremos adelante. Incluso Rorty hace evidente este vínculo al acusar a Habermas de Peirciano y cuestionarle así el cómo saber cuándo una creencia ha llegado a los límites de lo experimentable para ordenar la acción desde el cómodo diván de lo experimentado, asumiendo, en todas sus consecuencias, el viejo mito de la razón petrificada. A fin de cuentas a esto es a lo que queremos llegar con Habermas y Rorty, y lo encontramos ya desde Peirce y James.

³⁸ Para apoyar esto tomemos las palabras de Peirce: "Pero con el método científico el caso es diferente (...) El criterio para saber si estoy siguiendo verdaderamente el método no es una apelación inmediata a mis sentimientos y propósitos, sino que, por el contrario, él mismo entraña la aplicación del método. De ahí que un mal razonamiento sea tan posible como un buen razonamiento; y este hecho es el fundamento del lado práctico de la lógica". Ch. S. Peirce. *Mi alegato a favor del pragmatismo*. p. 51.

³⁹ A lo que Peirce reacciona con desagrado al decir: "A muchas personas parece gustarles debatir un punto después de que todo el mundo está plenamente convencido de él. Pero ya no es posible ningún avance ulterior. Cuando cesa la duda, la acción mental sobre el tema llega a su término; y, si prosiguiera, sería un sin propósito". *Ibid.*, p. 35.

William James, entonces, pragmatista igual que Peirce cuestiona tan fuertemente como éste el carácter absoluto del conocimiento metafísico (moderno). Ahí no parece haber ninguna discrepancia pues ambos pugnaron por un conocimiento que tuviera a bien contemplar la acción y la experiencia, partir de ella en vez de infantilizarla. En James, como en Pierce, Nietzsche, Simmel y Weber volvemos a encontrar la incredulidad respecto del punto de vista omnicomprendido que agrupa, sin más, a las partes para que correspondan a un fin trascendente, que nulifica y descalifica las diferencias.

Nótese aquí el carácter radical del monismo. No es solamente que la separación sea superada por la Unidad, sino que se niega su existencia. No existe multiplicidad. No somos partes de lo Uno; lo Uno no tiene partes, y puesto que en cierto sentido innegablemente nosotros *somos*, debe ser que cada uno de nosotros es lo Uno, indivisible y totalmente⁴⁰.

La denuncia del pragmatismo queda así asentada en términos posmetafísicos en la medida que señala, como lo hacen James y el resto de los autores revisados (y por revisar), la negativa constante y tajante a la existencia independiente del Todo-Uno, a unas partes que subsistan emancipadas. Contrario a eso, se nos exige ser –como dice James- una especie de “místico” capaz de ponerse al nivel de la grandeza inconmensurable a la que accedemos con nuestro conocimiento total y absoluto. Contra eso la síntesis pragmática ha decidido anteponer la idea al objeto⁴¹, cambiar al místico por un “conocedor finito” más preocupado en que las creencias o sensaciones que tiene de la realidad (vueltas hábitos) operen en la vida práctica que en que operen en los sueños.

Como Nietzsche, James piensa que en dado caso que la verdad absoluta se impusiera legítimamente a otros saberes, tendría que hacerlo *a posteriori* y no *a priori* de la experiencia, como únicamente lo ha hecho⁴². Esto

⁴⁰ William James. *Pragmatismo*. Buenos Aires, Aguilar. 1975. p, 123.

⁴¹ Asunto que trata James en el prefacio de su libro *El significado de la verdad*. Buenos Aires, Aguilar. 1974. p, 33. Y que lo pone en plena sintonía con la idea de Pierce de que los signos remiten a otros signos (juego del que se desprende el significado) y no a las cosas.

⁴² Véase William James. *Pragmatismo*. p, 127. Donde James dice: “Si tal hipótesis fuera legítima, la unidad total aparecería al fin de las cosas más bien que en su origen. En otras palabras, la noción de lo ‘Absoluto’ habría de ser reemplazada por la de lo ‘Último’”.

equivale al error que Nietzsche señalaba entre los filósofos por poner las cosas últimas como las primeras. En ese sentido, la crítica de James a Peirce (que, como veremos, también se aplica a Habermas) ocurre por aspirar a los beneficios de una creencia instaurada metafísicamente, la cual, a pesar de ser sometida al proceso de corroboración más severo, se reconforta en la latente la promesa de terminar *grabada* en piedra. Así, lo que se gesta es un pensamiento postmetafísico “a medias” que pese a denunciar la perversidad del racionalismo radical, se reusa a abandonar sus privilegios; refugiado en la evidencia de un saber que ha mostrado “a manos limpias” ser más efectivo que otros, que se pone al final del túnel de conocimiento (como el último y más luminoso resquicio de claridad) tras haberse batido a muerte con sus adversarios y demostrar ser más digno que ellos al reinado eterno (que ahora aparece más como premio que como herencia).

Contrario a ello, James, Dewey (quien incluso pidió contrapuntear el racionalismo radical con un “empirismo radical”) y Lewis, prefieren ignorar la seductora promesa metafísica que, tras ya no poder imponerse como principio, opta por validarse como resultado. Eso está de manifiesto, sólo por poner un ejemplo, en frases como: “Lo que, a lo sumo, podemos pretender es que lo que decimos sobre conocer, puede ser considerado tan cierto como lo que decimos sobre cualquier otra cosa”⁴³.

La renuncia al saber trascendental y universal no sólo ocurre en estos autores (James, Dewey y Lewis) por miedo a algún tipo de despotismo ilustrado, por la necesidad de develar la íntima relación entre conocimiento y sociedad característicamente moderna, sino por un temor más profundo y más hiriente que Dewey habría de enfatizar contundentemente: que las personas sean relevadas como agentes creativos de su propia realidad.

Entonces, el saber al que apuestan estos pragmatistas que han declarado frontalmente la guerra al pensamiento metafísico sin posibilidad de conciliaciones de corto, mediano o largo plazo, es un saber que se encuentra en la encrucijada de construir un orden social no impuesto sino consensuado, convocando, con ello, a la interacción entre las partes (a quienes antes se había pedido sumisión). Se trata de un conocimiento que tiene por consigna

⁴³ William James. *El significado de la verdad*. p. 47.

nunca volverse un fin en sí mismo, aún cuando las certezas que nos proporcione en el presente sean por demás gratificantes y deseables para el futuro. A este respecto es que sirva incorporar sucintamente a John Dewey y a Clarence Irving Lewis, para enfatizar esta vertiente del pragmatismo que sintoniza más palpablemente con el pensamiento no metafísico (anti-metafísico), y que además nos permitirá precisar el *grado de desarrollo* en el que la teoría pragmatista llega a manos de Rorty, primero, y brinca al posmodernismo (a las manifestaciones culturales de la crisis moderna), después.

Empecemos, como Faerna, por aquella conexión entre James y Dewey en torno a la superación de la noción del sujeto como “espectador” en el escenario del conocimiento⁴⁴. Para ellos, como para el resto de los pragmatistas (y del pensamiento postmetafísico en general), el sitio de privilegio ocupado por la filosofía racionalista (en tanto que “autocomplaciente e irresponsable”) había terminado por mostrar su ineficiencia para encargarse de los asuntos de la vida práctica (cotidiana) desde la posición estática y trascendente para, y con la que, construyó su <<reino aparte>>.

Esta es la clase de << problema >> que sólo los filósofos saben ver, en tanto que los hombres comunes enfrentados a problemas reales hacen un uso al parecer eficaz de su pensamiento sin tener la sensación de estar franqueando con ello barrera ontológica alguna. El prejuicio filosófico consiste en concebir la experiencia como la antesala del conocimiento, y éste a su vez como puro pensamiento⁴⁵.

Por ello es que había que trasladar al “conocedor finito” de simple testigo a cómplice en la labor de creación y ordenamiento. Había que deshacerse de aquellos lastres del pensamiento esencialista para el que en nada importaba lo que las personas tuviesen que decir a propósito de su experiencia particular. Pero Dewey lleva esto un paso más allá en la labor de *reconstrucción de la filosofía* emprendida por él desde la corriente pragmatista. No se trata solamente de entender que por más totalitaria que sea la razón nunca podrá reproducirse cabalmente en el mundo, sino de tener siempre en mente que la

⁴⁴ Véase John Dewey. *La reconstrucción de la filosofía*. Buenos Aires, Aguilar. 1959. p. 91. Donde Dewey dice: “En lugar de conatos impersonales y puramente especulativos de contemplar en un papel de espectadores lejanos la naturaleza de las cosas-en-sí absolutas, nos encontramos ante un cuadro vivo de pensadores que seleccionan lo que ellos querrían que fuese la vida y los fines a que desearían que los hombres conformasen sus individualidades inteligentes”.

⁴⁵ A. Faerna. *Introducción a la teoría pragmatista del conocimiento*. p. 186

evidencia de lo contrario (de la falibilidad de nuestro pensamiento) la tendremos con aquello que Nietzsche designó como la experiencia hermenéutica. Aparecerá siempre que haya “violencia” y “superposición”, siempre que haya *conflicto*. Cuando las diferencias se hacen manifiestas nos damos cuenta de que la Unidad no puede realizarse ni completarse a sí misma; cuando se hace manifiesta la inestabilidad, el cambio que no puede ser integrado sistemáticamente, las partes que renuncian a su vocación espiritual con lo metafísico, es entonces que tenemos la prueba de *imperfección*, de *falibilidad* del proyecto moderno. Podemos decir que, en torno a este asunto, con Dewey se encuentra ya muy próximo el nivel de elaboración del discurso postmetafísico que maneja el posmodernismo (en referencia a los asuntos de la cultura), y que nosotros hemos detectado en frases como:

De este contraste entre lo permanente y lo pasajero se deducen otras características que diferencian a la Realidad Última de las realidades imperfectas de la vida práctica. Donde existe el cambio, hay por fuerza pluralidad numérica, multiplicidad, y de la variedad nace la oposición, la lucha. El cambio es alteración, “hacerse otro”, y eso significa diversidad. La diversidad supone división, y la división supone dos partes en conflicto⁴⁶.

El llamado que hace Dewey es un llamado a algo así como un nuevo estado de conciencia (conciencia práctica) de la filosofía (por llamarlo de algún modo) en el que se pasa de la omisión por conveniencia (omisión de su recóndita implicación en el orden material y social que reproduce sistemáticamente las inequidades) a “órgano” de conciliación, de claridad – como dice Dewey- en las “pugnas sociales y morales”, a conocimiento sustentado en la práctica, en una experiencia que siempre aparece proyectiva, capaz de reparar o de crear nuevas circunstancias de vida. Se trata de un conocimiento que debe ser capaz de construir y deconstruir sus procedimientos lógicos para adaptarse al instante efímero de una modernidad cambiante. En ese sentido se hace evidente una ambigüedad (que nosotros por lo pronto sólo mencionamos) dentro del pragmatismo: si bien está clara la distancia entre peircianos y jamesianos, en lo que todos han quedado de común acuerdo es

⁴⁶ John Dewey. *La reconstrucción de la filosofía*. p, 174.

en su filiación modernista. Se trata de un asunto paradójico pues en el pragmatismo (como en el arte de vanguardia para la cultura, que veremos después) tenemos la manifestación concreta de una epistemología moderna que se ha dado cuenta de los estragos de la modernidad (de su deslegitimación como proyecto), pero cuya alternativa no puede ser planteada por fuera de la marcha incesante de renovaciones, de la “actitud creativa” que siempre es capaz de rectificar y de corregir, de ponerse al frente. Esto aparece en Dewey en la forma de:

En la actualidad nos servimos de la experiencia anterior para sugerir metas y métodos de desarrollar una experiencia nueva y más adelantada. Por lo tanto, la experiencia se ha convertido, por ese concepto, en constructivamente reguladora de sí misma⁴⁷.

Sobre esto volveremos después ya que no queremos adelantarnos a lo que intentamos mostrar en nuestro segundo capítulo con, como hemos dicho, un caso análogo. Por ahora nos contentamos con seguir el hilo que lleva de James a Dewey y que abona en el sentido de una posición siempre crítica frente a la producción de conocimiento, que se asume ahora como un saber *sobre algo* que está en constante creación y movimiento, y no como una cosa dada. Se trata, por lo que reitera Dewey, de entender lo que las cosas son a partir de lo que se puede *hacer* con ellas, pues, ahí es donde emergen sus “verdaderos” significados (que además tenderán a constituirse como bienes o mejorías en medida que se abstengan del reino de lo “remoto y aislado”).

Con Dewey, dice Faerna, el conocimiento se acerca a la esfera de los valores, con su “Instrumentalismo pragmático” se enfatiza esa posición epistemológica por la que los juicios abandonan la consigna que les confinaba a las cualidades intrínsecas de los objetos –blanco, cálido, por ejemplo- para restituirles como voluntad (valor) de quien los enuncia; dado por una “conexión inteligente” entre experiencia y conducta por la que la acción se enviste de pertinencia en tanto se ajusta a las necesidades prácticas de los sujetos. A eso Dewey le llama “Juicio de Práctica” que podría ser tomado como la

⁴⁷ *Ibid.*, p, 161.

reformulación de un par de constantes en el pragmatismo: la creencia como hábito de acción y la noción de intervención material de los sujetos en la construcción de una(s) realidad(es) adaptada(s) a los objetos-cosas.

En concreto, en Dewey sucede un llamado a una forma de pensamiento que sólo puede ocurrir *en situación*, para lo que no hay más que llevar al mismo nivel los *juicios de hecho* y los *juicios de valor*, deshacerse de su carácter dicotómico y someterles de igual manera al método de investigación (investigación dinámica y procesual que no plantea sus fines en el en-si de las cosas, en los juicios de hecho, sino en-perspectiva, asumiendo con ello lo tentativo). De esta forma lo que constatamos es que Dewey fue despegándose de la marca del pragmatismo de Peirce para converger con la de James, con un proceso de investigación que se genera por los actores, quienes consideran problemática una situación y se proponen transformarla.

Los fines móviles y en perspectiva de toda investigación (mientras resulten satisfactorios y generen acción con significado) son los que Dewey sugiere que debemos tener por verdaderos. En otras palabras, el ajuste práctico que genera un conocimiento para estatuirse como juicio o como hábito, en la medida que se justifique por su capacidad operativa (y no por otra cosa) lo tendremos por válido. A esto es a lo que Dewey llama “Asertividad Garantizada”, que no es más que el resultado de que -como dice Faerna- entendamos que “la verdad no es una propiedad inalterable justamente porque no es una *propiedad* en absoluto”⁴⁸. Lo que en general apunta a que nada es definitivamente verdadero porque no hay forma de contener artificialmente y a nuestro antojo la dinámica de una situación. Ahí es donde tenemos nuevamente acentuado el carácter prospectivo de la experiencia que resulta ser, para estos pragmatistas, la única vacuna contra las ansias desesperadas de inmunidad.

⁴⁸ A. Faerna. *Introducción a la teoría pragmatista del conocimiento*. p, 215

Por otro lado tenemos a Lewis quien siguió defendiendo (aunque más “en la cuerda floja”) esta vertiente pragmatista que se desprendió de James. Revisaremos rápidamente lo que Faerna dice de él para completar este ejercicio que nos hemos propuesto y así seguir adelante. Lewis, dice Faerna, plantea el problema del conocimiento en términos de la relación entre experiencia y conceptos tratando con ello de dar un giro al pragmatismo (llevándolo del empirismo al conceptualismo), materializando así (en buena parte) los esfuerzos de sus predecesores (aunque pareciera lo contrario). Lo que a Lewis le interesaba explicar, a partir de la incursión de la “síntesis pragmática” en los conceptos, era la existencia de orden en el mundo; y lo hacía así porque suponía (como ya hemos visto en los otros pragmatistas) que de lo que agrupan estos conceptos (y de cómo lo hacen) es que aparece el sentido de la acción de los sujetos. Es decir, que existe una profunda complicidad entre la forma en la que la sociedad conoce y lo que la sociedad es.

Decimos que Lewis se puso “en la cuerda floja” porque, en apariencia, argüir al orden era ponerse del lado de lo metafísico y de la abstracción racional, del lado de un conocimiento que produce enunciados omnicomprendidos. Sin embargo, vistos desde el pragmatismo los conceptos adquieren un carácter diferente, así lo mostró Lewis. Lo que él defiende es que ni los conceptos se agotan en la experiencia ni la experiencia en los conceptos, “coexisten en mutua independencia”, y en mutua relación también pues, de la esencia conceptualizable de la experiencia y experimentable del concepto, depende la efectividad de la acción en situación; en el hecho de que el concepto no agota las cualidades de la experiencia, ni que la experiencia se baste a sí misma para dirigir la acción y ordenar el estado de cosas en el mundo, consta la garantía de objetividad del conocimiento (y su legitimidad), dice Lewis. Se trata de una objetividad centrada, como el Ser del pensamiento postmetafísico, en sus aspectos débiles, en la contingencia y la exposición siempre potencial a lo indeterminado. Lo objetivo, pues, ya no es para el pragmatismo (que encuentra en Lewis su enunciación más concreta a este respecto) el pretexto para que la mente, en su conexión con el “hilo negro” de la realidad, agote todo posible capricho de la experiencia, sino lo contrario, la garantía de un conocimiento que reine en la tierra y no en los cielos. En Lewis

volvemos a tener reformulada la marca de origen del pragmatismo por la que el significado no está depositado en la experiencia (hecho concreto u objeto) sino que la experiencia “pone en marcha” el significado (que se extiende indefinidamente sobre el futuro).

Lo que subyace a esta conexión entre experiencia y concepto (y que Faerna no tarda en avizorar) es el hecho de que el conocimiento solamente tiene motivos para legitimarse, para objetivarse, en su razón de ser común, compartido, no privado, por lo que resulta poco útil seguir con el proceder unidireccional y disociativo del pensamiento metafísico que ha caído en el error de creer que compartir una “estructura de significados” es equivalente a experimentar la realidad de la misma forma. El acto de conocer no se refiere a interpretar todo del mismo modo, sino a establecer pautas y referentes similares (comunes), cosa que es posible por el proceso comunicativo. Por eso Faerna reconoce en Lewis, en el fondo de su propuesta, una actitud pragmática que se vuelca sobre un conocimiento visto más como <<hecho social>> que como proceso de la conciencia. Para Lewis, nos dice Faerna, la realidad común a la que los conceptos refieren es más un resultado y una función (del ser en sociedad y del proceso comunicativo) que una condición o “cualidad” del proceso de conocimiento.

la Conocer es ordenar mediante estas relaciones objetivas
experiencia cualitativa, conceptualizar lo dado subjetivamente según pautas comunes y comunicables⁴⁹.

Por la cualidad interpretativa y comunicable del conocimiento Lewis concluye que un concepto será siempre probable y corregible. Así es como toma el camino de James y Dewey para configurar un *frente pragmático* que denuncia cualquier intención de suscribir el devenir de la acción de los sujetos a condicionantes desplegados apriorísticamente. En este sentido, nos dice Faerna, Lewis se acepta relativista como sus compañeros, pues, para él la posición del “realismo relativista” es aquella que ha encontrado que no hay

⁴⁹ *Ibid*, p.252

verdades que merezcan ser apartadas, consagradas, que se hayan ganado su <<mundo aparte>>; el conocimiento deviene relativo porque surge de la dinámica del significado y del concepto, de las cualidades de los objetos subjetivamente experimentadas por los agentes que en el camino de los consensos y los conflictos van quedando asentadas como creencias verdaderas. Por ello Lewis no tuvo miedo en aceptar el relativismo, porque reconoció (como sus colegas pragmatistas) que las generalidades ahistóricas de negación al elemento empírico habían mostrado ya estar cerradas en toda su amplitud.

En resumen, la preocupación de Lewis se centra en cómo poder ordenar al mundo acudiendo a las regularidades empíricas que sirven para volver sobre la experiencia en forma de un a priori (vigilado por su capacidad operativa). La propuesta de Lewis, como lo explica Faerna, es estrictamente pragmática en el sentido de que los conceptos justifican su existencia a priori cuando han conseguido el éxito en su labor ordenadora, directriz, en la medida en la que el mundo deviene efectivamente ordenado, en esa medida el concepto es válido, verdadero y legítimo. Esta posición asegura el “modo de ser independiente de la realidad” (en el sentido no metafísico) y esquiva las estrategias de aprehensión de una realidad que ya está dada. Podemos decir, para concretizar, que Lewis con su “a priori pragmático” llama a verificar que los principios epistemológicos que explican el mundo tengan una correlación efectiva con la vida cotidiana, concreta, que gocen de un privilegio de *uso* y no de *cuna*. Veamos algunas líneas del texto de Faerna que nos ayuden a acotar esto:

La experiencia no nos obliga a que la conceptualicemos de este o de aquel modo, sino que admite una infinidad de ordenaciones diferentes⁵⁰.

No es la experiencia la que hace avanzar el conocimiento, sino los intereses que nosotros mismos hemos depositado en él⁵¹.

Todos debemos ser pragmatistas, pero pragmatistas en el final, no en el principio⁵².

⁵⁰ *Ibid.*, p. 289

⁵¹ *Ibidem*

⁵² *Ibid.*, p. 290

El “a priori pragmático” de Lewis parece llevar a un terreno diferente la justificación pragmatista del conocimiento. Supone regularidades empíricas captadas por conceptos que después vuelven sobre la experiencia para ordenarla, donde la atención (vigilancia epistemológica) debe ser puesta en que el a priori efectivamente ordena y dirige las subsecuentes fases de la acción y la experiencia (en el futuro, proyectivamente). Por eso Lewis dice que hay que ser pragmatista al final más que al principio, corroborando que se conserve el carácter prospectivo de la experiencia y que el orden responda a unas necesidades prácticas, y no como en el caso de los peirceanos, esperar a que, en algún punto, un saber deje de ser evaluado por su razón de ser social.

Para Lewis, apoyado en el “realismo relativista” y el “a priori pragmático”, la conclusión sobre el conocimiento es que existen diversas realidades (lógicas) “válidas en su propia consistencia” que van demostrando ser más efectivas en tanto que son capaces de ajustar los significados que producen a la dinámica del cambio moderno; cuando el orden responde a unas necesidades y se comunica con ellas, no cuando se les impone.

La verdad, entonces, tanto para James como para Dewey y Lewis, es una creencia ascendida a hábito, juicio o concepto, que necesita estar alimentándose siempre de la interacción entre las partes, de las diferencias y distancias sociales que pretende organizar. Se trata, para usar otras palabras, de poner las capacidades modernas (la novedad, la creatividad, la búsqueda del orden autogestivo) al servicio de una actitud disidente con el proyecto metafísico (usurpador de la modernidad) centrado en el racionalismo radical. Esta es, concretamente, la posición que llega hasta Richard Rorty y que lo confronta con Jürgen Habermas, donde, según creemos, explotan más contundentemente las consecuencias del debate epistemológico entre Modernidad y Posmodernidad.

A Rorty lo estamos incluyendo en el pragmatismo (no de forma autoritaria sino autoconfesa), pues su postura deriva indudablemente de lo que hemos encontrado en James, Dewey y Lewis, sin embargo, también creemos que merece un lugar especial ya que a partir de él podremos asumir una posición estratégica que sintetice, de un lado, el emplazamiento más definitivo del pensamiento postmetafísico, y que, del otro, nos proyecte a las

consecuencias culturales de la crisis de la unidad (al posmodernismo). De esa forma esperamos poder acotar y distinguir los frutos del pensamiento postmetafísico que recientemente han tenido que salir de nuevo al ruedo para apaciguar el embate promovido por las reminiscencias logocéntricas, al tiempo que han ayudado a sobrellevar el estallido de la diversidad y del multiculturalismo.

HABERMAS Y RORTY: ENTRE EXPERIENCIA Y RAZÓN

Para entender cuáles son los antecedentes más directos de la posmodernidad, aquellos que le colocaron en tanto crítica de la modernidad por su vaciamiento y crisis (objeto de este capítulo), hemos venido siguiendo los pasos del pensamiento postmetafísico por dos vías, primero por Nietzsche (y Vattimo) y luego por los pragmatistas. Tras exponer las ideas principales de estos últimos (una parte de la disputa interna y su consagración más definitiva) que nos han permitido enunciar epistemológicamente la fractura de lo moderno-metafísico, queremos ir ahora hacia Richard Rorty quien apelando a ésta relación entre conocimiento y experiencia pretende ir en contra de quienes, como Habermas, piden hacer un esfuerzo por completar el proyecto de la modernidad. A partir de éste confrontamiento que Rorty tiene con Habermas (y que nosotros ya anticipábamos desde Peirce y James) creemos que es posible sacar a la luz las consecuencias más importantes de la ruptura epistemológica de la modernidad y, con ello, animarnos a explorar en el posmodernismo. La novedad es que, en este punto, está ya más o menos aceptada dicha ruptura. Tanto Habermas (y lo veíamos antes en una nota al pie) como Rorty entienden las causas por las que se vuelven insostenibles los principios metafísicos de la modernidad, el asunto es que uno las asume a cabalidad y el otro intenta llegar por cualquier vía a restablecer las certezas extraviadas. La posición que a nosotros interesa, en ese sentido, es la de Rorty pues, creemos, atiende mejor a la transformación cultural que tratamos de

demostrar adelante; sigue por la línea del pensamiento postmetafísico que se ha dado a la tarea de deconstruir el proyecto de la razón moderna⁵³.

Sin embargo, antes de pasar a ello, y afanados en entender la lectura que Rorty hace de Habermas (que le pone en sintonía con el discurso postmetafísico), queremos hacer una muy breve mención de la disputa que, en torno a los metarrelatos, sostienen Habermas y Lyotard, uno de los más importantes exponentes del posmodernismo (sin explicar aún lo que bien a bien implica la posmodernidad). Lo hacemos de esta forma, y a través de los ojos de Rorty, para que sean mejor entendidos los términos en los que queda expuesto el desconcierto de Habermas por la ausencia de criterios universales de validez.

Es Rorty quien, en un artículo del libro *Habermas y la modernidad*⁵⁴, recoge el objeto de la disputa entre Habermas y Lyotard (las llamadas “metanarrativas”) que después habrá de utilizar para plantear su propia posición, y por esa razón es importante tenerlo en cuenta. Así, para adentrarnos rápido en la discusión, las metanarrativas son aquellos enunciados, juicios, creencias o discursos que piden ser contemplados con devoción por haber comprobado su superioridad intrínseca e infinita, hacen referencia a aquello que el discurso postmetafísico ha criticado siempre de la modernidad, a saber: su tendencia a hacer pasar un orden por *legítimo* apelando a que, éste, está inscrito en la forma de ser de las cosas, excusándose en los objetos y no en las ideas (donde su posición resulta plenamente arbitraria). No estamos sugiriendo que la disputa siga siendo planteada en contra de “la verdad como correspondencia”, lo que sucede en torno a esto es una diferencia de opinión, pues, mientras para Habermas dichas metanarrativas parecían asegurar la legitimidad de alguna posición sobre algo en el mundo (la mejor), para Lyotard era justo ese el lastre del pensamiento moderno (y no por la propia existencia de una metanarrativa sino por la actitud empecinada de quererla hacer pasar por “la mejor”). La diferencia es que para Habermas mantener el estándar del mejor argumento (que

⁵³ Véase Richard Rorty, Jürgen Habermas. *Sobre la verdad: ¿validez universal o justificación?* Buenos Aires, Amorrortu. 2008. Donde se desarrolla más puntualmente éste asunto a manera de mutua contestación entre Habermas y Rorty.

⁵⁴ Richard Rorty. "Habermas y Lyotard sobre la posmodernidad" en Anthony Giddens [et al]. *Habermas y la Modernidad*. Madrid, Catedra.1988.

denuncie a los otros en su “corruptibilidad”) es la única posibilidad de conservar el camino de lo racional (lo moderno por consecuencia), y todo el que se niegue a ello tendrá que ser tomado por “neoconservador” –según el propio término de Habermas que además lo asocia con un cierto tipo de negación, la “negación ad hoc”⁵⁵.

Aunque, según creemos, la lectura de Rorty en torno a esto tiene dos aristas, una en la que se pone del lado de Habermas y otra en la que se pone del lado de Lyotard, en el fondo de su propuesta (en su apropiación del pragmatismo) tiene mayor peso lo que comparte con Lyotard que lo que comparte con Habermas. A Habermas lo apoya en su crítica al “neoconservadurismo” (y a Lyotard en consecuencia) pues, dice, por el miedo a las metanarrativas, por no verse atrapado en ellas, se termina por renunciar a cualquier “dirección social”. La acusación más grave, en ese sentido, a Lyotard es de “sequedad”, de entreguismo al relativismo, pues ambos (Habermas y Rorty) comparten la confianza en la política democrática aunque desde diferentes frentes. Nosotros también creemos (y eso habremos de demostrarlo en el transcurso de la tesis) que en mucho es acertada la crítica de Habermas a la posmodernidad (al posmodernismo del “todo es bueno” y “todo se vale”) porque señala aquella tendencia a neutralizar la crítica, a despreocuparse por las miserias e inequidades del mundo interconectado y global. Y sin embargo, en este punto, lo verdaderamente importante para nosotros aquí es la discordancia más profunda y significativa entre estos dos autores.

Si con Habermas Rorty comparte la postura política, la necesidad de promulgarse activamente a favor del diálogo y el consenso (dirección social), no asume como él la necesidad de una legitimación definitiva y absoluta de ésta; no cree en lo que él mismo llama “un ideal imposible de legitimación ahistórica” y en ello está plenamente de acuerdo con Lyotard. Tanto Rorty como Lyotard sospechan de la ambición de Habermas (rastreada -según ellos- hasta Hegel) de unificar la razón, e incluso Rorty lo asume como consecuencia

⁵⁵ Véase Jürgen Habermas. “La modernidad, un proyecto incompleto” en Hal Foster (comp.). *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós. 1985. Donde Habermas llama a dejar los “falsos programas de negación de la cultura” que han adquirido la forma de anti-modernidad o pre-modernidad, y cuya consecuencia más nefasta es consentir un tipo nuevo de conservadurismo, hedonista e irresponsable, que no se interesa más que en alimentar sus expectativas de administración técnica y racional. Contrario a ello, Habermas pide recuperar críticamente el proyecto de modernidad, considerando tanto los errores de la modernidad “estética” (cultura de “expertos”, o la dicotomía alto/bajo que veremos adelante) como las falsas alternativas del posmodernismo y el neoconservadurismo.

de haberse tomado demasiado en serio la premisa kantiana que divide ciencia, moral y arte como parte de la condición moderna del Ser y, por tanto, suponer que, resultado de la pretendida autonomía de estas esferas, la ciencia, por su parte, podría desarrollar una “dinámica interna” que proteja y garantice sus enunciados, que los haga perfectibles (Peirce). Los cuestionamientos a Habermas se centran, entonces, en esta pretensión de construir un “ideal intrínseco” a la modernidad que lo perpetúe como proyecto.

Lo que en el fondo defiende Lyotard, y que lo pone en plena relación con Rorty y con el pragmatismo, es la necesidad (que él califica de posmoderna) de contraponer al saber de la ciencia, la técnica o la filosofía, un tipo de saber con el que siempre ha estado en competencia, al que siempre ha querido superponerse: el saber narrativo. En ese sentido, con Lyotard también tenemos, como con Rorty, la preocupación por hacer que el proceso de *validación* de los enunciados (del conocimiento y la verdad) este siempre vinculado a sus aspectos pragmáticos, y no a un “gran relato”.

El saber no encuentra su validez en sí mismo, en un sujeto que se desarrolla al actualizar sus posibilidades de conocimiento, sino en un sujeto práctico que es la humanidad. El principio del movimiento que anima al pueblo no es el saber en su autolegitimación, sino la libertad en su autofundamentación o, si se prefiere, en su autogestión⁵⁶.

Es justamente en esa libertad de “autofundamentación” (que se antepone a la necesidad de “autolegitimación”) donde encontramos plasmada la herencia postmetafísica que impulsa a Rorty a substituir la validez universal por la justificación contextual; por eso decimos que el vínculo es mucho más fuerte con Lyotard que con Habermas.

En resumidas cuentas, para llegar a entender mejor la posición de Rorty (que nos interesa por su vínculo con el posmodernismo) necesitamos visualizarlo en dos frentes: tratando de mantener distancia respecto de la “sacralización” del mejor argumento (válido para todos y en todo momento), así como de la apatía engendrada por el pavor a las metanarrativas, a los discursos orientadores o emancipadores que independientemente de sus

⁵⁶ François Lyotard. *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Madrid, Cátedra. 1984. p. 69.

características, se nos dice, merecen todo nuestro desprecio por tratar de imponérsenos.

Debe quedar de manifiesto que Rorty es un pragmatista más (neopragmatista) y que a partir de su apropiación de –digámosle así- la línea Jamesiana, busca confrontarse con una nueva especie de racionalismo encabezado por Habermas. La alternativa que Rorty propone para esquivar dicho pensamiento, para alejarse del racionalismo enclavado aún en aspiraciones metafísicas (o en sus beneficios, más bien), es, como la de los pragmatistas revisados (y por las mismas razones), naturalizar la razón. Sólo así, dice, podríamos abstenernos de condenar la vida práctica a la irrelevancia y entender la necesidad de sustituir la pretensión de *validez universal* de nuestras creencias por otra clase de pretensión: la de *justificación*. Tomar la verdad más como justificación que como validez (asunto que iremos desarrollando) es el producto más acabado del pragmatismo en el sentido en que hemos querido presentarlo aquí; surge por reconocer la diferencia (no aceptada por todos) entre el hecho de que queramos ver nuestras creencias como verdaderas (porque así se nos presentan), y que efectivamente lo sean. Lo que Rorty llama a considerar, y que lo identifica con el pragmatismo, es que lo que pueden ser buenas razones para nosotros, en otras circunstancias, podrían no serlo; es la reformulación de la conclusión de Lewis acerca de que cada lógica vale en su consistencia.

Rorty dice entender que el miedo de una razón naturalizada entre intelectuales como Habermas estriba en la imposibilidad de poder guardar las distancias entre unas cosas y otras, en no poder alzar la política democrática sobre el autoritarismo (por ejemplo), en no poder evitar con toda certeza que ocurra de nuevo algo similar al Nacional Socialismo (que Habermas vivió de cerca) o a las Dictaduras latinoamericanas del siglo XX, entre muchos ejemplos más que aquí cabrían. Naturalizar la razón para Habermas representa el impedimento principal para hacer de lo democrático lo más racional. El problema aquí, que en cierta medida Rorty entiende pero no justifica, es que se genera una obsesión por hacer autoevidente la elección de algo como la democracia, por obviar su supremacía, por hacer trascender su pertinencia sobre (y encima de) otras posibles elecciones.

Dado que la distinción realidad-apariencia me parece una reliquia de

nuestro pasado autoritario (un intento secularizante de trasladar la Naturaleza Intrínseca de la Realidad al rol previamente desempeñado por la Persona que Debía ser Obedecida), no me preocupa el relativismo. El temor al relativismo me parece el temor a que en el universo haya nada a lo cual aferrarse, excepto unos a otros⁵⁷.

Al tomar el camino del pragmatismo Rorty asume que las creencias lejos de ser ejercicios de la conciencia, de la abstracción racional, son hábitos de acción. Y asume el riesgo (como sus antecesores pragmatistas) de no poder justificar las creencias ante todos los públicos. Así, lo que hace diferente a Rorty de Habermas es que no se empeña en hacer trascender una creencia, sólo ve en ellas una exigencia de justificación (no de correspondencia) acotada por el contexto en el que se pronuncia, no aspirante a una pertinencia definitiva, inalterable (que ya no necesita ser justificada más que por sí misma). Por ello Rorty califica de peirciano a Habermas (cosa que ya está clara para nosotros), ya que, sin reformular los principios metafísicos (la realidad en-sí), se niega a una razón natural, una razón que no sea normativa y externa, investida de la función coercitiva por la que la acción es forzada a moldearse según una ordenación racional-universal.

lo ¿Cuál es la diferencia entre un metafísico, comprometido con una teoría de la verdad como correspondencia, que me dice que, lo sepa o no, admita o no, mis aseveraciones equivalen, automáticamente, de grado o no, a una pretensión de representar la realidad de manera exacta, y mis colegas peirceanos, que me dicen que, automáticamente, lo quiera o no, mis aseveraciones equivalen a una exclusión de posibilidades, o a una presuposición acerca de lo que persistirá en el futuro? En ambos casos, se me dice que presupongo algo que, aún después de considerable reflexión, no pienso que crea (...) Si A puede explicar en sus propios términos qué está haciendo y porque lo hace ¿Qué derecho tiene B para seguir diciendo: <<No, lo que A realmente está diciendo es...>>⁵⁸

⁵⁷ Richard Rorty, Jürgen Habermas. *Sobre la verdad: ¿validez universal o justificación?* p, 160

⁵⁸ *Ibid.*, p. 38-39

Estos universales no son más que el escape de lo contingente, de lo temporal y particular, son la manifestación del gran miedo (moderno) por el cambio incontenible, por su apología que, más allá de ser cierta, altera las certezas de la forma de ser moderna.

Tal vez la diferencia de mayor envergadura entre Habermas y yo es que los pragmatistas como yo simpatizamos con los pensadores antimetafísicos, `posmodernos`, que él critica cuando sugieren que la idea de una distinción entre práctica social y lo que trasciende a esa práctica es un remanente indeseable del logocentrismo⁵⁹.

Rorty, como Lewis, confía en que en la medida que se logren acuerdos cada vez más extensos sobre una creencia, no habrá porque recurrir al método convencional de contraste con la verdad (única)⁶⁰. Contrario a lo dicho por Habermas, piensa que partiendo del contexto es todavía posible ir hacia sociedades que son cada día más complejas e híbridas, resultado de la simultánea convivencia, de la diversidad de contextos (multiculturalismo). Para él son las condiciones de determinación contextual (de experiencia) las que generan la posibilidad de justificar unas creencias sobre otras y que, por otro lado, permiten a un individuo negarse a dar justificación ante un cierto tipo de público (discurso pertinente ante público pertinente). Así, otra forma de encontrar la diferencia entre Habermas y Rorty es en la distancia que hay entre lo contextual y lo no contextual; lo contextual conlleva la experiencia y el “nosotros”, lo no contextual aspira a una instancia suprema, la de una verdad en la que contemplación temporal y espacial no quepan, donde lo que son “buenas razones” para nosotros deben ser tomadas por buenas para todos ya que parecen ir firmadas por lo que Rorty llama, en tono de burla, un “ahistórico tribunal kantiano de la razón”.

Ahora, una consideración importante de Habermas que Rorty respeta. Paralela a la crítica del neoconservadurismo (en la que, como ya vimos Rorty apoya a Habermas) surge el cuestionamiento al pensamiento posmetafísico (que derivó en el posmodernismo) acerca del hecho, que consideramos cierto,

⁵⁹ *Ibid.*, p. 29

⁶⁰ Véase, Faerna. *Introducción a la teoría pragmatista del conocimiento*. pp. 264

de que sobrevalorar la diversidad resulta igualmente turbio que sobrevalorar la unidad (otro punto sobre el que habremos de ir quedando claros en el transcurso de esta tesis). En ese sentido Habermas tiene razón cuando ve en el posmodernismo un riesgo equivalente al del pensamiento metafísico, el asunto es que de su condena al relativismo (neoconservadurismo) y del sesgo de la diversidad surge una posición no mucho más alentadora que, aunque alude a lo que él llama “una relación epistémica con algo en el mundo”, no admite poner la experiencia en el centro de la determinación humana, la considera pero sin tomarle en serio, parece infantilizarla (de nuevo). Rorty diría, con justa razón, que la posición de Habermas en torno al conocimiento no es lo suficientemente pragmática.

Al final, lo que Rorty ve en Habermas es la pretensión de poner lo filosófico por encima de lo político, y por encima de todo, conservar el deseo de un pensamiento ilustrador capaz de trascender toda atadura con lo convencional para hacerse de un alo de divinidad en el nadie se atreva a cuestionar sus dichos.

<<La verdad resiste a los intentos de refutarla>> o <<La verdad no
puede
perder en una confrontación libre y abierta>> suenan tan vacías pragma-
ticamente como <<Las personas saludables no se enferman>>⁶¹

Este punto de vista sólo sería defendible, piensa Rorty, si a los universales correspondiera un “público ideal” que aceptara sus exigencias sin vacilar; un público siempre pertinente en una sociedad ampliamente inclusivista es lo que hace falta para que se cumpla la petición de Habermas, cosa que no sucede porque, como dice Rorty, no siempre estamos dispuestos a exponer nuestras razones y mucho menos a ponerlas a debate. Esto está en evidente relación con la idea de Dewey que exponíamos arriba de que el conocimiento muestra su *imperfección* cuando aparecen los conflictos, la diversidad que impide acreditar el hecho de que la unidad pueda realizarse a sí misma. Entendiendo que desde lo contextual son comprensibles la serie de juicios (de hecho y de valor) que ordenan nuestra percepción del mundo y que nos hacen parte de un (o varios) “nosotros”, y también nos distinguen de otros, es decir,

⁶¹ Rorty, Habermas. *Sobre la verdad*:..pp. 151

entender lo preciado de la herencia del pensamiento pragmático (que nos coloca en situación) representa la posibilidad de sacudirse la noción obsesiva de una razón unificada, normativa y externa cuyos enunciados llegan a nosotros con el carácter de imperativos.

Si aceptamos que el debate con Habermas pone a Rorty en condición de cuestionar la existencia filosóficamente construida de la razón omnicomprendensiva, y que con ello se abre la posibilidad de que el pensamiento postmetafísico pueda rebatir el proyecto de la modernidad ilustrada, eso no debe impedirnos ver que hasta aquí podemos llegar con él y con el pragmatismo. Después de haber asumido esta posición epistemológica, partiendo de ella, lo que buscamos es su reflejo en el dilema social, cultural, político, etcétera, surgido la crisis de la modernidad o el advenimiento de la posmodernidad. Desde esta concepción de la experiencia y de lo contextual trataremos de ver, primero, como quedó atravesado el campo del arte (el objeto estético), y segundo, cuales son los nuevos significados del “nosotros”, las nuevas alusiones a lo “nuestro” que surgen a raíz de la profundización de la crisis moderna, asunto que es muy relevante para esta tesis y que ya no encontramos en el pragmatismo, en el debate epistemológico sino en el cultural, por ello vamos de aquí (con la muy preciosa idea del rechazo a la verdad única gestada pragmáticamente, confiando en una verdad en situación tejida por la relación experiencia-acción) para buscar sus repercusiones en la vida social, en la cultura.

No queremos anticipar una conclusión, ni siquiera parcial, sobre la crisis de la modernidad pues precisamos de esa otra parte, de esa otra manifestación de la ruptura de lo unitario para perfilarnos hacia allá. Dejamos pendiente esta reflexión hasta que, expuestos los argumentos en ambos sentidos, resulte asequible.

DE LA FORMA DE SER EPISTEMOLÓGICA DE LA MODERNIDAD A LA CULTURA MODERNA: ALGUNAS CONSIDERACIONES PREVIAS

Hasta ahora nos hemos mantenido en el margen de los aspectos cognoscitivos de la modernidad, pues, creemos -como venimos repitiéndolo-, que en ellos puede encontrarse con sucinta claridad la esencia metafísica de la modernidad, o los despojos que han quedado de ella tras la crisis. Pero, habiendo cumplido con ese propósito, queremos acercarnos a su manifestación concreta (*aplicación*) en los fenómenos de la cultura, para después acudir a un fenómeno cultural tomado por nosotros como característico. Para hacer esto tendremos que recorrer de nuevo los caminos de la metafísica pero ahora prestando atención a su consagración moral, pues, sólo así, entenderemos su concreción más significativa en lo cultural. Para ello pedimos que se ponga brevemente a consideración la obra de Immanuel Kant, su tratado sobre filosofía moral *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*⁶², donde aparece contundentemente revelado el paso que lleva *del cielo a la tierra*, de la metafísica a la física, de las verdades universales a los comportamientos universalmente “buenos”, así tratamos de trazar el camino para el capítulo que viene. En resumidas cuentas, volver a Kant, al pensamiento metafísico, nos da las primeras pistas (sobre las que profundizaremos adelante) de cómo se articulan el *diseño* y la *aplicación* del orden moderno. Por eso lo hacemos así aunque sea –digamos- cronológicamente incorrecto presentarlo hasta ahora.

Lo que Kant quiere, en el texto mencionado, es demostrar que la mejor forma de echar a andar los principios metafísicos de la modernidad (de hacerlos conducta) es recurriendo a la formación-educación de hombres “buenos” que actúen con apego al *deber*; que lo que ha de ser tomado por buenas costumbres o buena voluntad, se ajuste sistemáticamente a lo que él llama un *imperativo categórico*, por medio del cual quede asegurado el carácter universalmente bueno y recto de las acciones y, por consecuencia, se logre esquivar definitivamente toda “inclinación”, toda manifestación de la contingencia. La tarea consistió, pues, en contener la esencia de la modernidad (el cambio y la indeterminación), cosa que ya hemos explicado en un principio pero que en Kant encontramos enunciado de forma casi inmejorable, y que nos

⁶² Immanuel Kant. *Fundamentación de la metafísica de las costumbre*. Madrid, Encuentro. 2003.

brinda la oportunidad de rastrear el proceso mediante el cual los universales aterrizan en la cotidianeidad para hacerle a su imagen y semejanza.

Lo que está en el centro de la apuesta moral kantiana es sin duda alguna la metafísica. A partir de la moral, Kant creyó haber encontrado las verdaderas condiciones de existencia de los principios metafísicos de unidad y totalidad que estaban ya insertos en la razón. Es, pues, según parece, la mejor vía de acceso para condicionar la experiencia y la práctica. Lo vemos cuando al principio de su *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* asegura que una “buena voluntad” (en la que se funda la idea del *deber*) puede existir sólo alejada de toda inclinación, es decir, que si alguna inclinación (algún valor subjetivo) nos conduce a actuar (aunque sea de buena forma: a favor de nuestro prójimo desvalido, por ejemplo) entonces no estaremos actuando con apego al deber. Solamente cuando nuestra buena voluntad es buena “en sí misma” estaremos actuando conforme a *deber*.

Nos ha sido concedida la razón como facultad práctica, es decir,
como una facultad que debe tener influjo sobre la *voluntad*, resulta que el destino verdadero de la razón tiene que ser el de producir
una *voluntad* buena, no en tal o cual respecto, como *medio*, sino
buena en sí misma (...)Esta voluntad no ha de ser todo el bien, ni
el único bien; pero ha de ser el bien supremo⁶³.

La tarea de la razón, entonces, al producir actos fundamentados en el *deber* y no en las inclinaciones subjetivas, es imponerse (en vista de su superioridad) sobre cualquier otra noción vulgar de moralidad. Esto sólo sucede cuando, según las propias palabras de Kant, determinamos que una acción es “buena en absoluto y sin restricción alguna”. De lo que se desprende que los hombres no deben actuar más que conforme a *la ley* que les dicte que su acción es digna y efectivamente moral (en el sentido de universal). A este respecto, y para ser más claros, es interesante el caso de la mentira utilizado por Kant como ejemplo. La mentira, dice Kant, puede hallar algún tipo de justificación en lo contingente, como un medio para evitar algún tipo de catástrofe posterior, y por lo tanto hacerse pasar por buena. Sin embargo,

⁶³ *Ibid.*, capítulo I

cuando nos preguntamos si la mentira es digna de alzarse como principio moral universal, encontramos las razones para no emplearla. Cuando nos alejamos de las condiciones subjetivas-contingentes de su utilización, se hace manifiesto el carácter necesario de las razones objetivas, indeterminadas y universales, prescritas (a priori), por las que decidimos actuar de buena forma.

La moral toda, que necesita de la antropología para su *aplicación* a los hombres, habrá de exponerse por completo primero independientemente de ésta, como filosofía pura, es decir, como metafísica⁶⁴.

Sólo la razón nos permitirá, de acuerdo con la propuesta de Kant, actuar con apego a las leyes que conduzcan adecuadamente nuestra voluntad, que la conviertan en *deber*. La razón, a partir de su independencia de la vida práctica, es el vehículo mediante el cual nos haremos hombres de bien, hombres decentes. En términos concretos, lo que hace la razón es construir *imperativos categóricos*, fines en sí mismos que están por encima cualquier fin o medio contingente. Se cumplen en ellos y en ningún otro lugar. Estos *imperativos categóricos* se muestran como la concreción del ideal metafísico de moral al que aspira la filosofía kantiana; son la puesta en práctica de los principios de totalidad y unidad que rigen la modernidad. No hablan, dice Kant, de lo que sucede sino de lo que *debe suceder*, es el tránsito del ser moderno al deber ser moderno. Es el camino que lleva de los aspectos cognoscitivos de la modernidad a los morales y culturales.

Si, pues, ha de haber un principio práctico supremo y un imperativo categórico con respecto a la voluntad humana, habrá de ser tal, que por la representación de lo que es fin para todos necesariamente, porque es *fin en sí mismo*, constituya un principio *objetivo* de la voluntad y, por tanto, pueda servir de ley práctica universal. El fundamento de este principio es: *la naturaleza racional existe como fin en sí mismo (...)* El imperativo práctico será, pues, como sigue: *obra tal modo que uses la humanidad, tanto en tu persona como en la persona de cualquier otro, siempre como un fin al mismo tiempo y nunca solamente como un medio*⁶⁵.

⁶⁴ *Ibid.*, capítulo II

⁶⁵ *Ibidem*

Kant advierte, además, que a diferencia de otra especie de imperativos (los del pasado pre-moderno), los imperativos categóricos deben imponerse, exigir obediencia, pero a pleno convencimiento. Es someterse a la ley bajo la propia voluntad, con plena seguridad de que se está obrando bien. Se trata, pues, de un ejercicio de reflexión, una abstracción racional que pondrá ante nuestros ojos las razones por las que la ley moral ingresa al orden de lo universal. Bajo esta lógica el hombre moderno que actúa conforme a *deber* se encuentra simultáneamente en dos puntos: sujeto a las leyes universales que lo confinan a actuar bien, pero también como “legislador universal”, capaz de encontrar por el ejercicio de razón la contundente legitimidad de los imperativos que obedece.

Por tanto, los *imperativos categóricos* son para el pensamiento metafísico la garantía más efectiva de cumplirse como orden, son la forma de inmiscuirse en la praxis haciéndose pasar por dios, es la negación de lo pragmático para instituirse en un hábito que no tiene por qué ser cuestionado. Por eso es importante que, aunque sea de esta breve manera, consideremos el aspecto moral de la modernidad como la puerta de acceso a lo cultural. Kant nos ayuda a entender justamente este proceso por el que lo verdadero, lo bueno y lo bello sintonizan y, sobre todo, sintetizan la validación de la existencia moderna. De otra forma no se entendería por qué conocimiento, cultura y moral tuviesen que separarse para establecer sus propios sistemas de *expertos* (ciencia, arte y jurisprudencia), su lógica interna. El mundo moderno estaría así dividido, especializado, sin razón aparente, cada cual rindiendo culto a su santo particular, sin que nada pudiese concretarse siquiera como proyecto, cosa que (como hemos visto) no sucedió así. Y hacia a ello queremos apuntar con nuestros siguientes capítulos: a que la cultura, el conocimiento y la moral (que nosotros ya no abordamos más), trascendieron sus esferas independientes y tributarias de (por utilizar una expresión de Pierre Bourdieu) un Capital específico, para funcionar como una especie de correlatos. Es decir que, las exigencias hechas al Ser filosóficamente construido de la modernidad vinieron en paquete, donde el hombre justo y decente, claro y entendedor, sensible y avezado, eran uno mismo.

Pongamos un ejemplo que además allane el terreno que queremos pisar hacia el final de este trabajo. La música formal o clásica (como representante

del gran arte) pero en su relación con la “buena voluntad” o el *deber ser* de la modernidad.

El hombre decente, que sigue los imperativos categóricos, que sabe que debe actuar por respeto a las leyes universales que hacen de la voluntad algo *bueno*, también sabe que debe hacerse ver, mostrarse, como depositario de otra serie de valores igualmente sublimes: los estéticos. Así, la música conocida por clásica o formal (quizá la imagen más recurrente de esta adecuación), como toda manifestación concreta del “gran arte”, está asociada, por fuerza, a esta forma de ser moral de la modernidad. Sin ser lo mismo, dedicados a requerimientos específicos, tanto el deber moral como la aptitud estética para apreciar el arte se nos presentan impuestas, debemos adaptarnos a ellas porque, en la modernidad, belleza y deber pertenecen al mismo ordenamiento del universo metafísico.

Todo forma parte de un (y el mismo) *paquete*; verdades, deberes y gustos deben adecuarse a los principios que han sido tomados por mejores, dignos de universalidad, y por los que va quedando trazado el andar de la vida moderna. Y quien se considere genuinamente moderno tendrá que saber, y no sólo eso, estar convencido de que su propio destino sólo podrá engrandecerse apegado a dichos condicionantes. Quizá en la música resulte relativamente fácil observar esto. Los rituales y procedimientos que giran en torno a la producción, el consumo y el disfrute de la música clásica están bien identificados por los que participan de ellos (y por los que no). Podemos encontrar aún, aunque quizá no con la contundencia de antes, la fastuosa ceremonia por la que queda certificada la aptitud para comprender y disfrutar una *buen*a pieza de arte. Lo que proponemos concretamente es que la rectitud moral que exige Kant en la presentación de todo hombre decente y por la que se hace el traslado de la universalidad de las ideas a la vida cotidiana (acción-práctica) está íntimamente ligada a la forma de ser de la cultura moderna; también por medio de la cultura, del arte, se buscó instituir una serie de principios que se imponen, aquí no como ciertos sino como bellos. La dicotomía alto/bajo, que sostendremos como el pilar de la cultura moderna, existe para apuntalar las pretensiones universalistas (de orden metafísico) del conocimiento, así como su concreción en los condicionamientos de la conducta.

Así, esperando estén claras las razones por las que hay que tener en mente a Kant en este momento, debemos (como en el caso de la forma de ser epistemológica de la modernidad) encontrar y fundamentar los motivos por los que todo esto se va a pique también en la cultura. Aquí ya hemos visto que la modernidad entra en crisis por no poder justificar, legitimar, validar un conocimiento independiente de la vida, ahora nos toca ver cómo le fue a la cultura con esta misma tentativa emprendida desde el arte.

Para enunciarlo más claramente, lo que pretendemos hacer en adelante es señalar la encarnación de todo lo que hemos visto hasta ahora (la esencia metafísica de la modernidad, el pensamiento unitario-totalitario, las verdades universales, etc.) en la *realidad social* a través de una cultura que reproduce y acentúa las distancias entre unos sectores de la población y otros, entre lo alto y lo bajo. Y además, como segundo propósito (y de igual forma que hicimos con el conocimiento) queremos explicar cuáles son las razones más relevantes por las que esta ordenación cultural se atrofia, de donde empiezan a emerger unos productos, unas personas y unas interacciones nuevas.

Asumimos que la crisis moderna consiste en el contundente fracaso de las expectativas generadas, por un lado, y en el advenimiento de su imposición violenta por el otro⁶⁶. Pero lo que toca ver, y hacia ya nos dirigiremos después, es lo que se ha puesto en lugar de ello. Si lo planteamos en términos más generales, lo que tenemos hasta ahora es la primera mitad de la crítica posmoderna contra la modernidad metafísica, falta completar esta labor con la revisión de las transformaciones culturales que se dieron en occidente durante el siglo XX, para, teniendo como complementarios estos asuntos (donde nosotros encontramos mayor pertinencia al discurso posmoderno), dedicarnos a la valoración de las circunstancias de vida que se han impuesto a las sociedades postindustriales, consumistas e interconectadas.

⁶⁶ El siglo XX está plagado de manifestaciones violentas por conservar el orden construido por la modernidad. Si lo pensáramos a nivel mundial podríamos recurrir, como ejemplo, a las manifestaciones juveniles (universitarias sobretudo) en el transcurso de los años 60 que se encontraron frecuentemente enfrentadas a este *endurecimiento* de la modernidad por el que el *deber ser* moderno quedó fuertemente cuestionado y evidenciado.

CAPITULO 2.

CULTURA DE MASAS, VANGUARDIA Y POSMODERNISMO: EL CAMINO DE LAS CRISIS CULTURALES EN OCCIDENTE.

En este capítulo seguiremos un proceso análogo al que ya hemos empleado aludiendo al problema de la producción de conocimiento, a saber: intentar mostrar, primero, cómo se hace cuerpo la forma de ser metafísica de la modernidad desde la cultura (cómo a través de ésta, de su concreción en lo simbólico, se instaura el orden tomado por legítimo) y, segundo, y aquí –creemos- aparece con más fuerza la evidencia de la explosión de lo único a manos de lo diverso, cómo estos principios, artífices de la distinción entre lo *vulgar* y lo *excelente*, conductores de lo universal desde la verdad irrefutable (razón) hasta los *imperativos categóricos* (deber) y la creación de una obra de arte indiferente con la vida (gusto), están cada vez más en desuso. Lo que buscamos es establecer una relación causal entre la ruptura epistemológica de la modernidad y su crisis cultural, encontrar aquel punto en el que el símbolo también clama de dolor por el agotamiento de lo único, supremo e inapelable.

La labor consiste, entonces, en localizar la incidencia (primero) y la decadencia (después) de lo Todo-Uno en la cultura que nos habla de esa tendencia de la modernidad a quedarse vacía. Por eso nosotros establecemos, como ya lo han hecho otros, que la revisión debe ser emprendida desde la parte más dura e inflexible de la modernidad cultural (aquella que se justifica en la legitimidad de los principios metafísicos), hasta la parte más maleable y elástica del consumo cultural que tenemos hoy día, tratando de ser muy enfáticos en los matices de estas radicalidades (en eso consiste el balance que tenemos pensado hacer). En otras palabras, como en el caso del conocimiento, para entender las razones por las que la cultura moderna (modernismo) se desborda, por qué es incapaz de contener el cauce de la interacción que antes parecía responder a sus mandatos, necesitamos partir de los significados más concretos de su apuesta simbólica, de su participación en la gestión del orden metafísico.

Entender las razones por las que el símbolo (su percepción) adquiere el carácter de *necesario e impuesto* en la “correcta” *representación* de la realidad, en el frenesí de adecuación a unos valores estéticos que se han venido a implantar como definitivos, es, para nuestra empresa, el primer eslabón (y la referencia más importante) que nos permitirá demostrar el agotamiento del moderno dirigismo cultural. Los críticos de las masas son fundamentales en ese sentido, pues, desde su conservadurismo, desde su desprecio por el hombre medio, están refrendadas las distancias que hacen de unos (la minoría) depositarios de estos valores sublimizados, fieros guardianes del objeto artístico, de su inutilidad, mientras que el resto, sujetos a la practicidad, tiene que conformarse con pepenar en la basura cultural (estancados en la repetición de unos productos mediocres). En estos teóricos acusadores de la medianía encontraremos lo que el modernismo es, fundamental en la explicación de por qué deja (poco a poco) de ser.

Así, nosotros vamos desde la crítica conservadora de la cultura de masas (el modernismo más recalcitrante) al arte de vanguardia (autocrítica del modernismo), para en ello poder sustentar el arribo de unas condiciones de producción y consumo cultural (íntimamente ligadas al mercado) que han disuelto paulatinamente la supremacía del objeto artístico, que han despojado al “gran arte” (el arte orgánico) de sus cualidades privilegiadas (cerradas) en la decoración-transformación de la realidad, eso que ha sido llamado posmodernismo. La intención es unir los eslabones del desarrollo cultural en occidente durante el siglo XX que nos expliquen la naturaleza de la crisis en la cultura moderna que sostenemos.

Se trata, pues, de entender que la razón de ser de lo posmoderno es, sin lugar a dudas, la desestimación de lo moderno, y eso, en el caso de la cultura, tiene la forma de descredito por la vigencia de las relaciones dicotómicas (en las que se patenta el acceso desigual a los bienes culturales), descredito por la obstinada enemistad entre alta y baja cultura que obstaculiza el encuentro de los que son diferentes y que impide el flujo libre (exacerbado) de los productos del mercado (que se ha constituido en la principal fuente alimenticia de una pluralidad cuya única cláusula es el acto de consumo). Pero, antes siquiera de problematizar

lo que el posmodernismo es, tenemos que seguir las huellas del agotamiento de lo dicotómico en la cultura, debemos explicar el proceso por el que (como hemos hecho ya con el conocimiento) la forma de ser cultural de la modernidad reblandece. Esto tratamos de rastrearlo, para empezar, en las dos caras de la crítica a la cultura de masas (una acusadora de la medianía en sí y la otra acusadora del sometimiento de clase que ella hace posible) y, luego, en la emergencia de unas obras de arte (inorgánicas) que denunciaban ya el orden metafísico de la *distinción* pero sin lograr apartarse de él. Lo fundamental es (y quizá ello nos permita evitar el error de suponer algo así como un desplazamiento total y radical del paradigma) asignar a la presentación de estos indicios un sentido procesual.

LOS CRÍTICOS DE LAS MASAS

Hacia finales del siglo XIX y principios del XX aparece en occidente una fase nueva del desarrollo capitalista cuyas repercusiones culturales, se presume, tendían a invertir la esencia de los proyectos civilizatorios modernos (ilustres) en sus exactos opuestos (barbaros), que replantea y problematiza, desde la cultura, la relación entre los de arriba y los de abajo; donde lo inferior ya no sólo aparece residual sino amenazante, razón por la cual los valores estéticos tenían que hacer ver con más contundencia que nunca su supremacía, hacer respetar sus distintivos. En este hecho es en el que sedimentan los argumentos de la primera crítica a las masas que se ofrece aquí como la forma más conservadora, más radicalmente moderna del diagnóstico de la cultura, y que nosotros tratamos de rastrear someramente desde dos vertientes expuestas, entre otras, por Salvador Giner en su libro *Sociedad de masas: crítica del pensamiento conservador*¹: los psicólogos de las masas (Gabriel Tarde, Gustave Le Bon y Sigmund Freud) y el asentamiento teórico de la postura de masas (Karl Mannheim, Max Scheler y José Ortega y Gasset). Lo reducimos a esto, pues, pensamos, es suficiente para plasmar

¹ Salvador Giner. *Sociedad masa: crítica del pensamiento conservador*. Barcelona, Península. 1979.

esa idea gestada metafísicamente de que unos hombres demostrarían (tarde o temprano) ser mejores que otros por sus aptitudes simbólicas.

Lo que queremos, antes de ir al contraste con la vanguardia y el posmodernismo, es decir, antes de señalar la debacle de esta cultura de la distinción y la dicotomía, es ilustrar que desde la crítica de masas es posible avizorar aquellos primeros destellos de angustia por la posibilidad de que el proyecto de la modernidad se interrumpiera. Así, en términos esquemáticos, empezaremos con estos primeros críticos de las masas por representarnos al modernismo más pujante, aquel que confiado en la dignidad de la supremacía cultural no pudo reconocer en los productos kitsch más que la fase más desastrosa de la ineptitud de los de siempre. Partimos de aquí, de lo más rígido, del equivalente más directo de la razón y el deber universal, del eslabón simbólico del orden social impuesto metafísicamente, para apartarnos paulatinamente de él, acudiendo, primero, a las diferencias entre teóricos de las masas que surgieron con la aparición de la categoría de *Industria Cultural* de la Escuela de Frankfurt (que nuestro juicio es la idea más acabada del llamado pesimismo cultural), luego, a la llegada del arte de vanguardia y su afronta contra la supremacía del objeto artístico burgués, y, finalmente, al posmodernismo que se plantea como la alternativa a la dinámica de reproducción cultural dicotómica, como el llamado desde la *forma* a sumergirse en la relación-aceptación de lo extraño y diverso.

Quizá, como decíamos, el punto de partida necesario para explicar la preocupación fundamental (el temor) por la forma masificada de sociedad y cultura en occidente (planteado por Giner) sea el cambio en su percepción: de muchedumbres esporádicamente “alborotadas” a individuos permanentemente atomizados, solitarios y dispersos. Cambio que le puso como responsable de la creciente monotonía y homogeneidad de las sociedades modernas (al diluirse las distancias y diferencias entre sus miembros). En pocas palabras, las masas adquieren relevancia al ser percibidas como un peligro inminente, capaces de atentar contra el ethos de la modernidad.

Partiendo de este giro Le Bon, Freud y Tarde, los llamados psicólogos de las masas, atendieron a las causas y consecuencias psicológicas que permitía y provocaba la forma masificada de sociedad. Con ellos se sitúa plenamente a las masas en el centro de la interpretación moderna del mundo, dice Giner. Quizá el argumento central de esta interpretación psicológica (según nuestra lectura del tema) recaiga en la idea de Gustave Le Bon sobre la “ley de la unidad mental de las muchedumbres” que hacía referencia a una forma asociativa que *imposibilita las diferencias y nulifica las individualidades*. Por más disparidad que haya entre los miembros de un grupo social, esta “unidad mental”, decía Le Bon, exige el sacrificio de las particularidades en favor de un “alma colectiva única”, lo que no puede más que producir el efecto de incremento en la sugestibilidad y manipulabilidad de las masas.

Así pues, la desaparición de la personalidad consciente, el predominio de la personalidad inconsciente, la orientación de los sentimientos y las ideas en un mismo sentido, a través de la sugestión y el contagio, la tendencia a transformar inmediatamente en actos las ideas sugeridas, son las principales características del individuo dentro de la masa. Ya no es él mismo, sino un autómata cuya voluntad no puede ejercer dominio sobre nada².

De esa forma, lo que Le Bon sugería (que se constituyó –digamos- como la zona de confort del resto de sus compañeros pesimistas) era que la *peligrosidad* de las masas no residía en la simple precariedad de sus individuos, sino en que, en virtud de ella, estos sujetos permitían que se les ejerciera un alto grado de control y dirección externa. Por eso las masas eran peligrosas, porque sus miembros (despojados de lo individual) eran capaces de arrasar con todo logro de la humanidad; desentendidas de la historia y su dirección no podían más que pisotear el ilustre boceto de destino planetario que Europa había diseñado tiempo atrás. La verdadera y latente amenaza, entonces, quedó sembrada por la premisa de control que se ocultaba tras la unidad mental. Para Le Bon (como para el resto de los psicólogos de las masas) esto sólo podría reproducirse mecánicamente mediante una especie de fórmula, un mito o “imagen central unificadora”, que de la

² Gustave Le Bon. *La psicología de las masas*. Madrid, Morata. 2005. p, 32.

forma más simplista agrupaba mecánicamente a una serie de individuos y los obligaba a actuar y comportarse de acuerdo a ella. Así Le Bon justificó la existencia de líderes o ídolos de las masas como “imagen central unificadora” desde la que se da paso a la integración de las mayorías; desde la que se interpreta, administra y oficia el “mito” que da sentido a la vida individual y colectiva de sus miembros.

Sin profundizar mucho en ello (pues lo veremos volver una y otra vez con el resto de los teóricos de las masas) queremos que quede asentado este principio de unidad en la base de las explicaciones sobre la masa, aquí habrán de reposar buena parte de los argumentos en contra de la medianía. Es justamente la despersonalización de hombres y mujeres, su tendencia a volverse autómatas, modelos en serie, productos de productos, lo que lacera más profundamente el ethos de la modernidad pues es también lo que más contundentemente cuestiona la supremacía de sus valores (estéticos, éticos, epistemológicos, al menos).

Sigmund Freud, como Gustave Le Bon, pensaba que el comportamiento homogéneo respondía a una homologación de los procesos mentales, que la verdadera explicación a la complejidad de la conducta colectiva en las sociedades masificadas se encontraba en la satisfacción de la libido a través de un proceso que él llamaba de “identificación”. Cosa que, según explica Giner, tiene que ver con que, en las sociedades masa, la ambigüedad y complejidad de la interacción social y psicológica cesa para dejarse conducir por una *simplificación* (llevada a cabo por los procesos de identificación). La “identificación” en Freud no es más que pura fórmula, pura idealización, donde “el objeto ha ocupado el lugar de la propia idea del yo”; la sociedad de masas será por lo tanto “una suma de individuos que han puesto el mismo y el único objeto en lugar del yo y que, por consiguiente, han identificado sus yos con él”³.

Justo como Le Bon, Freud creía que la única forma de hacer actuar a la masa era por un proceso de simplificación de la elección, por una fórmula que echase a andar la maquinaria de control en la que el individuo estaba

³ Cita en S. Giner. *Sociedad masa*. loc. cit. pp. 116.

absolutamente nulificado, incapaz de responder a otra cosa que no fuera esa necesidad de “identificación” con el alma colectiva.

Finalmente, Gabriel Tarde, respaldando a sus colegas, veía ésta nueva forma de unidad (de simplificación y embrutecimiento) sustentada en procesos psicológicos, como el resultado inevitable del surgimiento de la prensa diaria, cuya importancia, decía, radica en hacer que sentimientos, percepciones y valoraciones sobre el mundo fuesen compartidos por los miembros de una comunidad sin que éstos estuviesen en contacto nunca. Tarde en ese sentido es importante por establecer en el fenómeno de masas el vínculo entre los procesos de la mente y los procesos de la cultura (por eso, del extenso análisis que del asunto hace Salvador Giner, nosotros tomamos por fundamental este paso para nuestros propósitos concretos). El fenómeno de la prensa le permitió a Tarde fortalecer la nueva forma de entender a la masa ya no en términos de muchedumbres, sino de público, y en ese sentido quizá deba ser tomado como el antecedente más importante de la conservadora crítica de masas . El público de Tarde hacía referencia a una muy reciente forma de reproducción social y cultural que era posible, como ninguna antes, en solitario. Según él, las muchedumbres eran ya obsoletas para entender las nuevas dimensiones del problema, y, ayudándose de la “unidad mental” argüía que las diferencias radicaban, principalmente, en el tamaño limitado de la muchedumbre y el ilimitado del público, por un lado. Y por el otro (y más importante) en que las muchedumbres sólo ejercen el efecto de “unidad mental” de forma temporal, pues, al terminar el encuentro, los miembros vuelven a sus pertenencias partidistas, de clase, de género, religión y profesión. Mientras que el público por lo general trasciende a los encuentros cara a cara y, lo que es más, a menudo erosiona todas esas fuentes de identidad (que la muchedumbre si permite).

El público es solamente capaz de existir a partir de la vulnerabilidad de las mentes en lo individual, decía Tarde que, aunque en esencia se refería al proceso psicológico que da vida a las masas, advirtió sobre toda una serie nueva de transformaciones culturales que, en adelante, serían tomadas por los teóricos de

la perspectiva de masas. Por ello -siguiendo el reconocimiento que Giner le hace- debemos tomar este giro hacia el público como un antecedente primordial del análisis cultural de las sociedades masificadas, que después habría de desarrollar la escuela de Frankfurt. En términos concretos, al categorizar el fenómeno de masas en el público, Tarde logró asignarle una dimensión bastante más amplia y compleja, alcanzó a señalar sus repercusiones sociológicas.

Estando estas justificaciones psicológicas en la base de la explicación de las sociedades masificadas, el proceso al que Giner trata como de asentamiento de dicha perspectiva (sin expresarlo de esa forma) se sitúa fundamentalmente en las obras de Scheler, Ortega y Gasset y Mannheim, cuyo principal valor es haber desarrollado la teoría de masas en tres niveles: el proceso de masificación, el hombre masa y las estructuras masificantes. Así encontramos abordado el tema desde sus repercusiones sociales, aunque en un tenor casi idéntico que el psicológico. Los argumentos, pues, de Le Bon, Freud y Tarde, deben ser vistos como complementarios de los de Scheler, Ortega y Gasset y Mannheim.

El proceso de masificación (Max Scheler) se refiere a lo que ya estaba anticipado por Toqueville y Stuart Mill (tomados por revisionistas de la modernidad en el texto de Giner): una tendencia de "igualación universal". Tendencia que se traduce en la "subversión de los valores morales y culturales" cuyos resultados no podían más que generar confusión ética, política, estética, psicológica y social como nunca antes se había presentado. En estas circunstancias "igualitarias", se deduce, las mentalidades son cada vez menos diferentes, operan de forma estandarizada mediante fórmulas altamente probadas y, sobre todo, debilitan las cualidades de significación particulares de cada cultura para imponer una forma de comportamiento e interpretación del mundo altamente generalizada. Es mediante este proceso que la individualidad (orgullo de la modernidad metafísica, del ser fuerte y trascendente) es socavada y puesta al servicio de una forma de conciencia colectiva que, sin más, mecaniza los vínculos asociativos y los conduce cada vez más lejos de los ideales ilustrados y democráticos. Este era el temor más grande de los críticos de las masas, que la modernidad resultara herida en aquello

en que se había dejado la piel, a saber: la existencia de seres, sujetos, fortalecidos en su individualidad, capaces de tomar las riendas del devenir histórico (asunto que ya veíamos antes).

Es en el concepto de Ortega y Gasset en donde quizá se encuentra más claramente representada esta fobia a la tendencia de "igualación universal", donde encontramos la manifestación más clara y concreta del agravio que constituyeron (y constituyen) las masas en contra de la modernidad (de la individualidad autogestiva y de los valores estéticos producidos por ella).

El hombre masa (José Ortega y Gasset) es el término utilizado para designar al sujeto "despersonalizado y solitario" de la modernidad. La fuente que da origen a estos sujetos es, al igual que en el proceso, la pérdida de las diferencias; las circunstancias homogéneas y homogenizantes cuyos efectos en los hombres se hacen sentir en la carencia de un "yo interno", un yo "irrenunciable e intransferible" que inevitablemente les hace dóciles y esencialmente pasivos, "vaciados de su propia historia". Hombres masa son, para Ortega y Gasset, aquellos que no se valoran a sí mismos, que aceptan sin remisiones (y se sienten satisfechos por ello) el hecho de ser idénticos a los demás; son aquellos que anhelan no esforzarse por nada y repelen a toda costa los comportamientos independientes, autónomos y críticos.

La masa es de nuevo la multitud incolora, opaca, indistinta, de hombres medios, producto de la técnica y de la democracia liberal, convencidos de que la vida es fácil y abundante, orgullosos de su patrimonio moral e intelectual y por ende cerrados a toda instancia externa y dispuestos a imponer a todos, en cualquier momento, su vulgar opinión⁴.

En resumidas cuentas, la sociedad masa no es otra cosa que la extensión y generalización de los hombres masa en el mundo. Lo que esencialmente caracteriza a estos hombres, siguiendo el esquema que de Ortega y Gasset hace Giner, es: una *medianía* que trasciende el sentido estadístico, pues, aunque ciertamente, estos hombres son parte de una multitud, ésta ya no hace referencia sólo a una mayoría numérica sino, sobre todo, a una "colección de mediocres";

⁴ Cita en Luciano Gallino. *Diccionario de sociología*. México, D.F., Siglo XXI. 2001. p. 574.

Conformidad con el ya mencionado hecho de la nivelación universal, de ser idénticos unos a otros, que se manifiesta en la carencia de todo esfuerzo individual; una *Vulgaridad* que se da por sentada entre los “hombres masa” al no aspirar a ningún tipo de perfección ni refinamiento y que, irremisiblemente, los hace presas de una inercia por glorificar lo mediocre; *Dominio* de la época moderna, pues son estas mayorías (abstractas) quienes deciden sobre el mundo y acorralan mediante sus caprichos a las “minorías creativas”; *Negación de la tradición* provocada por la insolencia y la ignorancia sobre las convicciones de civilidad y libertad heredadas; *Arrogancia* que no permite autoridad moral que no sea la suya; y finalmente, una *Esencia primitiva* y *Barbarie* que le imposibilita entender las complejidades del mundo moderno mediante sus fofas simplificaciones y que, por lo tanto, le hace optar por el camino de la invasión, dominación y destrucción de éste.

(Así, pues, al pensar en la crítica de masas más conservadora, más alineada con los principios metafísicos que esculpieron las distancias [distinción] en la cultura, tenemos, sin duda, a Ortega y Gasset en mente, que, ante todo, trató de obviar que sólo restaurando la individualidad [por la vía de las minorías iluminadas] seríamos capaces de resarcir el desastre provocado los barbaros).

La estructura masificante (Kart Mannheim) se refiere a la creciente *interdependencia de las instituciones sociales* que, a diferencia de las sociedades complejas del pasado, pierden autonomía y permiten la entrada de fuerzas irracionales al total del tejido social, auspiciadas más en una exigencia de eficacia que de cohesión e integración. “Hemos pasado de la inseguridad desorganizada a la inseguridad organizada”⁵, decía Mannheim, caracterizada por la *disolución de las comunidades* (preocupación fundamental de la teoría sociológica clásica fundada en el desvanecimiento de los lazos primarios y la edificación de mecanismos de socialización despersonalizados); la *aparición de los aparatos burocráticos* que reflejaba –para Mannheim- el predominio de la sin razón en instituciones que habían nacido “moralmente neutras”; y, finalmente, la *instauración de un pseudoorden* que resultado de administraciones burocráticas

⁵ Cita en S. Giner. *Sociedad masa*. Loc. cit. p. 143.

encabezadas por “elites y partidos irresponsables” no podían hacerse llamar un orden genuino, no era más que el velo que cubría el caos y la confusión moral que prevalece en un orden social esencialmente gregario. Todas estas evidencias estructurales de la conformación de una organización de masas hallaban su causa, según lo proponía Mannheim, en la creciente funcionalización de la razón y su alejamiento de la substancialidad. El bien común ya no era la guía de la abstracción racional, ya no se actuaba en su beneficio, ahora esas fuerzas han sido liberadas por una razón que al funcionalizarse se vuelve sin razón y conduce a la desintegración y la destrucción social.

En Mannheim lo que tenemos es la evidencia de que estos hombres masa se han infiltrado hasta la estructura misma de la sociedad por lo que ya no es posible acudir a la solidaridad, a las instituciones o a la razón para retomar el camino. Se trata de un mal endémico que trasciende, primero que nada, a las masas y para el que el recurso de la razón no basta.

En resumen, las sociedades masa quedaron definidas (por estos tres autores) como el mundo amorfo y desestructurado sobre el que los hombres masa modernos gobiernan, un mundo de nivelación, igualación y atomización de los actores sociales. La masa es, entonces, y, ante todo, un “hecho colectivo” que despersonaliza, que agota las posibilidades individuales y las convierte en circunstancias homogenizantes. Así, disminuido en lo subjetivo, el individuo es presa fácil del extradeterminismo, permite la substitución del comunitarismo por un pseudo-comunitarismo que raya en lo irracional, se conforma con la pertenencia a formas de asociación libres de esfuerzos, no aspira a la trascendencia, es vulgar, arrogante y primitivo.

Lo que tenemos tras los teóricos de las masas más conservadores es el interés por conservar las distancias en la cultura que reconozcan a las minorías como legítimas portadoras de la disposición estética, del gran arte, resultado del “cultivo de (la) experiencia adquirida, las humanidades y las artes”. La cultura de masas es vista por ellos como parasitaria de la cultura elevada, una forma cultural que ha barrido con los “logros” del modernismo y que impone unas condiciones de

reproducción abiertamente autoritarias, despóticas, e inaccesibles a los ojos de los individuos.

Estos teóricos de las masas veían en la transición de lo popular a lo masivo la gran causa del deterioro cultural de sus sociedades porque, aunque en condiciones de sometimiento, lo popular conservaba la unión y cohesión contra la que lo masivo atentaba ¿Cómo iban a construirse los lazos primarios, morales, patrióticos y hasta románticos del pasado, desde una cultura despersonalizada; una cultura de mensajes estereotipados y dirigidos desde un centro a “millones de receptores simultáneos” que imposibilita el contacto cara a cara; una cultura que se escinde a sí misma, que deja de ser cultura?

La tendencia trazada en el estudio de Salvador Giner apunta al carácter abiertamente conservador (con diferentes grados de énfasis en cada autor) del desarrollo de la teoría de masas; lo que encontramos es obstinación por conservar las herramientas simbólicas que justifiquen a lo “excelente” sobre lo “vulgar”. La mayoría de los autores mencionados fueron seriamente cuestionados por aspirar el retorno a sociedades del pasado; las del dominio, posesión y control de los productos de la cultura que iban sin más de la parte alta de la pirámide de estratificación social a la parte baja. El pesimismo cultural (al menos en estos 6 autores brevemente mencionados) fue ajeno a la discusión de las clases sociales, acusador de la medianía y el conformismo, pero omiso al creciente reforzamiento de la clase en el poder que esas conductas generalizadas posibilitaban. Asunto por el que la escuela de Frankfurt si hizo, sin dejar de ser, por ello, defensora de un arte independiente de la vida (modernismo).

Industria cultural y Kitsch

Para la Escuela de Frankfurt lo doloso y lamentable de las sociedades modernas del siglo XX (patente en el contraste entre el nacional socialismo alemán y el apogeo del consumismo estadounidense) es producto y resultado de la racionalidad burguesa que está en sus cimientos. Esa, nos dicen, es la particularidad de las sociedades masificadas, una fase del capitalismo en donde

los procesos de entendimiento pueden ser reproducidos artificialmente y llevados al consumidor para realizar procesos ideológicos concretos (programados). Para la concepción frankfurtiana, la sociedad de masas representa y, sobre todo, exige una inédita relación entre sociedad y conocimiento. Se trata de los recientes y complejos mecanismos de control social de las sociedades capitalistas en paralelo a las estrategias cognoscitivas que permiten su alteración, su manipulación, su reproducción y consumo. “La razón, fortificada en intereses, pasará a ser ideología”⁶.

Con el surgimiento de la masa en los espacios públicos y, sobre todo, con los mecanismos culturales de su reproducción (industria cultural) surge una paradoja importante: a pesar de que dicha masa construye un *ethos* y un lenguaje propio, es decir, que hace sentir sus exigencias de reconocimiento en la constitución de la sociedad, su forma de divertirse, de pensar y de imaginar no nace desde abajo, sino que le es impuesta en forma de “mensajes codificados” por la clase que les domina⁷. Pero, más allá de eso, lo paradójico es que por medio de la industria cultural el hombre de masa consume unos productos elaborados por el modelo burgués pero que considera propios. En este tipo de sociedades se genera una ilusión de proximidad y unión, de cohesión, que en realidad no hace más que enmascarar los procesos de atomización y alienación. En términos culturales en eso consiste el *engaño de la ilustración*, en que las masas se aferren poderosamente a la ideología que les tiene tomadas, dominadas; lo que ocurre es que –en términos de Adorno y Horkheimer- en el “monopolio privado de la cultura” se transforma el ejercicio de la dominación: “El amo ya no dice: Pensad como yo o moriréis. Dice: Sois libres de pensar como yo”⁸. La industria de la cultura, pues, funciona en la medida en que es capaz de generar y confortar las necesidades de consumo de bienes culturales que produce; mientras mantiene el principio de que para todos hay algo previsto, todos (en tanto se les considere competentes) son acogidos en los brazos de esta nueva forma de cultura que opera en el marco del vertiginoso desarrollo capitalista.

⁶ Blanca Muñoz. *Theodor Adorno: teoría crítica y cultura de masas*. España, Fundamentos. 2000. p.75

⁷ Humberto Eco. *Apocalípticos e integrados*. México, D.F, Lumen. 2004. p. 42

⁸ Max Horkheimer, Theodor Adorno. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid, Trotta. 1994. p. 178.

Así pues, la cultura que producen las sociedades masificadas no puede más que desplegarse basada en el mismo principio neurálgico del sistema social al que pertenece: la mercancía. Lo que tiene por consecuencia que los bienes y productos de la cultura inviertan su valor simbólico en valor mercantil, su valor de uso en valor de cambio, ya que, necesitan adaptarse a la lógica en la que las cosas sólo tienen valor en la medida de que son intercambiables. Aquí el hombre sólo interesa en tanto cliente y empleado.

La posibilidad –digamos- material por la que éstos productos pudieron insertarse en la dinámica de la mercancía y del mercado, de ofrecer algo para todos, fue la posibilidad de operar permanentemente sobre una base *técnica* (incluyendo, por supuesto, a las obras de arte). Para la escuela de Frankfurt la técnica es la “racionalidad del dominio”, y no por la técnica en sí misma sino por la estructura social en la que se inserta que ha hecho posible la estandarización y la producción en serie del gusto y las preferencias.

El objetivo de emplear la técnica desde la industria cultural, dicen Adorno y Horkheimer, es estatuir un “ideal de naturaleza” a sus productos culturales; reducir al mínimo la tensión que existe entre la imagen y la vida cotidiana (cosa que para el gran arte estaba vedada). Al fundirse en lo cotidiano, haciéndolo programático y homogéneo, estos productos pueden reproducir desde lo simbólico las condiciones de explotación material del capitalismo, ese era su gran y oculto propósito. En la escuela de Frankfurt se resalta, sobre todo, la idea de una dominación de clase que se mueve en dos sentidos: el material y el simbólico (premisa que ha tomado fuerza en estudios sociológicos recientes del tipo de Pierre Bourdieu). Por eso estos nuevos críticos de las masas decían que la industria cultural es la industria de la diversión además del negocio de la ideología. “Divertirse es estar de acuerdo”, la diversión significa aquí la extensión del trabajo bajo el capitalismo tardío (a eso se refieren cuando hablan de la disolución de la tensión entre imagen y vida cotidiana), son los mecanismos que permiten que los sujetos no puedan experimentar más que reproducciones continuas de la dinámica del trabajo.

Lo que se ve de forma relativamente fácil es el vínculo entre ésta y la anterior crítica de las masas. La industria cultural de Adorno y Horkheimer está también cercana a la opinión de que las masas vienen a darle al traste a la modernidad, a exagerar sus rasgos más perversos, comparten, pues, la consigna de que sólo gracias a que los individuos en realidad no son tales la maquinaria de control puede llevarse a cabo en dichas circunstancias. (Volvemos a encontrar aquí que la ofensa de las masas se ejerce sobre la individualidad moderna, sobre su Ser fortalecido). Y, sin embargo, su menosprecio por la medianía tiene un tono diferente al ya visto, no se trata únicamente de evidenciar la homogeneidad y el estatismo sino de acusar los nuevos mecanismos de control que están aparejados a ello; parece que la escuela de Frankfurt si alcanza a percibir los estragos del moderno (burgués) dirigismo cultural que sirve a los fines de explotación y alienación de los subordinados (a la autodeterminación de unos a condición del sometimiento de otros), pero, incluso percatándose de esto, la salida que ofrecen por la vía del arte, no va por fuera del modernismo. Lo que tenemos aquí es, a nuestro entender, una gran paradoja, es rechazar el dirigismo que conduce a la sumisión, pero no el “genuino” dirigismo (el del arte) que nos enseña cómo ser mejores, el que indica el camino.

La diferencia entre estos críticos de las masas y los primeros (que refuerza nuestra insistencia en el carácter procesual de la crisis cultural de la modernidad) es que la crítica no está centrada en la vileza de quienes han echado a perder el “modelo”, sino en la descomposición del modelo mismo, no en los sujetos sino en el sistema que los constituye como tales. Por ese motivo, en base a esos argumentos y no a los que refuerzan la forma de ser independiente e instructiva del arte, estos críticos son el paso imprescindible hacia la reformulación de la relación entre arte y sociedad que sería cabalmente enunciada por la vanguardia y parcialmente realizada por el posmodernismo.

Para apuntalar esta idea que proponemos del desprecio por una forma de dirigismo de la escuela de Frankfurt (y por ello mucho más abiertos que los críticos de las masas más conservadores) basta dirigirnos a las manifestaciones concretas de la industria cultura: se trata de unos productos (sobre todo en los terrenos de lo

artístico) que pretenden prefabricar e imponer un efecto, o sea que están pensados y elaborados en relación a las sensaciones que deben producir sin que, según se dice, el significante se vea involucrado en una “verdadera experiencia estética”. Este tipo de productos son a los que se les ha asignado la expresión alemana de *Kitsch* que, en resumen, designa a una “vulgar pacotilla artística, destinada a compradores deseosos de fáciles experiencias estéticas”⁹. Aquí la cualidad de adaptación sensible de los sujetos con las obras de arte, y demás productos culturales, es trasladada (y hecha por anticipado) por la industria que la lleva como primer servicio al cliente, al consumidor. Y es que los individuos que están en presencia de una obra de arte o cultural de estas características se encuentran permanentemente forzados a intuir, observar, determinar y reaccionar con rapidez a lo que se le ofrece a los sentidos, neutralizando toda “actividad pensante del espectador”. En estas circunstancias, sólo a partir del encubrimiento que hace, por ejemplo, la Moda puede producirse la sensación de multiplicidad de ofertas para el consumo, de regeneración, de movimiento, de fuerza creativa, etc. Pero en realidad lo que ocurre, y que de ninguna forma puede ser develado a la masa, es que esos productos culturales *Kitsch* carecen por completo de estilo. La industria cultural es la negación del estilo¹⁰, dice la escuela de Frankfurt.

Pese a todo el progreso en la técnica de la representación, de las reglas y las especialidades, pese a todo agitado afanarse, el pan con el que la industria cultural alimenta a los hombres sigue siendo la piedra del estereotipo¹¹.

Esta influencia de la industria cultural en la creación y consumo de obras artísticas (por la que recurrimos al término kitsch) no es abordada plenamente por la escuela de Frankfurt, aunque en gran medida dicho término está inspirado en la mencionada categoría. De Umberto Eco y Hermann Broch¹² es de donde recuperamos esto que resulta fundamental en vista de la naturaleza de nuestro

⁹ Humberto Eco. *Apocalípticos e integrados*. p. 84.

¹⁰ Es interesante el contraste, específicamente en este asunto de la moda, con la propuesta posmoderna de Lipovetsky que veremos en el tercer capítulo.

¹¹ M. Horkheimer, T. Adorno. *Dialéctica de la ilustración*. p. 193.

¹² Hay que aclarar que la posición de Humberto Eco respecto al kitsch no es como la de los críticos de las masas. Su texto trata de mostrar la cerrazón tanto de optimistas como de pesimistas.

problema. Ambos dicen, que el arte tiene (por condición de existencia) que ser tendencialista, es decir, que al no tener algún tema que le sea propio y exclusivo (al que se deba indisolublemente) está condenado a andar por terrenos que le son ajenos, está pues, conducido por elementos extra-artísticos, esa es su condición sistémica (o esa era, pues adelante veremos los cuestionamientos al carácter representativo del arte). Ahora, la diferencia entre los productos kitsch y los del arte “puro” reside en el hecho de que al radicalizar la tendencia, o al “absolutizar la imitación”, el Kitsch reduce lo infinito a finito, reduce la cualidad del arte como “sistema abierto” que expone los objetos “sin pudor” para construir y reconstruir (en un proceso dialéctico) los enunciados de realidad sobre el mundo, a un “sistema cerrado” que presenta los objetos como auto suficientes y por ende finitos, planificando una concreción del objeto artístico que no es más que un artificio que falsea la verdadera esencia del “arte total”.

Para Broch tanto belleza como verdad se mueven siempre hacia adelante en una búsqueda incesante de renovación de su objeto, esforzándose en producir enunciados nuevos que se articulen con el movimiento del mundo, con la realidad del mundo (y en ello encontramos nuevamente encarnados los principios metafísicos de la modernidad). Eso es lo que, en el caso del arte, lo reivindica con la historia. Es lo que le separa del Kitsch: su intuición e incidencia sobre el objeto en la realidad, el carácter abierto de su sistema que acepta y asume la infinitud y la totalidad en términos progresistas (siempre y cuando se adapten a los parámetros consensuados de representación de la realidad, es decir, siempre y cuando correspondan al todo-uno). Mientras el Kitsch –se dice-, en virtud de su cerrazón, concibe el ideal de belleza en términos de inmediatez, lo transforma en finito, y lo imprime sobre cada obra: como un producto cuya concreción es individual, cuya belleza está explícita en ella y por ella misma, y a la que el espectador no tiene más que responder de la forma en la que se le ha proscrito.

Así pues, la apreciación de la obra de arte Kitsch queda concluida siempre por los criterios que ella misma impone, indiferente a otra cosa que no sea ella misma¹³.

Desde esta perspectiva se sostiene que el Kitsch está imposibilitado de antemano para trascender temporalmente, para edificar el espíritu de su época, en fin, para cumplir con la función histórica asignada al “arte total”. A cambio, se define como un producto artístico y cultural diseñado en aras de sustituir la cualidad ética del arte, por una estética. Es decir, la condena al fenómeno Kitsch – en opinión de Broch- no se reduce a una inferioridad de facultades creativas de quienes lo producen, no se caracteriza por ser un “peor arte” ni peores son sus artistas, no es un mal arte en el sentido estético sino, sobre todo, en el ético. En palabras de Broch:

“No se puede valorar en modo alguno según criterios estéticos, sino que, simplemente, se le ha de considerar como un ser éticamente abyecto, como un malvado que desea el mal”¹⁴.

Lo que vemos es que Industria Cultural y Kitsch están íntimamente relacionados, ambas categorías se empalman para revelar el deterioro cultural moderno, las nuevas formas de dominación disfrazadas de igualitarismo. Recuperar a través de Eco y de Broch el término de Kitsch nos sirve para entender cuáles son las características de estos productos medios y, sobre todo, cuál es la labor asignada al arte tras la catástrofe de lo homogéneo.

Ahora, en el tenor de las repercusiones de que las obras de arte entrasen en la dinámica de encubrimiento ideológico del capitalismo salvaje, no podemos dejar de hacer la siguiente mención: la posición de Walter Benjamin en su libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (y también los comentarios hechos al principio de este texto por Bolívar Echeverría) que si bien era menos catastrofista ante las nuevas circunstancias de producción cultural en las sociedades modernas, veía al igual que sus contemporáneos la necesidad de exponer esas nuevas formas de producción social del arte y de los productos de la

¹³ Nosotros tratamos de mostrar (adelante, con el arte de vanguardia) que también el “arte total”, orgánico, es esencialmente cerrado, cerrado en lo figurativo, en lo decorativo, en la independencia de la vida que condena sus productos a la estéril labor de legitimar la pertenencia de clase.

¹⁴ Hermann Broch. *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Barcelona, Tusquets. 1970. p.13.

cultura. La postura de Benjamin es importante para nosotros pues nos ayuda a entender, fuera de las categorías de Industria Cultural y Kitsch, el paradigma cultural de las sociedades masificadas. Se trata de otra manifestación del ánimo de desprecio por las masas que encubren la explotación de clase, pero con un pequeño giro, útil para ir hacia el arte de vanguardia.

La pérdida del aura

Para Benjamin, nos dice Bolívar Echeverría, el arte en el ya bien entrado siglo XX, había empezado a manifestar una nueva forma de construir sus objetos, y no sólo por la creciente posibilidad de reproducción técnica sino también, y sobre todo, por una “reconfiguración profunda del mundo social”. Esta nueva forma producción, distribución y consumo de arte consistía, para Benjamin, en la inversión del “valor de culto” de las obras de arte del pasado por un “valor de exhibición” de las nuevas obras. En resumidas cuentas el “valor de culto” de las obras de arte en las sociedades del pasado se refiere a su función metafísica o ritual, es el efecto que él llama de “extrañamiento” o de “lejanía” frente a ellas, efecto que busca formarse bajo el principio de autenticidad de una obra, su respeto y culto a la tradición, y su concreción como “testimonio histórico”. Así pues, el “valor de culto” de estas obras está fundada en lo que Benjamin llamó el *aura* que, con la llegada de la posibilidad técnica de reproducir las obras de arte, desaparece progresivamente. El arte ya no se agota en esos principios rituales porque, para empezar, el efecto de lejanía con las obras de arte se ha invertido por uno de cercanía que exigen los hombres masa, la obra ya no está al servicio de un ritual mágico o religioso sino al de las necesidades prácticas y experienciales de quienes las consumen. Por lo tanto, la autenticidad que marcaba lo que Benjamin reconocía como el “aquí” y el “ahora” desaparece y cede paso a una reproducción masiva que no está interesada por el ejemplar original, que necesita obras que puedan estar en muchos lugares y momentos

simultáneamente. Son obras de arte que si bien siguen siendo únicas, pueden ser “repetibles” y “actualizables”¹⁵.

La extracción del objeto fuera de su cobertura, la demolición del aura, es la rúbrica de una percepción cuyo ‘sentido para lo homogéneo en el mundo’ ha crecido tanto, que la vuelve capaz, gracias a la reproducción, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único¹⁶.

Ese es el “valor de exhibición” al que hace referencia Benjamin, son las nuevas circunstancias de producción social del arte en las sociedades masificadas. Se trata de una producción artística llevada a los terrenos de la nueva aplicación técnica, de una técnica que, más allá de ser control y dominio de la naturaleza (como lo fue antes), ahora es una técnica que tiene un “telos lúdico de la creación de formas en y con la naturaleza”. Benjamin identifica éstas como las nuevas condiciones de inscripción del arte en la sociedad, de nuevo está presente la idea de que el arte no tiene una sustancia propia, exclusiva e intransferible, y por esa razón pasó sin premura de las manos del “valor de culto” a las del “valor de exhibición”, aunque esa transferencia (además de evidenciar la condición sistémica del arte moderno que ya habíamos encontrado en Broch) resulta no ser tan desventajosa para Benjamin.

A diferencia de Horkheimer y Adorno, Benjamin estaba esperanzado en que esta base técnica de producción artística y cultural pudiera servir más a los fines de la emancipación que a los de la dominación. Ello podría darse mientras las masas a quienes están dirigidas las obras de arte, y los bienes culturales en general, pudiesen estar plenamente conscientes de su condición de clase, y así ser vigilantes del proceso de producción. A pesar de lo inminente del peligro de una cultura a manos del capitalismo salvaje, Benjamin confiaba en que las masas podían ser otra cosa que lo que ya se había dicho de ellas, podrían abandonar su susceptibilidad y convertirle en fuerza de cambio y transformación (adscribirse al

¹⁵ Esa posibilidad está de manifiesto en la industrialización de la música y también (aunque en mucho menor escala) en las salas de concierto. Se trata de piezas musicales que hoy pueden ser llevadas y ofrecidas por un espectro temporal y espacial muy amplio. Es –creemos- otra manifestación concreta del advenimiento de lo postmetafísico ahora en los terrenos del arte.

¹⁶ Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, D.F, Itaca. 2003. p. 48.

flujo moderno y no entorpecerle). En ese sentido lo que decía Benjamin acerca de la producción cinematográfica:

La invisibilidad de la masa incrementa la autoridad de la supervisión. No debe olvidarse, sin embargo, que la valoración política de esta supervisión se hará esperar hasta que el cine haya sido liberado de las cadenas de su explotación capitalistas. Porque, a causa del capital invertido en el cine, las oportunidades revolucionarias de esta supervisión se encuentran convertidas en contrarrevolucionarias¹⁷.

En fin, con el pequeño cambio de matiz entre Benjamin y la escuela de Frankfurt (reforzada por Eco y Broch), la idea que se mantiene en juego sigue siendo que los productos culturales del capitalismo sirven para encubrir las relaciones de poder y dominación de clase que les motivan. Siguiendo esa lógica podemos justificar la articulación, propuesta aquí, entre la categoría de Industria cultural, el término Kitsch y el “valor de exhibición” de las nuevas obras de arte, como tres vertientes posibles del desarrollo de la postura tratada por “pesimista cultural”.

Ahora, antes de seguir hay que mencionar que fue necesario partir en dos bloques el desarrollo de la teoría de masas porque está claro que existen diferencias sustanciales entre los autores expuestos al principio y estos últimos. Desde Le Bon hasta Mannheim (siguiendo el camino que nos propone Salvador Giner en su libro) está presente la idea de que el posicionamiento de las masas en las sociedades modernas no puede conducir más que al degenere del ideal moderno e ilustrado de hombre y de sociedad, de que la forma masa es parasitaria y atenta contra todos los ideales de desarrollo humano razonables. Los primeros críticos de las masas veían a éstas como un peligro inminente; advertían sobre la latente posibilidad de retracción de lo moderno promovida por los grupos cada vez más amplios y homogéneos que los medios de comunicación masiva (potencializados por el desarrollo tecnológico) estaban generando. La particularidad de esta “primera fase” del desarrollo de la teoría de masas (y que es lo que le separa sustancialmente de la segunda) es que la masa es vista aquí

¹⁷ *Ibid.*, p. 74.

como responsable, por sí misma, de la catástrofe del mundo. Los hombres masa de Ortega y Gasset son la prueba de ello, son hombres desprovistos de toda virtud, ignorantes, homogéneos, viles y conformistas que han reclamado para sí las riendas del devenir histórico moderno (papel que obviamente no están preparados para llevar). Mientras que, por el otro lado, la sociedad de masas de la que hablan Horkheimer, Adorno, Eco y Benjamin está explicada por la radicalización del capitalismo que lo torna salvaje, donde la forma masa no existe por sí misma (por individuos vaciados de virtud que devoran espacios más y más grandes destinados a la puesta en escena de la acción social) sino para servir a los fines de control y dominación ideológica de la burguesía. En gran medida ambos bloques de autores reprueban la existencia de las masas en las sociedades modernas, pero lo hacen por razones diferentes.

El siguiente propósito de nuestro trabajo será encontrar los puntos de unión y divergencia entre las dos corrientes de la teoría de masas mencionadas y a través de ello dirigirnos a los argumentos que nos permitan justificar en ellos la presencia del ánimo modernista de interpretación de lo social y cultural para así desarrollar el primer polo del debate y poder seguir adelante.

La teoría de masas como defensa de la forma de ser social y cultural de la modernidad.

Lo que nos ha hecho considerar la propuesta de la teoría de masas ha sido la oportunidad de identificarle como representativa de la interpretación moderna de lo social y cultural, por esa razón está incluida en nuestro estudio. El ánimo de contraste con la vanguardia y el posmodernismo (que en adelante ira quedando esclarecido) es el *proceso* por medio del cual nosotros queremos dar justificación a esta otra vertiente de la crisis, a esta otra forma de saturación de lo moderno, empero, debemos también reconocer que la persistencia del fenómeno de masas (vital para el panorama cultural de occidente durante el siglo XX) nos obliga a ponerle siempre (o tentativamente) en el presente, no sólo como un catalizador en el pasado. Es decir, la consideración de dicho fenómeno (y su tratamiento teórico) está acreditada tanto por lo relevante de su participación en el reblandecimiento

de la dicotomía alto-bajo, como por la fuerza con la que incide hoy día en las transformaciones culturales que nosotros exploramos (para lo que, al final de esta tesis, ponemos como ejemplo los nuevos vínculos que los jóvenes universitarios establecen entre ellos a partir de la música, que se desprende de la necesidad de hacer una valoración de lo moderno y lo posmoderno). Al final de cuentas, lo que nos interesa mostrar es la forma en la que las masas y la vanguardia han sido arrojadas fuera del modernismo para abrigarse en el posmodernismo.

La cultura de masas, sostenemos, establece una relación paradójica con la modernidad, pues, aunque todas las evidencias parecen ponerle como antagónica de las aspiraciones ilustradas (en eso se apoyaron los críticos de las masas), resulta que en realidad funciona como asidero de la forma de ser cultural de la modernidad (en tanto que contribuye al reforzamiento la dicotomía alto/bajo en la que profundizaremos adelante). Es decir, a pesar de que en el panorama de producción cultural y artístico hayan aparecido los productos kitsch, ello no significó (ni sugirió siquiera) la ruptura cultural de la modernidad, la clasificación no hizo sino engrosarse (culto-popular-masivo), y aunque esto efectivamente transformó la dicotomía clásica, el hecho es que (y en eso consiste la paradoja) terminó por fortalecerle, pues, volvieron a aludirse las razones por las que el quehacer artístico tenía que conservar la distancia con la vida cotidiana. Lo que queremos decir es que a pesar de la aparición de lo masivo, la cultura permaneció respondiendo a relaciones de subordinación, de imposición; el gran arte se conservó al margen de la vida y junto con él los que eran dignos de su distinción. Esto aparece, en mayor o menor medida, en todos los autores revisados, en el primer bloque de ellos (el radicalmente conservador) es muy evidente la premura por conservar viva la dicotomía. Mientras que en los segundos, aunque por razones más bien dirigidas hacia la emancipación, la necesidad de un arte que se separe sustancialmente de la producción de efectos (o de su absolutización) también aparece. El arte sigue siendo, para estos autores, normativo, fiel sensor del “camino correcto” a tomar por las sociedades. Por ello el objeto artístico no perdió su lugar de privilegio; con unos y con otros la valoración de su quehacer siguió estando a la cabeza de toda representación legítima de la realidad. Baste

recurrir a Ortega y Gasset y a Adorno para encontrar en paralelo las muestras de este proceder.

En resumidas cuentas, el cuño modernista de la teoría de masas lo encontramos tras su insistencia de ver a lo masivo como parasitario de la dinámica culto-popular, o peor aún, pensar que toma el lugar de lo popular (se asienta en el gusto generalizado) y erosiona toda posibilidad de distinguir lo vulgar de lo excelente. Lo que nosotros sostenemos (y que nos permite afirmar la correspondencia entre modernidad y cultura de masas) es que en vez de imposibilitar la distancia entre lo vulgar y lo excelente, la afianza. La cultura de masas, pues, es moderna en el sentido de que conserva la dicotomía alto/bajo que permite separar a unos de otros a partir de los productos culturales que consumen. Unos y otros objetos están justificados por una relación diferente con lo social, a saber: mientras que unos rehúyen a la vida cotidiana, otros se funden en ella y la hacen su razón de ser. El kitsch se escuda en el gusto del hombre masa y el arte “puro” en el de los artistas y su público exclusivo. Las masas al homogeneizar sostienen el desequilibrio por el que un producto de la cultura, al que se le ha designado como arte, se posiciona por encima del resto. Es falso que la medianía desaparezca la posibilidad de distinción simbólica, al contrario, sostiene las razones por las que es “necesario” apartarse de la vida para conservar el espíritu libre y creativo de la modernidad. Esa, concretamente, es la razón para tomar por moderna a la cultura de masas y la teoría revisada a propósito de ella.

Ahora, paralelo al acenso de las masas, del lado del arte “puro” o “total”, emergieron una serie de artistas que buscaban sacudirse los aires elitistas y decorativos del gran arte moderno. El arte de vanguardia puede entenderse en amplia sintonía con la crítica de masas de la escuela de Frankfurt, pues, denuncia también la complicidad tanto del “gran arte” como de los productos medios en el establecimiento del orden burgués. En las primeras décadas del siglo XX en Europa algunos de estos artistas comenzaron a atacar con fuerza los principios estéticos (fundamento del arte moderno) y constituyeron así lo que nosotros

consideramos el puente entre el modernismo y el posmodernismo en las artes (que después habría de trasladarse a muchos otros espacios de la vida). Por eso es muy importante para nosotros, ahora que hemos explorado el fenómeno de masas, revisar su "opuesto": la vanguardia artística, para, de esa forma, completar el panorama cultural moderno que nos permita contrastarle con lo que se dio en llamar posmodernismo (que adelante plantearemos). Nuestra intención, pues, para que quede bien claro, es identificar a la cultura de masas y a la vanguardia (en tanto dicotomía alto/bajo) como manifestaciones de la forma específica de cultura en la modernidad. Ya hemos recorrido la mitad del camino en este sentido, resta continuar con la exposición de los motivos por los que afirmamos que, a pesar (de nuevo) de las apariencias, la vanguardia termina por contentarse con la modernidad.

LA VANGUARDIA

En el arte (como en la sociedad) la modernidad se auxilió de los imperativos de unidad y totalidad para su desarrollo sostenido, también aquí las partes, los fragmentos, las técnicas, los estilos responden al llamado de lo unitario (de lo bello); el procedimiento a seguir es el de la mimesis, la representación, lo figurativo. La obra de arte, así, no puede insertarse en el mundo más que en el sentido decorativo de la existencia, sin aparente utilidad material, y esa es su función esencial, la de carecer de función. Es otra especie de <reino aparte> (a lo que Adorno llamaba *un mundo de consistencia ontológica diferente*); *autonomía*, eso es el arte moderno.

Los primeros detractores de las masas (defensores de esta forma de autonomía del arte) buscaron, simultáneamente al gesto de desprecio por aquellas, la cercanía con los círculos de intelectuales y artistas que desplegaron el contenido de sus obras regodeados en la distancia que lograban establecer respecto del juicio vulgar de las masas y de su vida cotidiana¹⁸. La insistencia en

¹⁸ Baste mencionar, a propósito de esto, la cercanía y admiración de Ortega y Gasset por Picasso, y darle un vistazo a su obra (por la que ha sido calificado de conservador).

bloque de estos intelectuales y, por otro lado, los artistas y sus obras, de aquellos años, sobre la autonomía del arte y su carencia de función (y en esa medida apartada de lo apremiante e inmediateista, lo mediano de la vida de las mayorías) trataba de reforzar al arte como una instancia independiente de la vida, al margen de ella. A esto es a lo que Peter Bürger llamó, en su célebre texto *Teoría de la Vanguardia*, “Institución arte”, que tiene su origen, igual que la pretensión de universalidad de los enunciados, en la idea de Kant de separar ciencia, moral y arte. Gracias a que en Kant el juicio estético puede posicionarse entre la razón y los sentidos, el arte puede procurarse una esfera de desarrollo propia. Al juicio estético le fue concedido este lugar privilegiado en el mundo como mediador desinteresado de la teoría y la praxis.

En el sistema filosófico de Kant, el Juicio ocupa un lugar central; le corresponde mediar entre el conocimiento teórico (naturaleza) y el conocimiento práctico (libertad). Proporciona <<el concepto de una finalidad de la naturaleza>> que no sólo permite ascender de lo particular a lo general, sino que también interviene prácticamente en la realidad, pues sólo una naturaleza pensada en su diversidad como finalidad puede reconocerse como unidad y convertirse en objeto manejable en la práctica¹⁹.

Del <<reino a parte>> reservado a los juicios estéticos que está en la propuesta de Kant, surge la pretensión –señalada por Bürger- de estatuir al arte (desinteresado y autónomo) como el único capaz de cumplir la función directriz en la “elevación de la humanidad”. Su misión es reconciliar sensibilidad y entendimiento, “reunir las dos mitades separadas del hombre” para darle una consistencia unitaria y totalitaria. Y esta es la idea que llega hasta los llamados pesimistas culturales (los primeros sobre todo), de que sólo por medio de esta cualidad independiente del arte es posible rescatar de la masacre al proyecto ilustrado de la modernidad.

En el otro extremo de los pesimistas culturales encontramos una actitud notablemente diferente frente al arte formal (como la había también ante las masas) que nos permite acercarnos cada vez más a las aspiraciones del arte de

¹⁹ Peter Bürger. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península. 1987. p. 96.

vanguardia. Aunque varios de ellos fueron catalogados de conservadores por su simpatía por el modernismo el hecho es que, desde sus reflexiones, la teoría de la vanguardia obtiene buena parte de los argumentos que la delimitan²⁰. Del revelamiento de las asimetrías que se esconden tras lo simbólico, hubo de donde partir hacia la reconfiguración del objeto artístico. Aunque Bürger sólo identifica en Benjamin una auténtica sintonía con los proyectos de vanguardia por su concepto de *alegoría*, lo cierto es que en general –según lo vemos– los trabajos de la escuela de Frankfurt también delatan un cambio importante en la interpretación del arte moderno, que desde entonces encuentra refutado su proceder mediante la representación porque –parafraseando a Bürger– con la burguesía surge el genuino interés por la auto-comprensión y por la recepción personalizada de las obras (a diferencia de épocas históricas precedentes).

La separación de la *praxis vital* (concepto fundamental en la revisión de Bürger) pasó de ser la forma al contenido en el arte moderno-burgués, hasta el extremo de esteticismo (*L'art pour l'art*) en el que el propio arte se volvió objeto de sí mismo en el primer tercio del siglo XX. Contra esta suerte de autismo cargado de prestigio y superposición es que la vanguardia alza la voz, tratando de develar en la producción de obras sin finalidad (y esa es su finalidad), en la pretendida autonomía de los juicios estéticos, un arte que intenta, a toda costa, reforzar las condiciones de dominación de la clase burguesa. Las *vanguardias históricas*, pues, surgen como disidencia con el régimen estético institucionalizado por el modernismo desde el renacimiento.

El elemento de partida de estos nuevos artistas de vanguardia (en auge desde la década de los 30, en Europa fundamentalmente) es el de la crítica. Para que el arte pudiera ser crítico, pensaban los vanguardistas (dadaístas, surrealistas, futuristas, entre muchos otros) necesitaba dejar de ser figurativo, decorativo, autónomo, necesitaba abandonar los procedimientos miméticos y de

²⁰ Sobre todo en Marcuse hay cada vez menos la pretensión de reservar el estado sublimizado del arte, al contrario, él veía en las prácticas artísticas modernas una suerte de complicidad con la industria cultural. Es a lo que llamó “cultura afirmativa”, muestra del carácter ideológico del arte burgués (autónomo).

representación, tenía que ser parte de la realidad y no reflejo de ella²¹. La labor del arte (de este nuevo arte), en palabras de Helio Piñón, no es “organizar canónicamente realidades existentes, sino provocar la emergencia de realidades implícitas”²².

El recinto privilegiado en el que el arte burgués había proyectado la auto-comprensión de clase recibía de las *vanguardias históricas* un ataque certero contra su *status*. La exigencia consistió, pues, en regresar el arte a la *praxis vital*, a la vida práctica y concreta para que pudiera ejercer su labor crítica. Y esto está referido, más que al contenido de las obras, a su desempeño en lo cotidiano, por lo cotidiano y para lo cotidiano. Por ello Bürger rechaza reducir las vanguardias a un *estilo* pues, son, antes que nada, dice, una afronta contra la “institución arte”. Poner al arte en este nivel es un llamado a organizar desde allí el mundo, y, paradójicamente, esto, lejos de asignarle una función social, una finalidad, lo despoja de esa posibilidad, pues, al estar fundidos vida y arte, “cuando la praxis es estética y el arte práctico” ya no hay diferencia entre ambos que permita a uno cumplir una función en el otro.

Ahora, dos precisiones importantes son necesarias para captar de mejor forma la referencia a las *vanguardias históricas* que hacemos desde Peter Bürger. Primero, tenemos que el móvil de los movimientos de vanguardia es servir de autocrítica del arte moderno, burgués. La intensión de estas obras es conseguir una “comprensión objetiva” del desarrollo del arte precedente por la que es posible la mirada retrospectiva. Es decir, el arte de vanguardia que ha renunciado al estilo como su hilo conductor (y a la autonomía) aspira (a través de la autocrítica) a una “comprensión objetiva” del quehacer artístico, a una reformulación de la estética. (Esto permitió –en opinión de Bürger- que las vanguardias pudieran develar la relación oculta -y hasta perversa- que existía entre autonomía y carencia de función social). A partir del proceder crítico y autocrítico, el arte podría estar en condiciones de producir una sensibilidad que se retirase el velo ideológico (en este

²¹ Dichos procedimientos habían mostrado incluso estar técnicamente rebasados (a finales del siglo XIX) por la aparición de los aparatos fotográficos que pusieron en jaque al realismo (emblemático estilo del arte moderno).

²² P. Bürger. *Teoría de la vanguardia*. p. 9.

sentido el criticismo teórico de la escuela de Frankfurt y el criticismo cultural de las *vanguardias históricas* estaban en sintonía). En pocas palabras, el arte de vanguardia libera de la neutralidad crítica a sus obras y en esa medida transita del carácter “negativo” (del periodo previo, el de las prevanguardias, el cubismo de Picasso con tendencia hacia el collage por ejemplo, concretamente: *Naturaleza muerta con silla de rejilla* donde se emplearon fragmentos de materiales de uso común para ser incorporados a la obra en una manifestación concreta de ruptura entre lo vivo y lo representado, pero sin constituirse en tanto que afronta a la relación vigente arte-sociedad) al positivo (el *Urinoir* de Duchamp o los *ready-mades* que desacreditan el arte en su formalidad, en los espacios, momentos y protocolos designados para su exclusiva comprensión y disfrute). Sólo en este momento puede consolidarse una mirada objetiva que permite al arte establecerse como *medio*, como totalidad (que ya no está regida por el estilo, por la unidad de antaño). En palabras de Bürger: “los medios artísticos se convierten en medios artísticos en la medida en que la categoría de contenido va a menos”²³. Parece ser que lo que importa en la vanguardia, más allá del contenido, es cuánto se haga por unir *praxis vital* y arte, contra las determinaciones de la “institución arte”. Hecho esto, el contenido de la obra de arte podrá incorporar críticamente la producción artística del pasado; sólo cuando vida y arte están unidas el arte se encuentra en condiciones de entenderse a sí mismo.

Luego, tenemos que la segunda característica de la obra de arte de vanguardia (que se une al ejercicio positivo de la crítica-autocrítica) es su inorganicidad. La obra de arte moderna, burguesa, del alto modernismo, es una obra que instaura el proceso de creación-producción e interpretación en la correspondencia de las partes con un todo. Y ojo, aquí algo interesante: en esa medida parece no estar tan lejana al *Kitsch* (que tanto se esforzó en desprestigiar); también aquí la obra aparece al espectador como un producto compacto, terminado, sobre el que la interpretación no tiene más que adscribirse a una cierta fórmula del disfrute que viene dada por la obra misma. En pocas palabras, ese Arte total que Broch oponía a la “basura cultural” que representaba

²³ *Ibid.*, p. 59.

el *Kitsch* para él (y para varios) no es precisamente su opuesto sino su par. Esto es lo que devela la vanguardia contrapunteando su inorganicidad con la organicidad de las obras del modernismo. Bürger identifica en las obras de arte de vanguardia una *mediación* que no existía en las obras orgánicas que se imponen directamente en su unidad al espectador, mientras que en la vanguardia la unidad puede ser incluso posible por el receptor (en el eslabón “final” del ciclo de una obra). La vanguardia –según las propias palabras de Bürger- no rechaza la unidad sino un cierto tipo de unidad que obliga a verle como un proyecto total, cerrado y unidireccional. Se niega, pues, a la imposición de una unidad rígida. Prefiere una unidad flexible en la que haya posibilidad de *mediaciones* por las que la obra de arte no se imponga, sino interaccione con el mundo de los receptores; que no provoque obediencia al código sino reflexión sobre los asuntos cotidianos, antes mundanos. Decir que la unidad puede estar dada hasta el final y no desde el principio del ciclo de una obra de arte (equivalente al a priori pragmático de Lewis) es decir que el abismo que instauró el modernismo entre productores-obras y receptores-mecanismos interpretación aparece por primera vez como lo que es: un artificio.

Hay una cosa que salta a la vista por este asunto y que merece aquí una pequeña pausa para ser considerada. Nos referimos a una suerte de paralelismo entre la obra de arte de vanguardia y la actitud pragmatista en torno a la producción de conocimiento (en el terreno de la validación de los enunciados). En el arte como en el conocimiento surge idéntica la premura por deshacerse de la figura del espectador pasivo que espera paciente a ser adiestrado para comprender los criterios justos de valoración de las cosas. El artificio (que se derrumba en ambos sentidos) consiste, pues, en hacer pasar algunas cosas (experiencias) por encima de otras, en poner un alo de divinidad sobre determinados juicios estéticos o enunciados susceptibles de ser ciertos para que se establezcan como verdades estéticas o epistemológicas. Así, sin abundar más en ello, parece que tras ser develado el orden artificial del artificio que en conocimiento y arte se presentó con carta de “natural”, aparecen actitudes como la pragmática y la vanguardista que en escenarios diferentes, y en condiciones

también diferentes, pugnan por la reincorporación de lo cotidiano a lo extracotidiano, por reconciliar aquello que quedó radicalmente diferenciado con Kant y el desarrollo de la filosofía y la estética moderna.

Ahora, (de regreso en la vanguardia), la consecuencia concreta de situar al arte en la inorganicidad, en referencia a lo alegórico y no a lo simbólico del modernismo, es el rechazo de una totalidad orgánica que rija en todo momento, que predisponga la experiencia estética. La totalidad orgánica es, pues, suplantada por el *montaje* de los fragmentos. Mientras que el modernismo ve en su material la imperiosa necesidad de responder a un significado del que ya viene cargado, al que representa, la vanguardia sólo encuentra en su material un “signo vacío” susceptible de crear significado por el artista y el receptor (en mutua complicidad), sin un código de necesidad imperiosa al que reverenciar²⁴.

El artista que produce una obra orgánica (lo llamaremos en lo sucesivo clasicista, sin querer dar por ello un concepto del arte clásico), maneja su material como algo vivo, respetando su significado aparecido en cada situación concreta de la vida. Para el vanguardista, al contrario, el material sólo es material; su actividad no consiste principalmente en otra cosa más que en acabar con la <<vida>> de los materiales, arrancándolos del contexto donde realizan su función y reciben su significado²⁵.

Las obras de arte inorgánicas que trabajan con el procedimiento del montaje se distinguen de las orgánico-representativas porque ya no buscan establecer antagónicamente la relación entre arte y vida, no quieren dar esa impresión; no remiten a la realidad sino que son la realidad.

La obra de vanguardia no produce una impresión general que permita una interpretación del sentido, ni la supuesta impresión puede aclararse dirigiéndose a las partes, porque éstas ya no están subordinadas a una intención de obra²⁶.

²⁴ En este sentido también hay una relación análoga con el pragmatismo, tampoco para el arte de vanguardia existen las cosas-en-sí, objetos-materiales-obras que cumplan mejor su función estética en la medida en que mejor (lo que se entienda en determinado contexto como lo mejor) representan lo real (que parece existir por sí mismo). Y aquí nos arriesgamos a decir que el proceder mediante los fragmentos es para la teoría de vanguardia lo que el “principio de inmanencia” es para la síntesis pragmática: la garantía de inclusión de la experiencia, de la praxis vital.

²⁵ P. Burgüer. *Teoría de la vanguardia*. p. 133.

²⁶ *Ibid.*, p. 145-146.

La inorganicidad del arte, lo alegórico y su proceder mediante el montaje, implicaba que las obras de arte de vanguardia centraran su atención “en el principio de construcción” de sus objetos. Eso es lo que exponían ante los ojos de los receptores, no el producto terminado sobre el que ya nada puede alterarse, sino una obra *abierta* a la interpretación, apartada de la imperiosa necesidad de fortificar el vínculo parte-totalidad. Quizá un ejemplo resulte interesante para aterrizar esto.

El ruido como vanguardia

Antes de seguir adelante, creemos que es importante, para contextualizar lo dicho (y también para entender lo que viene en nuestro trabajo), hacer una somera revisión de las manifestaciones de la vanguardia en la música (que llegarían hasta el posmodernismo). Al margen de las reflexiones que ya hemos expuesto, lo que buscamos son los argumentos que desde la vanguardia urgieron a transformar las realidades emergidas de la música, o mejor dicho, del sonido y, así, irnos introduciendo a un aspecto de la transformación cultural sugerida sobre el que pondremos especial atención en la parte final de esta tesis.

Para conseguir lo anterior baste avanzar en paralelo sobre un par de cosas, a saber: el *Manifiesto del Arte de los Ruidos* de Luigi Russolo y la *Música Concreta* de Pierre Schaeffer. Pues, nos parecen dos excelentes muestras del ánimo vanguardista, de activación de la crítica, que se gestaba en Europa desde principios del siglo XX.

Luigi Russolo fue un pintor y compositor italiano fuertemente ligado al movimiento futurista en las artes que en la primera década del siglo XX buscó con esmero transformar la concepción del arte decorativo burgués de la que ya hablábamos. El futurismo se pronunciaba por una transformación radical de las artes, desde el teatro hasta la pintura y la música, que lo volcara hacia las necesidades-realidades del presente. En el teatro y la pintura la intención era producir “acciones dinámicas”, performances, que estuvieran cerca de la dinámica

de la realidad, que fueran parte de ella y no su representación (escenario). A través de las acciones artísticas se buscaba convertir al espectador complaciente, indiferente, hacerlo despertar al mundo. El arte en este sentido, al estar cerca de la vida, debía responder a ella, no negarle ni menospreciarle. Cercano a Russolo, Filippo Tomaso Marinetti, poeta italiano, ya había escrito en el manifiesto futurista, primero, y en el manifiesto técnico de la pintura futurista (1909 y 1910) que los artistas debían “salir a la calle, lanzar ataques desde los teatros e introducir los puñetazos en la batalla artista”²⁷. En el contexto de exaltación este de nuevo arte, la música tomó también un nuevo rumbo, y Russolo es importante en ello por su manifiesto, primero, y, luego, por sus composiciones ejecutadas con grandes máquinas de hacer ruido.

Inspirado en la obra de otro músico futurista, Balilla Pratella, Russolo escribe en Marzo de 1913 su manifiesto, que avizora la llegada de un nuevo arte: El arte de los ruidos. El ruido, decía Russolo en su manifiesto, es el que domina la “sensibilidad” desde el siglo XIX (con la aparición de las maquinas) y nos conduce a la comunión con el sonido. El desarrollo de la armonía, la melodía, y el ritmo, en efecto, había ampliado significativamente el espectro de lo musical hasta el punto en el que las disonancias y polifonías empezaban a ser aceptadas por el público, sin embargo, el ruido mismo, el sonido-ruido, como lo llamaba Russolo, era aún una cosa diferente, era la negación misma del sonido-musical. Era utilizar la variedad de timbres, de posibilidades sonoras que había en el ruido para producir nuevas sensaciones, nuevas experiencias. En la parte final del manifiesto Russolo deja bien clara la naturaleza de su crítica al sonido-musical, que es quizá lo más significativo de su propuesta.

Todas las manifestaciones de nuestra vida van acompañadas por el ruido. El ruido es por tanto familiar a nuestro oído, y tiene el poder de remitirnos inmediatamente a la vida misma. Mientras que el sonido, ajeno a la vida, siempre musical, cosa en sí, elemento ocasional no necesario, se ha transformado ya para nuestro oído en lo que representa para el ojo un rostro demasiado conocido, el ruido en cambio, al llegarnos confuso e irregular de la confusión irregular de la vida, nunca se nos revela enteramente y nos reserva innumerables sorpresas. Estamos pues

²⁷ www.ccapitalia.net/macchina

seguros de que escogiendo, coordinando y dominando todos los ruidos, enriqueceremos a los hombres con una nueva voluptuosidad insospechada. Aunque la característica del ruido sea la de remitirnos brutalmente a la vida, el Arte de los ruidos no debe limitarse a una reproducción imitativa. Esta hallará su mayor facultad de emoción en el goce acústico en sí mismo, que la inspiración del artista sabrá extraer de los ruidos combinados²⁸.

El ruido, entonces, es la manifestación de todo lo que ha quedado al margen de lo musical, es la respuesta ante la indiferencia con el mundo (o al menos con el mundo no artístico). Es la incapacidad misma de disociar, de discernir, lo que viene al oído. Es caos, es vida, opuesto al orden y al silencio modernos. Además de ello, es el rechazo a la notación musical, a la clasificación y ordenación de los sonidos, a su imposición. Es, en todos los sentidos, una afronta contra la institución arte y contra la forma cultural moderna, y en esa medida puede y debe ser tomada como un referente primordial del vanguardismo.

En Francia, ya en los años 50's y como antecedente de la crisis de la cultura moderna de los años 60's que veremos adelante, aparece la *musique concrete* de la mano de Pierre Schaeffer quien es reconocido por ser el primer compositor en usar (manipular) la cinta magnética en sus obras. Mucho de lo que había dicho Russolo y de lo que intentaban los músicos futuristas adquiriría una nueva significación de cara al desarrollo tecnológico. Comenzó a hacerse patente la incapacidad de la armonía para captar la complejidad de timbres y sonidos disponibles que, ahora más que nunca, podían ser capturados y reproducidos a placer. En eso consiste la labor de la música concreta, en recuperar lo concreto del sonido para ser incluido, primero, en la expresión musical, y segundo, en la vida misma.

Schaeffer habría renunciado pronto a la educación musical para dedicarse a la manipulación electrónica del sonido, así es como surgen sus primeras obras ("Etudes de bruits"). La diferencia con Russolo y los músicos futuristas es que Schaeffer y sus colegas, gracias al desarrollo de la microfónica, podían extraer el sonido de su ambiente y manipularlo en la cinta de grabación, no necesitaban producir el sonido sino registrarlo.

²⁸ www.ccapitalia.net/macchina/arte-de-los-ruidos.htm

Un par de ejemplos sirvan para constatar la propuesta de la música concreta y de Pierre Schaeffer (condensada después en su *Traité des objets musicaux*). El primero es una obra a la que Schaeffer en 1948 tituló *Étude aux chemins de fer*, grabaciones hechas en vías de tren a las que Schaeffer manipuló, recortando los pedazos de cinta magnética a su gusto. En ella quedaron de manifiesto las posibilidades de este recurso y un totalmente nuevo panorama de producción musical. Se trata de una de las obras emblemáticas de este compositor que hacen patente la posibilidad de proceder mediante los fragmentos que proponía el arte de vanguardia, pues, Schaeffer recortaba y pegaba a placer los pedazos de cinta magnética que iban conformando una especie de unidad, de sentido, que no tenía la necesidad de imponerse, de exponer los criterios de su valoración; se trataba de la vuelta a la complejidad de la vida por medio del ruido de trenes pasar.

El segundo ejemplo no es una obra de Schaeffer sino de Luc Ferrari, compositor francés con el que en 1958 fundara *le Groupe de Recherches Musicales* (el grupo de investigaciones musicales). Se trata de una pieza titulada *Presque Rien N°1* en la que Luc Ferrari selecciona 21 minutos de sonidos ambientales grabados en una playa en Yugoslavia. En un gesto abiertamente concreto el ruido es aceptado como expresión sonora, se produce, pues, un “paisaje sonoro”. En un sitio web dedicado a Luc Ferrari, Brunhild Meyer dice a propósito de esta obra: “Presque Rien ilustra, o más bien insinúa sin saberlo, un enfoque *minimalista* del que se hablaría mucho durante los años siguientes. En efecto, *Presque Rien N° 1* o amanecer al borde del mar, compuesta entre 1967 y 1970, es una pieza que materializa la ruptura con las prácticas electroacústicas clásicas. Ella reivindica claramente (más directamente aún que aquello que fue llamado, desde Heterozygote, música anecdótica) el plan-secuencia y la imagen sonora fija, suerte de diapositiva entendida como un pedazo de realidad, como método de trabajo, y como medio para liberarse de los hábitos”²⁹.

Estos dos trabajos condensan, a nuestro entender, la esencia de este nuevo arte sonoro que se pone a la cabeza, a la vanguardia de la producción

²⁹ www.lucferrari.com, traducción libre.

musical, y de la que se extraerá en buena parte el ánimo de composición posmoderno. La irrupción del ruido, del sonido más ampliamente entendido, pone de nuevo a la vista el carácter orgánico, decorativo, independiente e impuesto del gran arte moderno.

Habiendo expuesto en un caso particular (el ruido) la puesta en práctica del arte de vanguardia, parece que estamos en momento de explicar por qué sucede su declive, por qué desde los años 60's la vanguardia tiene vedado el acceso a la realidad sociocultural que ella ayudó a producir. Esta condición es la que nos proyecta hacia el objetivo final de este capítulo (el posmodernismo).

El fracaso de la vanguardia

Como hemos reiterado, la premisa central de las vanguardias históricas fue reunir praxis vital y arte (que en la era del modernismo había estado secuestrado por las minorías que le institucionalizaron). La negación de la autonomía y la acusación de "encubrimiento de la finalidad" son sus primeras observaciones ("objetivas") sobre el accionar de la forma burguesa de arte; de ahí la propuesta de un nuevo arte organizador de la praxis vital que se centra en los dos bastiones arriba mencionados: crítica-autocrítica e inorganicidad-alegoría. Lo que se desprende de ello es que cada paso de la vanguardia parece estar claramente dirigido por una tendencia antagónica tanto con el modernismo como con la cultura de masas; la negación de lo figurativo, de la mimesis, de la organicidad, del *status*, como de la mediocridad, manipulación y envilecimiento de la cultura. Pero surge con ello también, el que nosotros consideramos, el motivo de su frustración y fracaso.

Por un lado, las obras de arte de vanguardia siempre desearon y envidiaron la aceptación de los productos *Kitsch* que si conseguían un alto impacto en la praxis vital, aunque con los efectos –considerados así– más nefastos. Independientemente del contenido, el reclamo contra la cultura de masas era que no atacaba a la "institución arte", el *status*, al contrario, le reforzaba (lo veíamos antes). A la cultura de masas y los hombres que producía nos les importaba ser ignorantes, medianos y arrogantes, no les parecía agravante; la cultura de masas

estaba diseñada para adoptar sin problemas los elementos que quisiera de la alta cultura, los que le permitieran funcionar en la dinámica de mercado, y no se sentía por ello traicionada (resultado de absolutizar el efecto de imitación que veíamos con Broch). A los ojos de la vanguardia, mientras el discurso de las masas siguiera siendo autocomplaciente jamás podría conformar un verdadero frente contra el discurso del alto modernismo, es más, modernismo y cultura de masas eran para la vanguardia dos discursos falsamente tratados de antagónicos, así les convenía dejarse ver en público, pero en la práctica efectiva se permitían funcionar sin mayores inconvenientes. Tanto para vulgares como para cultos resultaba ciertamente confortable su mutua exclusión, pues, podían seguir creyendo en la solvencia de los productos culturales que consumían.

Una forma cultural no negaba a la otra, no le despojaba de toda herramienta de subsistencia, de legitimización. En realidad mientras una funcionara en lo alto y la otra en lo bajo aceptando pasiva e indiferentemente la existencia de lo otro, no tendría porque existir un antagonismo de facto. (Aquí se hace manifiesta, a nuestro gusto, la materialización de la autocrítica que proclamaban las vanguardias históricas, su gran aportación en miras a lo posmoderno).

Por otro lado, si de la cultura de masas la vanguardia envidió siempre su impacto en la praxis vital, del modernismo envidió su autonomía.

Debemos preguntarnos, desde la experiencia de la falsa superación, si es deseable en realidad, una superación del *status* de autonomía del arte, si la distancia del arte respecto a la praxis vital no es garantía de una libertad de movimientos en el seno de la cual se puedan pensar alternativas a la situación actual³⁰.

Si bien es parte de sus afrontas contra éste, el hecho es que ésta autonomía permitía que emergieran los juicios críticos que el arte podía hacer sobre la vida. Si arte y vida estuvieran perfectamente integrados, si no hubiera un espacio de incumbencia propio del arte desde donde alzar la voz sobre lo concreto, entonces cualquier posibilidad de *observación objetiva* (a la que si

³⁰Peter Bürger. *Teoría de la vanguardia*. p. 110.

aspiraba la vanguardia) estaría nulificada. Al final ésta sería la tumba del arte que pretendió cambiar al mundo, atado a la paradoja de saber de la necesidad de estar cercano a la vida, pero también de sus limitantes, de comprender la necesidad de renuncia a la autonomía pero incapaz de serle indiferente. Puntualmente, se trata de un planteamiento de la relación arte-sociedad que reniega (en el papel) del dirigismo, pero que aspira a los beneficios de su obtención.

Lo que sucede es que la vanguardia, en el fondo, estuvo cimentada en el principio modernista (metafísico) de creación del objeto artístico. El arte era (igual que para los pesimistas culturales) la única instancia por la que rescatar el proyecto de la modernidad, la única forma de despertar del aletargamiento producido por lo excelente y lo vulgar. Subsiste, pues, la insistencia en la dicotomía reencarnada por la urgencia de hacer corresponder dialécticamente lo adelantado con lo atrasado, la vanguardia con la retaguardia.

Ahora, la consecuencia más profunda de que la vanguardia terminara por certificar las distancia entre lo alto y lo bajo (al aspirar a ser punta de lanza, indicando desde el arte el camino a seguir) es que (habiéndose pronunciado por lo contrario, lo que en realidad le pone en sintonía con el posmodernismo) recuperara para sí la forma adiestrada de cambio de la modernidad. Eso se hace ver sobre todo en la imposibilidad de trascender el efecto de shock que estaba en la base de sus apuestas, cosas ambas que resumiremos a continuación.

La producción del arte de vanguardia fundada en el concepto de *alegoría* que hace –por así decirlo- arte de la vida, promovía una relación con la novedad y el azar (contingencia) que al final terminó por traicionar, o mejor, por no poder cumplir. La vanguardia dudó del cambio-progreso que promovía el modernismo (el *ethos* de la modernidad), pues, decía, lo nuevo se ofrece (bajo estas circunstancias) contenido, “surge como efecto calculado y establecido”, como la elaboración constante de unas circunstancias que derroquen lo vigente sin hacer temblar los cimientos que sostienen la posibilidad de cambios controlables en el futuro (bajo esa dinámica lo nuevo y la moda ya no pueden discernirse). A

diferencia de esto, en el vanguardismo la novedad ya no se inscribía (de inicio) a la superación de lo vigente sino a la trascendencia de la “institución arte”, del orden establecido por el moderno dirigismo cultural; es la transformación tanto de los procedimientos como de la representación que desembocan en “una simultaneidad de lo radicalmente diverso”³¹. Así, bajo la interpretación vanguardista de la novedad (en su negación de la dinámica de relevos estilísticos) parecía no subsistir la posibilidad de que algún movimiento artístico lograra posicionarse en un punto “históricamente superior”. Estas obras de arte deseaban lo nuevo, el cambio, sólo que proponían se insertase en un esquema de producción mucho menos programable, predecible y superfluo. Dejar de contener lo nuevo es regresarle su marca de origen y exponerse a lo indeterminado³², en esa medida viene dada la segunda de las categorías que, de alguna forma, refuerza esta misma idea.

Para conseguir que la novedad conservara lo que tiene de inaprehensible y revelador y no lo que tiene de cómplice del *establishment*, los vanguardistas buscaron en el *azar* el ingrediente faltante. Estas dos categorías (novedad y azar) tenían que estar unidas, por fuerza, para efectivizar la crítica del arte de vanguardia, para ponerla lejos del uso perverso que le habían dado tanto la alta como la baja cultura. Esta era para Bürger la “clave de la libertad”, pues, sólo un arte que acepte y busque la imprevisibilidad de la vida cotidiana tiene la posibilidad de apartarse de la racionalidad de los fines. En pocas palabras, lo que está en condiciones de echar a andar la fuerza inherente de lo nuevo, su potencial revolucionario, transformador, es captarle en toda su incertidumbre.

Pero cuando novedad y azar se pusieron en marcha en las obras, resultó que la vanguardia no pudo hacer corresponder su deseo de crítica, de adiestramiento, de ser un arte instructivo y revelador, con lo volátil y efímero de sus efectos, con su vaciamiento inmediato. Esto, como dijimos, se hace patente en el efecto de *shock* que se impuso, así, como la prueba de lo que pesaba más en el arte antes del arribo del posmodernismo, que volvió a poner las cosas en su lugar:

³¹ *Ibid.*, p. 123.

³² Por esto es que, como veremos, suele identificarse al arte de vanguardia como referente directo de las condiciones de existencia cultural posmodernas.

al arte y a los artistas privilegiando sus valores estéticos sobre los mundanos, ordinarios y convencionales, que restituyó al arte su <<mundo aparte>>.

Para explicarnos mejor: La negación del artificio modernista (que se pone de manifiesto en el proceder mediante el montaje de los fragmentos) producía en el espectador un efecto de *shock* que fue la primera necesidad de las obras de arte de vanguardia. Mediante el efecto de *shock* el espectador podía poner en perspectiva y cuestionar su praxis vital para transformarla (si es que encontraba suficientes razones para hacerlo). Es en esta capacidad de generar conmoción, de producir un estado de excepción que derive en auto-reflexión, de transformar el mundo, en el que se fundaba todo el poder del arte de vanguardia, toda su efectividad. Pero, había un gran problema en depender de este tipo de efectos para conseguir alguna repercusión en la vida práctica, a saber: el efecto *shock* es completamente efímero y produce, simultáneamente a su propósito, su propia imposibilidad de reproducirse en el futuro; algo que ya causó profunda conmoción muere al instante, después ya no puede devenir más que en fórmula (que es lo que caracteriza al kitsch). Para la vanguardia fue fundamental contar con el efecto de *shock* en su afán de provocar algún tipo de impacto real, pero una vez que lo había usado se volvía estéril (sólo a la industria cultural se le ocurría recuperarle para hacerle previsible). Este fue el callejón sin salida para las obras de arte vanguardias, el motivo de su fracaso al no poder competir en este sentido con los productos culturales kitsch a quienes no les importaba usar hasta el cansancio la misma fórmula.

Digamos, para concluir esto, que con el arte de vanguardia se abre una brecha en la cultura que hizo posible la llegada del posmodernismo. Se trata de la distancia entre su planteamiento y su aplicación: por lo primero se evidenció la necesidad de liberar los amarres del cambio, de exponerse (y aceptar) la novedad con lo que tiene de contingente, de imprevisto y desconcertante. Su exaltación, en ese sentido, delataba las ansias por rescatar al arte de los cadáveres (o los formularios) de lo excelente o de lo vulgar. Era el llamado a resucitar la cultura, de abrirla al mundo, dejando que el cambio sucediera sin dirigirlo. Sin embargo, la vuelta a la modernidad vino en el momento de su aplicación, tras haberse dado

cuenta de que en lo fortuito no podía sostenerse ni legitimarse ninguna especie de dirección, cuando, habiéndose planteado como el verdadero opuesto tanto de la cultura de masas como del alto modernismo, aparece frente a ella su incapacidad de trascenderlos en la vida práctica, y tiene que depositar sus expectativas normativas en el molde ya usado por la añeja relación arte-sociedad.

Por esa razón tomamos a la vanguardia como intermediadora entre lo único y lo múltiple, como testigo en primera fila de su permanente tensión. Ella vino cargada de la evidencia (la mutua complicidad de modernismo y cultura de masas) que demostraba en la moderna pretensión de regular el cambio, lo diverso (que sirve a los fines del mantenimiento del orden moderno) un cierto tipo de acartonamiento y marchitez. Pero en el tiempo de su puesta en marcha, de una crítica aspirante a edificar sentido, simplemente no existían las condiciones para ver materializadas sus expectativas, por esa razón tenemos que ir hacia el posmodernismo para encontrar el momento en el que todas las piezas respaldan la jugada por la que la modernidad se pone en jaque.

El asunto importante, que nosotros tratamos de recuperar de la vanguardia, es que si bien ésta no pudo trascender la dicotomía característica del modernismo (alto-bajo), si merece una mención aparte (entre el modernismo y cultura de masas) pues a partir de ella comenzó a gestarse una postura alternativa desde el arte que después cosecharía sus resultados con la llegada de las llamadas sociedades posmodernas.

POSMODERNISMO

El posmodernismo, más allá de ser un estilo (a lo que seguido es reducido), sugiere la necesidad de replantear la relación entre arte y sociedad, de ir por fuera de la dicotomía (de la enemistad dialéctica) que asigna y distribuye, en relación a la clase social, un lugar a los avezados en el código estético y otro a los obtusos, empantanados en las repeticiones sucedáneas de lo visto. Se trata de una forma de ser cultural que pone en evidencia la insuficiencia de las clasificaciones

alto/bajo para captar la creciente complejidad del mundo³³. En gran medida (según hemos visto) ello fue posible por lo que la vanguardia expuso en el momento de su planteamiento, por la complicidad que denunciaba entre el alto modernismo y la cultura de masas (en la organicidad-unidad cerrada y complaciente de ambos), pero, sobre todo, por haber demostrado (y al final haberlo vivido en carne propia producto de su vocación crítica) el carácter metafísico del artificio que sirvió a la modernidad (en tanto arte y conocimiento) para poder abrirse camino en miras de su consagración sociohistórica. Como el pragmatismo en la teoría del conocimiento, la vanguardia en la cultura hizo notar que, en afán de vacunarse contra lo imprevisible, el proyecto ilustrado de modernidad había terminado por sobrevenir impuesto, que, tras el tiempo de su imperiosa necesidad, comienza a sentirse sofocante. Por esa razón hemos sostenido que vanguardia y pragmatismo son discursos análogos, porque, por ambos se destapa el truco que, como en la magia, hace pasar lo ordinario por extraordinario (y que en la posmodernidad ya no tiene en que ampararse).

Ahora, si hemos logrado mostrar que la paradoja de la vanguardia surge en el abismo que separa el tiempo de su planteamiento y el de su aplicación (asentamiento), podremos identificar que el posmodernismo está anclado al primero y no al segundo. Del rechazo de lo orgánico (de una totalidad que hace sentir su única e irrenunciable presencia) y de que eso nos fuerza a estar abiertos (expuestos) al mundo en su despiadada movilidad, nacen los alicientes de la reproducción cultural posmoderna. Sin embargo, la manera de poner en marcha esto no está ni cerca de lo que los vanguardistas hubieran esperado, pues, el arte (en su mercantilización) se ha instalado en la vida pero no para ofrecer indicación sobre el proceder; la dinámica de relevos estilísticos no se adscribe más a la conquista del sentido, de la dirección, que nos habrá de mostrar el método por el que corresponder a los fines acabados y consensuados de nuestras aspiraciones como especie. A cambio de ello, tenemos un arte que sirve a los fines prácticos del consumo, que está desprovisto del “manto sagrado” que obvia su superioridad,

³³ En el siguiente capítulo veremos, desde la teoría posmoderna, que ésta insuficiencia (que encontró su voz en las artes por el arribo del pop art) responde (en términos sociológicos) a la presencia de lo extraño, al fin de las identidades perdurables y a la convivencia de las culturas (multiculturalismo).

pero que lo pone (como bien lo anticipaba Benjamin) en la dinámica del libre intercambio de mercancías, lejos del aura (metafísica) y cerca de la necesidad pragmática de su compra-venta.

Posmodernismo sin vanguardia

Lo que decimos es que, para poder explicar la llegada de la posmodernidad en la cultura, hay que embarcarse en el inminente fracaso del arte de vanguardia hacia mediados del siglo XX; a condición de la asfixia del último respiro modernista fue posible avizorar, no nada más la decadencia de la dicotomía puesta al servicio del estado de cosas en el mundo, sino también una experiencia cultural (en apariencia) desregulada. Esto ocurrió sobre todo en el contexto cultural norteamericano donde las vanguardias nunca cumplieron la misma labor que en Europa. El fenómeno de las *vanguardias históricas* -a las que se refiere Bürger- es eminentemente europeo pues fue ahí donde se gestó como proyecto después de haberse desprendido del radicalismo político (subordinado al partido o a la revolución). Sólo en Europa, en donde surgió toda la noción de arte moderno, fue posible el contraste que la vanguardia expuso; sólo allí sonó con fuerza el llamado a transformar la vida a través del arte, a través de su reconciliación, porque fue allí también donde ocurrió la separación. Fueron las sociedades europeas las que consagraron el espacio de los objetos artísticos (autónomos) como el referente simbólico perfecto de la dominación de clase.

Andreas Huyssen, en un libro dedicado a este asunto³⁴, explica que con el fin de la tensión generada durante la guerra fría entre la Unión Soviética y los Estados Unidos se asesta el *golpe final* que traslada el “centro de innovación artística” hacia Norteamérica y acaba definitivamente con las manifestaciones del arte de vanguardia. Ya en este contexto, en los Estados Unidos después de la serie de procesos históricos que lo posicionaron en el primer plano mundial (la crisis del 29, la segunda guerra mundial y la guerra fría, por mencionar los más

³⁴ Andreas Huyssen. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo. 2006.

conocidos), la producción artística de vanguardia (a la baja desde mediados del siglo XX) cedió ante el apabullante apogeo de la cultura de masas generado por el crecimiento exponencial de los medios electrónicos de comunicación.

Irónicamente, la misma tecnología que ayudó al nacimiento de la obra de arte de vanguardia y a su ruptura con la tradición la privó luego del espacio necesario para habitar en la vida cotidiana. Fue la industria y no la vanguardia la que consiguió transformar la vida cotidiana durante el siglo veinte³⁵.

Al no poder ser ella (la vanguardia) quien se fusionase con la praxis vital por la convicción de mantenerse instructiva, tuvo que alistarse a la filas enemigas; hubo, pues, que reforzar lo que Huysen llama (en plena correspondencia con lo dicho antes) la “dialéctica oculta” entre lo vulgar y lo excelente, entre la alta y la baja cultura. Aparece, entonces, un triángulo de complicidades entre alto modernismo, cultura de masas y vanguardia a través del cual cobra sentido la explicación sobre las modernas condiciones de producción cultural. El arte de vanguardia –último eslabón de este triángulo- acaba por retomar el camino que sus predecesores (elevados y mundanos) ya habían trazado, al restablecer -sin tapujos- el espíritu modernista.

En aquel momento la “división” (por usar la expresión de Huysen), la dicotomía, quedó restituida, cada cual volvió a ocupar el lugar para el que, en teoría, había sido diseñado: el arte en lo elevado (creación) y la cultura de masas en lo terrenal (recreación, entretenimiento). Concluida la segunda guerra mundial –donde Huysen ubica esta retracción- la vanguardia se dedicó a abogar en favor de las distancias entre lo alto y lo bajo en la producción artística y cultural, y con ello resultó inminente su fracaso y frustración. Terminó por exhibirse como estilo en museos, galerías, salas de concierto, etc; se convirtió en moda, recuperó para sí la forma adiestrada de novedad y rompió toda perspectiva crítica con la autonomía del arte. Este proceso (que también reconoce Bürger y al que se refiere –casi siempre en términos despectivos- como neovanguardia) ocurre cuando se pretende exprimir el efecto de shock del arte de vanguardia hasta la saciedad,

³⁵ *Ibid.*, p. 39.

recurriendo (por ejemplo) una vez tras otra a la conmoción que provoca el desnudo (performance), o reciclando con desfachatez urinarios, hornillas de estufa, herrería de ventanas, macetas, encendedores o cualquier otra cosa, para ser expuestos en las salas de museo (ready-mades); cuando ya no se trata de una afronta contra la “institución arte” (en la calle) sino de su re-fortalecimiento(en los espacios y tiempos correctos de su apreciación y disfrute); cuando se ha consumado el giro por el que el arte vuelve a ser “cultura afirmativa”, legitimación simbólica de ciertas condiciones de dominación. Bajo estas circunstancias no existen posibilidades -y ni siquiera razones, dice Huysen- para tratar de revivir a la vanguardia, pues, en ella, estará siempre latente la consigna de distanciamiento con el mundo.

La vanguardia norteamericana posmodernista es no sólo el final del vanguardismo. Representa también la fragmentación y decadencia de la vanguardia en tanto cultura auténticamente crítica y antagonista³⁶.

A pesar de todos los esfuerzos críticos de las vanguardias artísticas contra la consolidación de la forma de vida burguesa y capitalista, éstas no podían dejar de estar íntimamente ligadas al espíritu modernista de desarrollo y progreso (que surgen justamente con la llegada de la burguesía al poder). Las *vanguardias históricas* mantuvieron vigente el pulso centralizador y totalizador (de hostilidad con el pasado y obsesión con los cambios futuros) que estaba en la esencia misma del proyecto de modernización de occidente.

Ahora, el momento en el que convergieron el fracaso de las vanguardias y la emergencia del posmodernismo se dio en Estados Unidos en la década de los 60's en la forma del llamado Pop Art. Aquí es donde se proclama el ocaso de las distancias simbólicas por la promesa de efectivizar la cercanía entre las obras de arte y el público. Pero esto, en la tierra de las “oportunidades”, en el paraíso de la industria (en el american way of life) sólo pudo cumplirse por la dinámica de consumo y de mercado en la que los receptores vieron llegar los productos culturales vestidos de la parafernalia publicitaria. El acceso indistinto a la

³⁶ *Ibid.*, p. 294.

cultura, la apertura del cambio, estuvo y está (en la norteamericanización del mundo) atada a otra especie de condicionante, a saber: el acto de consumo.³⁷

Sin embargo, a pesar de estar tan cerca de la cultura de masas, este arte postdicotómico parecía albergar alguna esperanza tras el desaire del último de los enviados del modernismo crítico. Los nuevos productos de la cultura de consumo salieron al ruedo vociferando poder cumplir con la faena que las vanguardias habían abandonado, pues, la cultura (en todos sus niveles) parecía estar ahí para quien quisiera tomarla, haciendo, así, de lo estético (como lo ético y lo epistemológico) fruto de la tierra.

Me conquistó su goce del juego, su interés en el entorno cotidiano, y , al mismo tiempo, lo que yo entendía una crítica implícita de ese entorno. El público de arte se amplió considerablemente³⁸.

Baste recordar la generación que creció (en los años 60's y 70's) cerca de la canción de protesta, de los manifiestos revolucionarios, de las movilizaciones estudiantiles, del amor libre, de la poesía beat, de jazz, de las drogas, de los jeans y del rock `n´ roll. En ella se alentó (como nunca antes quizá) la pretensión de cambiar al mundo, de restituir a la crítica (contracultural) un lugar desde donde levantar la voz en la "legítima" defensa de las diferencias y del derecho a decidir.

El prefijo "post" que vino con el pop art estaba efectivamente dotado de inconformidad con el estado de cosas en el mundo (moral, estética, conocimiento) porque, en palabras de Huyssen, éste "alentaba la promesa de un mundo 'pos-blanco', 'pos-masculino', 'pos-humanista', 'pos-puritano'". Pero este impulso no tardó en ser absorbido por la industria cultural estadounidense (mucho más desarrollada que la industria cultural europea contra la que se enfrentó la primera vanguardia) que pronto vació a los productos culturales de su contenido crítico, o más bien, los dirigió hacía el punto en que (basados en los elementos superficiales de la crítica) pudieran ser reproducidos en serie, adquiridos de forma estándar.

³⁷ En este sentido trataremos de establecer (para los capítulos 3 y 4) nuestro balance final, tratando de ver lo que tiene de moderno lo posmoderno.

³⁸ A. Huyssen. *Después de la gran división*. p. 248.

Con la llegada del arte pop, que para algunos representaba la parcial realización de las premisas vanguardistas, sucede el caso contrario, su ocaso, al desaparecer cualquier viso de criticismo y proliferar la “banalidad” (reificación de los actos de consumo y entretenimiento). Para el Pop Art “todo es lindo” y a diferencia de la vanguardia éste ya no procura establecer una verdadera diferencia entre arte y no arte, y no por la pretensión de reunir el arte a la praxis vital ni nada parecido, sino, porque, para estos artistas, las diferencias efectivas entre arte y publicidad empezaban a ser cada vez más diminutas e insignificantes.

El pop art ha contribuido particularmente a ese escepticismo; no como el arte nuevo de la imaginaria revolución cultural que esperaban algunos discípulos del pop, sino más bien como un arte que reveló la naturaleza elitista y esotérica de la vanguardia histórica, al desnudar, más a fondo que cualquiera de los movimientos artísticos precedentes, el carácter de mercancía de toda la producción artística contemporánea³⁹.

En resumen, lo que proponemos (siguiendo a Huyssen) es que para entender las particulares condiciones de existencia del posmodernismo tenemos que verlo como el resultado directo de las digresiones vanguardistas pero a condición de su extinción⁴⁰, pues, sólo concordando en el declive de la dicotomía es posible defender el parte aguas. De otra forma no habría manera de resistirse a ver en él más que mero estilo, transmutación de lo figurativo. Pero, atendiendo a lo sugerido, debe hacerse hincapié en que ésta transformación ha ocurrido en el contexto generalizado de la cultura como mercancía, en la exaltación del proceso de mundialización, del consumismo, y ello, antes que nada, nos impele subrayar la constancia del fenómeno de masas, el hecho de que la industria cultural se ha proclamado vencedora en el proceso posmoderno de reinstalación de la cultura. Creemos, pues, que la vida sociocultural postdicotómica se instaura, de nuevo, en aquella relación particular (y extinta) entre vanguardia e industria cultural, por lo que la primera provocó y por lo que la segunda echa a andar.

³⁹ *Ibid.*, p. 259.

⁴⁰ John Cage (reconocido artista sonoro) es un buen ejemplo de cómo muchos artistas quedaron sin “movimiento” (procediendo individualmente), pues, él participó importantemente en los últimos destellos del impulso vanguardista (Fluxus) pero su obra -después de los 60’s- cada vez menos está en posibilidades de plantearse como “antiarte”.

La reiteración de la masa

Es indudable que el desarrollo de la industria cultural vía los mass media ha sido apabullante en su aceleración desde mediados del siglo XX, y que, esto, inevitablemente, ha cambiado el acomodo del mundo. En términos culturales, quizá no haya nada que se hubiese podido mantener con más fuerza que esto, y, en correspondencia, merece nuestro reconocimiento, nuestra atención. Uno puede percatarse de su capacidad y alcance cuando pone la mirada en la cooptación de algunos fenómenos de la cultura musical como el rock `n` roll (desde finales de los 50's) y el punk (mediados de los 70's), que hacen notar la magnitud de la potencia con la que, desde la industria de la cultura, es capaz de transformar la realidad social a conveniencia. Estos géneros musicales, unidos por concepto a los movimientos sociales y artísticos de contracultura (nacidos del tiempo en el que las brechas generacionales parecían sentirse más profundas e irritantes, donde la sensación de cambio y movilidad era bien recibida e incluso requerida) fueron rápidamente procesados por la industria del disco que (remitiendo a los elementos distintivos de cada género) erigió unos sólidos estereotipos listos para ser consumidos generación tras generación. El punk quizá resulte más vistoso en este sentido tras desistir de su vínculo con lo marginal, underground, anti-social, hijo del hastío obrero en Inglaterra, para trasladarse a los terrenos de *lo que está de moda*, del libre intercambio de mercancías; nadie hubiera imaginado en los 70's el flagrante asalto que sufriría la indumentaria punketa al entrar plenamente al intercambio de mercancías. En ambos casos las actitudes estridentes, inconformes, radicales, contestatarias, reflejadas en la música pero también en la forma de vestirse, comportarse y hablar terminaron por convertirse en un estereotipo bastante más adiestrado de *rockstar* dispuesto a reducir sus preocupaciones esenciales a cuanto afán es capaz poner para verse *cool*. Sin duda el gran éxito de la industria cultural en este sentido fue despojar de cualquier indicio de contracultura a los géneros musicales para que pudieran ser fácilmente adquiridos como productos; cuando todo gesto provocativo (pelo largo,

estoperoles, música escandalosa, jeans rotos, botas aparatosas, maquillaje, pelos parados, tatuajes, perforaciones, amor libre, uso de drogas y demás) se ofrece por separado, desvinculado de toda repercusión política o sociocultural importante y sin necesidad de adquirir (y menos admitir) el paquete completo que distinga a la perfección nuestras posiciones (como hippies, punketos, darketos, etc), parece que hasta los elementos más incómodos e irritantes de la cultura son susceptibles de estandarizarse para ser ofrecidos a un público cautivo, ávido de responder a los nacientes estereotipos.

Así, en términos concretos, a través de lo que ha ocurrido con géneros como el rock y el punk podemos ver, en la cultura, el abandono paulatino de la actitud crítica respecto del mundo (vanguardia) que tiende a transformarse en una necesidad pragmática de consumo, en el “todo es lindo” del arte pop. La consigna de renovación ya no se inscribe en el apuntalamiento ideológico (de izquierda revolucionaria) de las masas, ya no tiene fines contraculturales, sino prototípicos. Condenados (como casi todo en el mundo) a renovarse, a subdividirse, mezclarse, mutar, estos géneros que surgieron todavía muy cerca de un arte que se planteaba seriamente la posibilidad de cambiar al mundo, hoy están sometidos al razonamiento empresarial en el que el ejercicio exhaustivo de collage y reciclaje siempre aparece orientado por el cálculo racional, por la rentabilidad de los productos; donde el cambio está vuelto rutina y sus repercusiones políticas están cada vez menos a la vista.

Lo importante de señalar es que, viendo retrospectivamente lo que hemos hecho en este capítulo, se manifiesta la necesidad de reconocimiento a la persistencia de la cultura de masas que se ha sostenido con más fuerza y visibilidad que su correlato modernista en el incestuoso tiempo de crisis de la modernidad, antes en el papel antagónico y, hoy, desde la llegada del pop art, integrándose plenamente (quizá devorando) a la producción artística. Por ello no resulta equivoco seguir la transformación cultural de occidente (durante el siglo XX) poniendo en el centro de las explicaciones el desarrollo de la industria cultural (de alguna forma esto es algo de lo que hemos intentado mostrar en este capítulo). Sin embargo, lo verdaderamente particular del caso es su puesta en

práctica en el posmodernismo, que, desde su aparición, ha rehusado adscribirse al desdén con el que artistas e intelectuales solían abordar el asunto. Sin existir un producto cultural que haga sentir su legítima y verdadera supremacía, el posmodernismo no tiene razones para temer a la cercanía con lo mediano, aprovechando –incluso– las oportunidades que esto ofrece en el diseño de contenidos, de mecanismos de distribución y en el impacto real que tiene en la vida contemporánea. Hoy en las artes (hermanadas con la publicidad) el uso de las herramientas electrónicas de creación (audiovisuales) y de distribución (medios de comunicación-información) han pasado a ser de primer orden.

Ahora, que el posmodernismo sea una cuestión de implicaciones bastante más profundas que las referentes al estilo, que haya en él algo del espíritu vanguardista (aunque quiera tomársele por degenerado), lo vacuna en gran medida contra la crítica modernista. En otras palabras, según proponemos, la confusión más grave (e inocente a la vez) viene cuando los criterios de evaluación de lo posmoderno (en su parentesco con la industria) son aquellos del alto modernismo, es decir, cuando para descalificarle se arguye a su poca preocupación por lo “excelente”, a su pérdida de tiempo en lo intrascendente. Lo imperante de las relaciones de mercado que han hecho posible la existencia del posmodernismo (como fenómeno cultural, no exclusivamente estético), de la experiencia postdicotómica, da cuenta de la ruina de este razonamiento que aspira a restablecer el orden en el tiempo del desorden.

La posición conservadora del negativismo cultural que tanto impacto consiguió en el moderno dirigismo de la cultura, ahora parece la menos adecuada para entender la persistencia de la forma masificada de sociedad en lo posmoderno. Sin embargo, hay otra especie de crítica que quizá nos permita reflexionar más desde nuestro tiempo y no desde la aspiración a un arte que no existe más. Se trata de los cuestionamientos que reclaman la neutralidad crítica de este nuevo arte y lo califican de neoconservador (Habermas), desde donde está mal visto el “todo está bien”, “todo se vale” que repercute en una suerte de indefinición política e intelectual que además es improductiva y conformista. O en otras palabras, de lo que verdaderamente debemos preocuparnos es de la

aparente imposibilidad posmoderna de restablecer la crítica y no de su incapacidad de restituir la distinción. El caso es que, según creemos, no hay evidencia de un arte que sea capaz de apartarse de su aspiración a la autonomía (que deriva en los elementos de la distinción) y que al mismo tiempo se postule críticamente; en ese sentido, no se ha visto un punto medio entre modernidad y posmodernidad.

Crítica sin referente

El posmoderno desinterés por lo excelente, por la reprobación de quienes afirman que no tiene nada efectivamente nuevo que proponer, que no es más que la etapa de reciclaje de las grandes obras del pasado, es, sin duda alguna, la promesa de disolución de la dicotomía, del dirigismo cultural acartonado y desesperado por restituir los universales bellos. Sin embargo, el que nosotros tomamos como el verdadero *malestar* del posmodernismo es el “todo es lindo”, “todo se vale”⁴¹, por el que se ha hecho acreedor a la categoría marcusiana de “arte afirmativo” bajo el nuevo espectro de lo neoconservador. La indefinición es siempre un arma de doble filo, pues, por ella podemos estar abiertos al cambio pero también indiferentes al mundo, a sus miserias, asimetrías, paradojas y problemas. Un posmodernismo preocupado exclusivamente por la amplitud de opciones de vida, por la diversidad y movilidad, es tan desafortunado como un modernismo empeñado en obviar la superioridad simbólica de unos productos, ya que, en ambos casos, se produce una especie de ceguera por la que queda justificada la reiteración de la pobreza y el atraso.

Por eso el posmodernismo no puede deslindarse ni del modernismo ni de la crítica que surgió de él, no puede autoproclamarse sucesor legítimo, triunfo de lo vivo sobre lo muerto porque, en palabras de Huysen:

Allí donde el posmodernismo simplemente desecha al modernismo, se somete a la exigencia del aparato cultural según la cual debe legitimarse como nuevo, y revive los prejuicios filisteos que el moder-

⁴¹ En el capítulo 4 veremos que ésta especie de indefinición que navega con bandera de tolerancia, en realidad funciona como indiferencia.

mismo enfrentó en su momento⁴².

Según creemos, la necesidad de un arte y de una cultura crítica se sostiene, sin embargo, necesita plantearse con cuidado, pues, el entorno, la praxis vital a la que se inserta es considerablemente diferente a la que la vanguardia tuvo ante sí. Una crítica como aquella no tendría posibilidad de residir en un mundo no dicotómico como el nuestro, en el que lo instructivo y definitivo no se dan abasto con las refutaciones. La crítica, entonces, tiene que ajustarse a las consecuencias de lo contingente, permanecer reblandecida, siempre acotada, temporal, transitoria, actualizada y evanescente. Para resistir a lo incierto y ambivalente de la posmodernidad, la crítica (artística y epistemológica) debe atenerse (como en la noción de Ser de Vattimo) a su fragilidad y muerte.

Ahora, cuando hablamos de la incapacidad de anclarse a referentes estables (y, en esa medida, alejados de la obstinación normativa) estamos pensando en la idea sugerida por Jean Baudrillard, según la cual, el tiempo de *lo real* ha terminado para dar paso a su “montaje”, donde la cultura sirve más a los fines de la simulación que de la distinción.

No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo⁴³.

La simulación rompe todas las barreras entre lo real y lo imaginario (existe el mapa sin necesidad de estar referido al territorio, existe por y para sí mismo, dice Baudrillard), lo que repercute en que la objetividad este desposeída de toda su materia y función al perecer los métodos de contraste (antes efectivos) que permitían enaltecer una experiencia (tomada por auténtica) y envilecer otra (tomada por espuria, impostora), una instructiva y a la otra inútil. Ese es *stricto sensu* el motivo del desamparo “objetivista” de la vanguardia que, en ausencia de

⁴² *Ibid.*, p. 318.

⁴³ Jean Baudrillard. *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós. 2005. p. 11.

la relación dicotómica alto/bajo, no tiene forma de regodearse en lo real y auténtico.

Siguiendo el razonamiento de Baudrillard, lo que ocurre en la cultura, tras la crisis de la modernidad metafísica, es que se han vaciado los signos que nos permitían mover en el mundo, su valor no se extrae más de remitir a la cosa sino de prescindir de ella, no se trata, entonces, de la mala representación de lo real, sino de su declive, de su puesta entre paréntesis. En síntesis, la simulación conduce a algo así como un anti-valor del signo que se adscribe (como el pensamiento postmetafísico y postdicotómico) a la negación del en-sí de las cosas, y que además hace pasar todo tipo de consenso irrenunciable sobre lo real como mera farsa.

Cuando lo real ya no es lo que era, la nostalgia cobra todo su sentido. Pujanza de los mitos del origen y de los signos de realidad. Pujanza de la verdad, la objetividad y la autenticidad segundas. Escalada de lo verdadero, de lo vivido, resurrección de lo figurativo allí donde el objeto y la sustancia han desaparecido⁴⁴.

Quizá la forma más eficiente y rápida de entender la suplantación de lo real, el simulacro y la hiperrealidad tomados de Baudrillard, sea a través de dos de sus ejemplos. Dos casos dignos de reconsiderar para captar los elementos de su análisis. El primer ejemplo está ligado al desarrollo de las ciencias sociales: dice que, hacia finales de los 70's, la etnología "rozó la muerte" cuando el gobierno de Filipinas decidió (ante las presiones del gremio antropológico) cercar el *hábitat* de un reducido grupo de aborígenes Tasaday tras haberse descubierto que habían vivido sin contacto con el "mundo exterior" durante siglos, absolutamente aislados. Lo importante de este evento para Baudrillard es que, desde la ciencia (elemental en la puesta en pie de la modernidad), se hace presente la necesidad de restituir lo real a través de sus signos, de su montaje, tratando de conservar algo de los privilegios del orden pretérito; para que la disciplina persista (igual que la objetividad estética) es menester que muera su objeto, que se le conserve artificialmente, y así, seguir bebiendo las mieles de la legitimidad centrados en una

⁴⁴ *Ibid.*, p. 19.

referencia de la que se puede prescindir sin más⁴⁵. La crítica en la cultura y las artes (en sentido análogo) corre el mismo riesgo que Baudrillard detectó en la etnología, a saber: terminar por dar “respuestas circulares a una pregunta muerta y circular”.

Las cosas aparecen “dobladas por su propia escenificación”, esa es a nuestra consideración la frase que mejor sintetiza lo que Baudrillard quiere demostrar. Es tratar de dar la apariencia de lo vivo a aquello que ha dejado de estarlo, ahí se consagra el giro que lleva, en la cultura, de la autonomía a la simulación, y pone a la crítica en permanente refutación pragmática. Quizá más esclarecedor resulte el segundo ejemplo de Baudrillard a este respecto: el caso de Disneyland.

Disneyland, dice Baudrillard, existe para ocultar el infantilismo del pueblo norteamericano. Se promueve como hogar de lo imaginario, de la fantasía, tratando de probar que todo el resto (lo de afuera) es efectivamente real; espacio de excepción donde niños y grandes no temen a la credulidad, a las angustias y preocupaciones adultas. Sin embargo, Disneyland es otra muestra de la necesidad de preservar artificialmente viva la referencia a la realidad, pero, ahora, a través de su correlato ilusorio. Lo que sucede es que la ilusión funciona hoy como la cámara de humo que permite a la cultura disimular la escapada de lo real, es el contra ejemplo que refrenda dicotómicamente la impresión de que existe un dentro y un fuera de él, un mundo infantil y uno adulto, por el que, además es posible conservar los cimientos del principio de realidad. Lo que ocurre, sin embargo, es que aquellos límites no existen más.

La cuestión es probar lo real con lo imaginario, la verdad con el escándalo, la ley con la transgresión, el trabajo con la huelga, el sistema con la crisis y el capital con la revolución, del mismo modo que se probó la etnología des-

⁴⁵ Este puede ser visto como un fenómeno análogo al que ocurrió en el arte con el desarrollo de *l'art pour l'art*, cuando el campo se autonomiza de tal manera que opera por sí mismo, aunque la diferencia estriba sin duda en que la etnología si pretende conservar la fachada que convenza sobre la existencia de un territorio, de estar regido por los principios de lo concreto. Esto quizá pueda estar explicado por las características propias de ambos campos en la dinámica de lo moderno, mientras que la ciencia no podía excluirse de la vida (pues su función ha estado siempre referida a verter explicaciones sobre ella), el arte si estuvo en condiciones de abrazarse a lo innecesario, autónomo. Por eso nos referimos a esto como un proceso análogo pues, sin duda, ocurre la autojustificación en ambos casos pero en uno resultó prudente y en otro inconfesable (en este último es en el que adviene lo simulado).

poseyéndola de su objeto⁴⁶.

La apuesta concreta, nos dice Baudrillard, es probar la persistencia de lo real a través de lo imaginario, así se cumple el artilugio de la simulación que él denuncia: en la labor exhaustiva de *secreción de realidad*. Ahora, teniendo esto en mente, no hace falta complicarse demasiado para percatarse de su presencia, lo tenemos a la vista en el éxito de los medios de comunicación que han logrado imponer sus contenidos como representaciones fidedignas del mundo real; uno parece no tener ya necesidad de salir de casa para estar “al corriente” de lo que ocurre afuera, los medios de comunicación (la televisión sobre todo) está a cargo de informarnos sobre todo aquello que “deseamos” saber, nuestros intereses más profundos parecen estar satisfechos por dichos contenidos, y así nos los presentan. La simulación, pues, la vivimos en carne propia en la exposición al flujo de información que las grandes empresas televisivas, sin más, han seleccionado para nosotros, por la parcela de realidad en la que se nos ha dado permiso de vivir.

Ahora, a pesar de estar convencidos del argumento de Baudrillard, no queremos seguirlo hasta sus últimas consecuencias (llevarlo tan lejos como él), pues, ellas obligan suponer la debacle de lo social, de la interacción. Si no hay realidad, si en su lugar aparece el puro modelo tratando de estimular artificialmente los signos vitales de lo concreto, entonces tampoco hay condiciones para la existencia de lo social⁴⁷. Lo que parece estar en las conclusiones de este autor es que en ausencia de las referencias comunes y perdurables, desaparece el campo de acción social, el *mundo de la vida* por el que los miembros de un grupo pueden confortar (a través de vínculos) los dilemas de su vida. Sin embargo, en lo que nosotros preferimos pensar (motivados por sus reflexiones primeras) es en la inorganicidad de la realidad, en su puesta entre paréntesis, en su convivencia y desavenencia con otras interpretaciones de la realidad, en la

⁴⁶ J. Baudrillard. *Cultura y simulacro*. pp. 44-45.

⁴⁷ Esto lo expone Baudrillard al final de su *Cultura y simulacro*, en donde, además, en un gesto de reiterado menosprecio por las masas, suele atribuirlo (como otro pesimista cultural más) a la decadencia e inmundicie del hombre moderno *medio* que ha devorado a través de sus productos culturales el “terreno” en el que la vida tenía su juego.

tensión permanente que le obliga a despertar del largo sueño metafísico por el que se creyó única, eterna y sustancial. No creemos, pues, que, vaciados los referentes, el simulacro signifique la anulación de toda relación intersubjetiva, sino sólo que las bases de la interacción no pueden ser ancladas a fines inamovibles, siempre estáticos y trascendentales, que la crítica como la realidad misma tiene que estar acotada a los términos de su escenificación, sabiendo que es perecedera, mortal y no absoluta como antes.

La simulación, entonces, aparece válvula de escape a la presión generada por la crisis de lo moderno, urgencia de los principios metafísicos por disimular su labilidad. Lo que se nos ha hecho entender y sentir como lo real, la totalidad de nuestra experiencia en el mundo, la dirección que se nos ha pedido otorgar a nuestras vidas, no tiene una verdadera correspondencia teleológica trascendental con la naturaleza nuestra, ni de las cosas en el mundo. No hay una forma demostradamente mejor de ser (por lo que la crítica no puede plantearse proyectiva) que ponga en su lugar a toda “falsa” pretensión de suplantarle.

No sólo la crítica tiene impresa su fecha de caducidad y vigencia, nosotros mismos, la forma en la que nos proyectamos al resto y lo que decimos querer de la vida también está sujeto a ésta ley de lo *nada fijo, todo listo para ser mudado*. De eso se trata el posmodernismo (resultado directo e indiscutible del déficit modernista), del relajamiento de las consignas estéticas (como de las éticas y morales) que han dejado de recalcar la imperiosa necesidad de completarnos como proyecto. Sin embargo, según proponemos, quizá a falta de un mejor argumento, la crítica necesita seguir jugando en la producción artística y cultural para evitar el “todo se vale” del posmodernismo que no es más que (y eso lo veremos adelante) la apatía por sentarse a la mesa con la diversidad, la indiferencia disfrazada de tolerancia.

“Perturbador, el paisaje de lo posmoderno nos envuelve y nos rodea. Es nuestro problema y nuestra esperanza”⁴⁸. En estas palabras de Huyssen (y a manera de conclusión) podemos rastrear la sensación paradójica (mezcla entre

⁴⁸ A. Huyssen. *Después de la gran división*, p. 380.

amenaza y promesa) que está en la experiencia del posmodernismo. Disipado el moderno dirigismo (conservador o revolucionario) que responsabiliza a la cultura de lo glorioso o patético de nuestra estancia en el mundo, lo que tenemos no es cobijo en otra serie de certezas del mismo orden, en la re-objetivización, sino el frenesí desregulado de cambio en el que convergen variedad de *ethos*, cosmovisiones, impresos en la pasarela/buffet de bienes simbólicos que han reconciliado al arte con la vida (al negarle su *status*), pero que, simultáneamente, han neutralizado toda posición crítica, que han vacunado a lo extraño para no rivalizar permanentemente con él, y que, de esa forma, promueven una interacción horizontal, si, pero ciega a los lados, igualmente penosa que la ceguera arriba/abajo.

La conclusión, entonces, es que el posmodernismo tiene que atenerse a un par de cosas frente al modernismo: primero, a que se halla en un punto en el que no puede devolverse a él, al orden metafísico que asignaba a los objetos artísticos la legítima tarea de elevar la humanidad, y, segundo, que, para evitar fundirse en un relativismo frustrante y superfluo, necesita recuperarle en la forma de un planteamiento crítico (siempre tentativo y rectificable) por el que la apertura del mundo no pase anestesiada.

La pregunta, sin embargo, creemos, sigue abierta: muertas las esperanzas puestas en la cultura ¿se acabó la modernidad? Lo que nosotros hemos tratado de hacer para darle solución es no tomar el camino de los absolutos que seguido los teóricos posmodernos suelen emprender para contrarrestar la organicidad y totalidad que desprecian, pues, en efecto, como dice Habermas, sobrestimar la diversidad pertenece a la misma naturaleza de sesgo que absolutizar la unidad; es combatir fuego con fuego, de donde uno no puede más que salir quemado y aturdido.

CAPITULO 3.

LA DISPUTA TEÓRICA: MODERNIDAD VS. POSMODERNIDAD Y/O POSMODERNIDAD VS. POSMODERNIDAD.

Lo que se ha hecho hasta acá es un esfuerzo por mostrar el agotamiento de la modernidad en términos de conocimiento y cultura (con esporádicas referencias a la moral), pues, según proponemos, la posibilidad de materializar teóricamente las realidades emergentes y, luego, dedicarnos al hecho concreto que nos interesa, se gesta en aquella tarea; sólo así, al compactar el eje *conocimiento-cultura*, podremos percibir lo que surge de la crisis y animarnos a valorarlo, a analizarlo. Es esta lectura la que (retrospectivamente) articula los dos capítulos anteriores y nos proyecta hacia los dos que vienen.

Lo que decimos es que las transiciones culturales (primero en occidente y luego a nivel mundial) durante el siglo XX (capítulo 2) tienen una relación directa y causal con el desarrollo del pensamiento posmetafísico (capítulo 1), que la diversidad se hace cuerpo, se anima, sólo cuando la substancia (la idea) interviene directamente en el mundo (hecha cultura). En pocas palabras, para respaldar el despertar (con tientes de abandono) a una realidad confusa, fragmentada e irregular que motiva el déficit de los principios metafísicos de la modernidad debemos tender un puente, una correlación, entre su vertiente simbólica y su vertiente cognoscitiva. Si captamos esto, estaremos más cerca de entender por qué proliferan hoy la multiculturalidad y las relaciones de consumo (el mercado), porque el mundo en el que vivimos pacer ser tan inestable; sólo cuando el rechazo a las certezas omnicomprendivas, a las verdades absolutas (de correspondencia con la realidad), se integra a las nuevas pautas de reproducción cultural, es que podemos señalar efectivamente el declive de lo Todo-Uno.

La oportunidad siquiera de discutir lo posmoderno (hasta ahora limitado al agotamiento de lo moderno) ve la luz cuando lo postmetafísico tiene su concreción en la vida a través de lo postdicotómico. Sólo atendiendo el llamado a desmembrar la dureza filosóficamente construida (y sociopolíticamente asumida) del Ser y el Sujeto, apoyados en aquello que Vattimo califico como los elementos de decline o la condición oscilante del Ser, es que pudieron acreditarse las manifestaciones culturales de la posmodernidad. O, dicho de

otra forma, al contextualizar/ desuniversalizar la verdad, pareció erguirse un referente teórico-epistemológico capaz de sustentar la creciente y *sui generis* exposición al *otro* que adviene en lo posmoderno¹.

Cuando hay muchos y variados *otros* viviendo en el mismo espacio y, además, las reglas de su interacción no obligan a la obediencia del código institucional del Estado, sino, a la ley de la oferta y la demanda de los productos, nos damos cuenta de que hace falta repensar las explicaciones para que se correspondan con los nuevos condicionantes de lo cotidiano ¿Cómo podríamos entender el predominio de lo diverso, la caída del Estado y sus instituciones, los flujos de población que se mueven y se adaptan a espacios-tiempos sociales varios (inestables), el consumo creciente de bienes simbólicos alejados de los estereotipos de clase, la sospecha que asecha sin tregua cualquier vestigio de “lo verdadero”, y demás, sino pensáramos que somos, efectivamente, seres declinantes, oscilantes y diversos? El desarrollo tecnológico, su aplicación en nuevos mecanismos de comunicación, las movilizaciones sociales y los también nuevos parámetros de lo subalterno, el ascenso factico y discursivo de las mujeres, los homosexuales, lesbianas, indígenas, clases populares, etc., todo ello muestra, desde los años sesenta, una transformación significativa en lo cultural y lo social que es imperioso atender. Habiendo reconocido la existencia de esta transformación (que es lo que hemos tratado de sostener hasta ahora) es necesario hacer un esfuerzo reflexivo para intentar asignarle –lo que a nuestros ojos resulta- su *justa dimensión*.

Entonces, si los dos primeros capítulos de esta tesis nos han servido para vislumbrar la caída del proyecto modernizador, el cambio de lo universal a lo contextual, de lo absoluto a lo relativo, del orden al desorden, del todo a las partes, si los argumentos posmodernos nos ha permitido ir en contra de la modernidad, llegado el punto en el que asumimos esto como cierto, toca poner

¹ Independientemente de las particularidades del pragmatismo (que revisamos con afán de contextualizar sus enunciaciones) lo que nos obliga a relacionarlo con el posmodernismo es su defensa (sobre todo en los conceptos de *principio de inmanencia* y *asertividad garantizada*) de aquello que ha dotado de vitalidad al discurso posmoderno, a saber: que los bienes simbólicos (y sus respectivas prácticas) pueden interactuar sin responder al principio de jerarquía, sin que alguno deba situarse necesariamente por encima de los demás (aunque sea “por su propio bien”). Es decir, que es posible extirpar la sustancia moderna de la cultura: la dicotomía alto-bajo (como otra serie de dicotomías modernas: bueno-malo, normal-anormal, dentro-fuera).

en la lupa al posmodernismo por lo que es (más allá de la crítica al orden metafísico sustentado en la razón universal y en la dicotomía alto/bajo).

Que la modernidad está en crisis –digamos- es un argumento más o menos consensuado, y nosotros hemos decidido probarlo por el camino de lo posmetafísico/posdicotómico (íntimamente ligado a la posmodernidad), pero, hecho esto, (viendo, por ejemplo, en la persistencia de las masas -más que el simple goce por lo vulgar o estrategias simbólicas de dominación- la negativa a la supremacía del arte y al proyecto ilustrado de la modernidad) nuestra labor consiste en valorar teóricamente y empíricamente los márgenes de su existencia.

Para enunciarlo concretamente: la crisis de la modernidad por la que dimos voz al discurso posmoderno es sólo la puerta de entrada a lo que en realidad nos hemos planteado como propósito. Si nos quedáramos en esto, dejando el paso libre a la posmodernidad para que (en su supuesta mejor disposición con el cambio) lo diverso fluya, los extraños sintonicen, y, por esa vía, hacernos más inclusivos y tolerantes, estaríamos cayendo en un error catastrófico. Justamente ese razonamiento es el que (como veremos en este capítulo de evaluación teórica) ha terminado por suponer que la posmodernidad es una cosa radicalmente distinta de la modernidad, que se cumple sólo a condición de que lo Uno (antes bueno, ahora malo) quede abrumado y devastado por lo múltiple (antes malo, ahora bueno).

A diferencia de esto, nuestro balance pretende poner a la posmodernidad (como hemos hecho con la modernidad) entre paréntesis, trata de evitar el descalabro de seguir a lo posmetafísico/posdicotómico hasta sus últimas consecuencias, o hasta sus consecuencias más radicales y autistas. Si hasta aquí hemos criticado a la modernidad por hacerse pasar por necesaria, imponerse como orden, aferrarse al sentido del que supuestamente vienen cargadas las cosas, y eso nos ha permitido vislumbrar (desde la crítica posmoderna) el tiempo de crisis que vive, es menester que ahora hagamos lo necesario por impedir que lo posmoderno nos deslumbré con su promesa de flexibilidad. La forma de hacer esto, según proponemos, es teniendo presente que la estratificación social y el conflicto (asuntos sobre los que queremos volver después) no cesan; que un mundo abierto al cambio, no dirigido (o mejor, menos dirigido) (o tal vez dirigido en otro modo), contextual y permisivo,

no es, de facto, garantía del fin de las asimetrías, miserias y malestares sociales.

Si el mundo está abierto, si el cambio no tiene adscrita dirección, si las barreras entre lo propio y lo extraño no existen (o existen para desaparecer al instante), si se ha vuelto imposible reducir la complejidad social a un solo todo, eso en absoluto quiere decir que hayamos entrado (o estemos por entrar) al paraíso, a la plenitud de la diversidad, de la mutua comprensión, donde tener al extranjero de vecino nos haga mantener con él intensa actividad interpretativa por la que estar al tanto de quién es, qué espera de la vida, cuáles son sus miedos o cosas por el estilo. Por eso es fundamental tener en mente que nuestra actitud de conformidad con la posmodernidad se queda aquí, cuando hemos podido esclarecer su pertinencia en la labor primera. Hecho esto, es menester evitar que lo que hemos sostenido se nos desborde encima.

Ahora, para echar a andar el balance (desde la teoría primero) hacen falta un par de aclaraciones breves. Primero que, en adelante, habremos de privilegiar el aspecto cultural sobre el epistemológico, pues, creemos, es aquí donde se materializa la crisis de la modernidad, y en esa medida (sin que por ello excluyamos otro tipo de acercamientos al problema) merece ser tratado con especial atención. Además de que, también en esto, se inserta nuestra preocupación personal por los actos de consumo musical, por las prácticas sociales asociadas a la música.

Segundo que, fieles al proceder que hemos seguido, partiremos de un análisis de la cultura propiamente moderno para poder enfatizar el punto de arranque de la posmodernidad. Pero, a diferencia de lo hecho antes (con los críticos de las masas, por ejemplo) queremos conservar en mente la forma de ser cultural de la modernidad para nuestras reflexiones finales, señalar el cambio al tiempo que lo que se mantiene.

El autor que sin duda nos permite cumplir con estos dos primeros objetivos es Pierre Bourdieu, destacado sociólogo francés por el que, en buena forma, se han entendido los significados sociales concretos de la modernidad. Aunque, cabe decir que, para nuestra empresa, lo verdaderamente relevante de su aportación es el valor asignado a los asuntos

de la cultura (a los bienes simbólicos), como de primer orden en la conformación del proyecto de modernización, de dónde resulta, además, más claro su desencuentro con la postura posmoderna.

Lo que tenemos en Bourdieu es la clara enunciación de lo que (ya veíamos) caracteriza a la modernidad centrados en sus aspectos culturales, a saber: la relación dicotómica entre los de arriba y los de abajo (encarnada en los productos culturales que consumen). Cuando él habla de *distinción*, lo hace aludiendo, efectivamente, a la independencia-indiferencia con lo cotidiano de una cultura (burguesa) que se ha autoproclamado legítima, y que sirve a los fines de sometimiento de quienes no tienen en su cultura más que residuos del gran arte. Por esa razón éste autor sirve para esbozar nuestro balance, porque aporta dos cosas significativas: primero, nos da un punto desde donde recuperar lo que ya veníamos diciendo (nos ayuda a conceptualizar –apoyado en sus conceptos fundamentales de *habitus y campo*- la consagración de lo moderno vista desde las manifestaciones del gusto). Y, segundo, nos da un lugar desde donde la modernidad puede replicar y desinflar las expectativas surgidas por efecto de su crisis, nos hace reflexionar en qué tanto opera la distinción como limitante de lo diverso.

Aunque, frente al argumento de la crisis, parece insuficiente la concepción de la cultura como distinción (pues, no se ve como pueda esquivar aquel problema -de cuño marxista- que estaba ya en la escuela de Frankfurt: estancarse en la idea de que los bienes simbólicos, la cultura, opera sólo para reforzar la desigual repartición material del mundo), ello no debe hacernos ignorar la invaluable oportunidad que se presenta aquí para asestar la estocada que mantenga a lo posmoderno al límite de sus atribuciones.

LA CULTURA COMO DISTINCIÓN

Retomemos, lo que nos interesa de Pierre Bourdieu es que su teoría es una clara y contundente muestra de la moderna interpretación de cultura, donde los bienes simbólicos retribuyen al orden metafísicamente instaurado. Para percatarse de ello basta remitirse a al segmento de la obra de éste autor

dedicado al estudio de la reproducción social de los *gustos*² y concentrarse en el Campo del Arte para no perderse en los detalles de su propuesta que es bastante más amplia. Sólo así entenderemos porque su perspectiva de la cultura opera, aún, en el marco de las relaciones dicotómicas³.

Lo que Bourdieu trata de demostrar en su estudio del gusto, mediante el uso de herramientas estadísticas, es que la persistencia de la forma cultural moderna (alto- bajo), que la tendencia hacia el *Kitsch* (cultura de masas) o hacia los productos de vanguardia (cultura superior), está directamente relacionada con un par de variables, a saber: el grado de “capital escolar” (las titulaciones académicas) y el origen social del sujeto que consume uno u otro tipo de producto cultural (y que aparecen en este sentido como la garantía de una *aptitud* para adoptar cierto tipo de “disposiciones estéticas”).

Lo primero por explicar es que, en Bourdieu, saltan a la vista tres niveles de cultura, asociados a gustos por determinados objetos (éste es el núcleo de su propuesta y sobre él estaremos volviendo constantemente en diferentes aspectos). Así, la producción y el consumo cultural moderno sólo puede darse en su vertiente *burgués, media o popular*, hecho que responde a la desigual repartición de los bienes materiales y simbólicos, a la asimétrica constitución de la moderna sociedad. Nestor García Canclini ya lo explica en la introducción a *Sociología y Cultura*⁴: la *estética burguesa* (que Bourdieu analiza en su estudio sobre el público de los museos) se ha proyectado en el “gran arte” (que supone y exige un largo “entrenamiento sensible”) porque los miembros de las clases altas son capaces de responder a las exigencias más exquisitas de apreciación y/o percepción de la forma. El “primado de la forma” es lo que le ha permitido a ésta estética ponerse a la cabeza (y a la distancia) de la cultura, pues, por ella es capaz de desprenderse de la vida, de renovarse independientemente de las preocupaciones mundanas. Pero, paradójicamente, también ahí es donde se dictamina la vida, donde se generan las verdaderas luchas y transformaciones del campo. Es ésta posibilidad de regodearse en la forma la que le permite al arte burgués (en un mismo acto) apartarse de la vida y gobernarla, por eso la

² Pierre Bourdieu. *La distinción, Criterio y bases sociales del gusto*. México, Taurus. 2002.

³ Para rematar este asunto acudiremos también al estudio de Bourdieu sobre el campo periodístico y la televisión en el que asumimos queda demostrada su predilección por plantear la vida social en términos dicotómicos.

⁴ Pierre Bourdieu. *Sociología y cultura*. México, Grijalbo. 1984.

atención de Bourdieu está puesta aquí (su estudio sobre el Campo del Arte es indicativo de ello) más que en la *estética media* o la *popular* que siempre se resuelven en lo residual.

Toda obra de arte, dice Bourdieu –en un sentido análogo a lo visto en el capítulo anterior, tiende a imponer las normas de su propia percepción y, por consecuencia, un *único* y *legítimo* modo de apreciación en el que los sujetos deben medirse objetivamente o, en otras palabras, el disfrute de la obra artística está sujeto, primero, a las normas que rigen los parámetros de su apreciación, y segundo, a la aptitud del espectador para conformarse con dichas normas⁵. Por la tendencia de poner la *forma* sobre la *función* se explica, según lo que propone Bourdieu, la autonomización de la actividad artística, del campo del arte.

El arte moderno se distingue, entonces, por su carácter anti-popular que produce lo que Bourdieu, siguiendo a Ortega y Gasset, identifica como un “curioso efecto sociológico”: dividir al público consumidor en “un par de castas antagónicas”, “los que entienden y los que no entienden”. El énfasis sobre la forma del arte moderno no es más que la pretensión de contemplación pura de la obra. Es decir, la ruptura con la “actitud ordinaria respecto del mundo”; con todo lo que represente de alguna u otra forma lo humano (pasiones, sentimientos, emociones)⁶. En resumidas cuentas, tenemos que para Bourdieu no hay nada más *enclasante* (que distinga con mayor fuerza a unos de otros) que la disposición estética exigida para la correcta apreciación y valoración de un producto artístico. Se trata, dice Bourdieu, de un rechazo sistemático a la “adhesión ingenua y a la seducción fácil” de los que con mayor nivel de instrucción cuentan.

“No hay nada más ajeno a la conciencia popular que un placer estético que sea independiente del placer de las sensaciones”.⁷

A causa de la predilección del arte por la forma (lo que en Burger aparece como autonomía), a la *estética popular* no parece quedarle más que forjarse como continuidad entre sentido común y arte, atravesada definitivamente por el metalenguaje del “mundo de la vida” y, por ello,

⁵ Pierre Bourdieu. *La distinción*. p. 27.

⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁷ *Ibid.*, p. 39

descalificada sin reparo. Sin rebuscada forma ni decoro, prácticos y funcionales los bienes simbólicos son valorados aquí por la claridad con la que cumplen su labor comunicativa (por su *legibilidad*), por la efectiva adecuación que establecen entre el significado y el significante. El arte del pueblo es referencia inobjetable de lo cotidiano, hecho para fundirse en vida apenas terminado el objeto, no para perpetuarse innecesario. Por eso, al rehuir a la *legibilidad*, la obra de arte burguesa queda a la distancia de las clases populares, inaccesible⁸. Esto surge de una supuesta “lectura paradójica” que está impuesta a la obra de arte moderna pues “supone el dominio del código de una comunicación que tiende a cuestionar el código de la comunicación”⁹.

Mientras tanto, el gusto medio (*industria cultural*) está atrapado entre lo burgués y lo popular, no quiere fundirse en la practicidad, le interesa el énfasis en lo extra-cotidiano (así lo demuestra Bourdieu en su estudio sobre la fotografía), pero tampoco goza de la autonomía con la que sí cuenta la disposición estética burguesa. Está irremediamente determinado desde el exterior por las fuerzas del mercado, donde los medios de comunicación (la expresión más concreta de este gusto) están a cargo de lograr la adaptación sensible de los productos con un gran público que garantice la realización futura del acto de consumo. Este gusto medio, aunque en contacto más directo con la estética burguesa (menos residual que el popular), no puede alzarse como el legítimo porque está atado a unos condicionamientos de lo cotidiano (el acto de consumir) que no se lo permiten.

Lo importante de recurrir al análisis de Pierre Bourdieu es detectar la siempre obstinada necesidad de poner a la cultura como tributaria de los actos de sometimiento, responsable de que la estratificación social se corone simbólicamente (donde lo medio y lo popular existen sólo a restricción de lo burgués). Así, anteponiendo siempre la asimétrica relación entre lo alto y lo bajo¹⁰ aparece claro el vínculo con la crítica de la escuela de Frankfurt o del arte de Vanguardia, que se mueve persistentemente tratando de develar que la

⁸ Aunque, Bourdieu nos advierte que dicha inadecuación con la estética “legítima” puede ocurrirle también a los más diestros y desconcertarles de igual manera, pero están obligados a omitir su desconcierto).

⁹ P. Bourdieu. *Sociología y cultura*. p, 24.

¹⁰ Y nosotros no queremos poner en entredicho la existencia de las asimetrías, eso sería una absurda necesidad, sin embargo, creemos que su reiteración imposibilita ver incluso los nuevos caminos que ha emprendido (separándose de la dicotomía). Allá es hacia donde apunta este balance.

y apreciarlos¹¹.

Como decíamos, el gusto, tal como lo entiende Bourdieu, capacita el tránsito de las cosas a los signos distintos y distintivos, puesto que conduce a que las diferencias establecidas en el orden físico de los objetos y las prácticas se conviertan también en diferencias de orden simbólico, en diferencias significantes. Transforma prácticas objetivamente “*enclasad*as” en prácticas “*enclasant*es”, es decir, “en expresión simbólica de la posición de clase”. En esto consiste la distinción, en separar por pares y dispares toda relación social, en que cada quien ocupe un puesto dentro del campo/sistema (que es esencialmente asimétrico), puesto por el que están “asignadas” ciertas normas de acción/conducta que responden directamente al origen de clase. Esto es lo que queremos captar de Bourdieu porque contiene intrínseca la idea de que el “buen gusto” burgués se afirma en la libertad (libertad de elección), mientras que, a las clases populares se les ha creado un gusto a lo que de todas formas están condenados. Esta parece ser la condición de existencia social moderna, *es la tensión que mueve la dinámica del desarrollo de todos los campos hacia su autonomía, siempre y cuando se mantenga viva la lucha, en la medida que exista la resistencia sobre la base de ciertos criterios comunes de ambición.* (Veremos que tanto se transforma esto).

Ahora, la explicación más contundente en Bourdieu de cómo el gusto por determinados objetos asigna en la modernidad un lugar siempre identificable a los actores sociales llega cuando el *habitus* (quizá el más célebre y dogmatizado de sus conceptos) viene a esclarecer la correspondencia entre una clase de productos y una clase de consumidores que “eligen” *según sus gustos*. El acto de consumo, la elección del bien cultural, nos devuelve –en la concepción de Bourdieu– al lugar que pertenecemos. Así, en cada manifestación de la “voluntad” subjetiva lo que tenemos es una vuelta a las estructuras determinantes de la acción, se trata, como lo describe Bourdieu, de una “homología” que opera funcional y estructuralmente por la que todos tenemos asignados una posición en el Campo, una clase de productos y una cierta compañía.

¹¹ P. Bourdieu. *La distinción*. p. 75.

Por definición el *habitus* es, de un lado, el elemento estructurador y generador de la práctica y, del otro, el elemento primordial para su reproducción simbólica. O en sus propias palabras:

El Habitus se define como un sistema de disposiciones durables y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes que integran todas las experiencias pasadas y funcionan en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento que él contribuye a producir¹².

Estas dos cualidades del *habitus*- la de estructura estructurada que se refiere a la capacidad de producir “prácticas *enclasables*” y la de la estructura estructurante que es la cualidad de apreciar dichas prácticas (gusto)- es lo que permite constituir el *mundo social representado*, el orden simbólico de los diferentes estilos de vida. El *habitus* es una “necesidad incorporada” capaz de generar prácticas sensatas y dotadas de sentido, y para cuya percepción toda práctica así generada estará preñada del mismo marco de sentido; gracias al *habitus* el conjunto de prácticas de un sujeto son sistemáticas, porque son generadas por el mismo molde, a la vez que son sistemáticamente distintas de las prácticas generadas por otro estilo de vida.

A lo que finalmente apunta Bourdieu es a que “los estilos de vida” son producto del *habitus*, a que todas las prácticas y todas las obras de un agente están íntimamente armonizadas entre sí (sin que sea intencionalmente buscado) con las de los miembros de la misma clase. Es decir que, si el *habitus* opera cual principio unificador y generador de la práctica (en la que se apoya todo estilo de vida), el gusto no puede más que emprenderse en retribución de aquella estructura, como la aptitud de los agentes para apropiarse (simbólica o materialmente) de una serie de objetos y prácticas que los reproducen como sujetos sociales.

La realidad del mundo social está parcialmente en juego en las luchas que enfrentan a los agentes a propósito de la representación de su posición en el mundo social, y, en consecuencia, en este mundo¹³.

¹² *Ibid.*, p.54

El Habitus es el concepto que le permite explicar simultáneamente a Bourdieu la presencia del cuerpo en la vida social y la vida social hecha cuerpo en cada práctica. A partir de esta suerte de interiorización de la norma social, del hecho de que los *otros* habitan en *mí*, de ese giro por el que la estructura es capaz de explicar también lo subjetivo (sin deducirle, o eso se pretende), Bourdieu (como algunos otros autores de sociología contemporánea) intentó romper la cinta que dividió largo tiempo el trabajo sociológico en sujeto-actor y estructura-sistema. Sin embargo, es inevitable pensar que en Bourdieu (en la aplicación de sus conceptos) la balanza se inclina más a favor de la estructura que de la subjetividad, que el molde y la proyección siempre están dos pasos delante de la propia idea del yo y del nosotros (de lo intersubjetivo). Esto queda más claro en el Campo (categoría complementaria del *habitus*) donde Bourdieu trata de explicar los mecanismos estructurales por los que el poder (en la modernidad) es posible. Si el *habitus* hace referencia a la estructura en el terreno de la subjetividad, el Campo se refiere a las condiciones estructurales que determinan nuestra relación con los otros.

Resulta esclarecedora una reflexión de Néstor García Canclini, a propósito de esto, que nos ayuda a entender mejor las *estructuras de poder* que orientaron toda la producción intelectual de este autor. En el concepto de Campo, nos dice Canclini, quizá está más claro que en ningún otro lado lo que Bourdieu toma de Marx. Si, en general, en sus trabajos sobre los bienes simbólicos y la reproducción cultural se mantiene latente la crítica a Marx y al marxismo por sus “olvidos”, por encubrir ciertas formas de asimetrías que no se presentan bajo la forma de lo económico o lo material¹⁴, en el desarrollo del concepto de Campo está claro que Bourdieu toma de Marx y del marxismo dos ideas fundamentales: que la sociedad está conformada por clases sociales y que la relación de dichas clases se establece en términos de lucha. A partir de ello es que se da la correlación de fuerzas que impulsan a las sociedades modernas y capitalistas.

¹³ *Ibid.*, p. 250

¹⁴ En el libro *Sobre la televisión* en el que analiza la estructura del campo periodístico dice sobre este asunto: “Hay una variedad de materialismo de poca altura intelectual, asociada a la tradición marxista, que no explica nada, que denuncia sin sacar a la luz nada”. P. Bourdieu. *Sobre la televisión*. Barcelona, Anagrama. 1996. p. 58.

El *Campo* existe porque se ha logrado objetivar un cierto tipo de *capital* que dota de *autonomía* a las prácticas que se desprenden de él; cuando las prácticas se autonomizan producto de dicha objetivación (religión, arte, economía, ciencia, política, periodismo, etc.) se parcela la realidad social y aparecen las especificidades del mundo moderno, la posibilidad de clasificarlo a gran escala. Ahora, lo que define a estas “parcelas” o *Campos* es lo que está en juego dentro de ellas, las relaciones de conflicto (lucha) que surgen por su apropiación, sin embargo, estas relaciones conflictivas sólo pueden persistir, ser proyectivas, tener dirección (aquí está lo moderno de Bourdieu) si detrás de los antagonismos aparentes subyace una suerte de complicidad entre los participantes (entre las clases) que los vincula irremediabilmente, que los hace jugar, ser cómplices, estar de acuerdo. Sólo por ello, según las propias aclaraciones de Bourdieu, los campos no son aparatos que funcionan independientemente de la lucha a favor de una clase, y es posible evitar aquello en lo que el marxismo estructuralista había errado, a saber: desacreditar, a priori, el ejercicio de dominación sin contemplar lo que antecede a la puesta en escena del poder. Siempre y cuando se preserve la resistencia el poder tendrá que ser mirado con lupa.

Como decíamos, el *Campo* sólo tiene la posibilidad de existir mientras los antagónicos tengan la disposición y el compromiso de perseguir el capital común por el que se sostiene la lucha. Mientras aspiren a conservar o a transformar la estructura de sus relaciones, en esa medida la vida social moderna tiene sentido para unos y otros, *sólo así hay posibilidades de que el Todo avance ordenadamente, siendo Uno.*

Un campo sólo puede funcionar si encuentra individuos socialmente dispuestos a comportarse como agentes responsables, a arriesgar su dinero, su tiempo, en ocasiones su honor y su vida, para perseguir las apuestas y obtener los beneficios que propone, los que vistos desde otro punto de vista pueden parecer ilusorios, y siempre lo son ya que descansan en la relación de complicidad ontológica entre el *habitus* y el campo que es el principio de ingreso al juego, de la adhesión al juego, de la *illusio*¹⁵.

¹⁵ P. Bourdieu. *Sociología y Cultura*. p. 74

Esta suerte de tensiones permanentes, de antagonismos sin renuncia, eso que en Bourdieu sigue dotando de algún sentido y dirección a las acciones para ser recogidas por la historia, encuentra su justificación en las dos posiciones extremas de los campos: entre el dominante que intenta impedir a toda costa perder el capital que lo tiene plantado en su posición de privilegio y que, por ello, asume la ortodoxia como parte de su estrategia de conservación, y el recién llegado, el que trata de ingresar al campo pagando un “derecho de entrada”, que no teme perder su capital acumulado y suele asumir las posiciones más revolucionarias y contestatarias dentro del campo (las que impulsan a transformarlo). Estos últimos, dice Bourdieu, suelen ser los jóvenes. Dependiendo del Campo estas relaciones se establecen de diferente manera, por ejemplo, en el Campo del Arte las afrontas de los recién llegados en repetidas ocasiones logran posicionarse bien y catapultar a sus emisores a las partes más elevadas del Campo (esto, nos dice Bourdieu, seguido se hace en nombre de la vuelta a la verdadera esencia del quehacer artístico –musical, teatral, literario, etc.).

El caso es que para poder comenzar a jugar los participantes deben estar convencidos, y contribuir a convencer, sobre el valor de lo que está en juego. Deben conocer y reconocer las leyes del juego a través de su *habitus*. Para relacionar esto con el análisis del gusto (arriba revisado), sucede que las clases populares y los sectores medios entienden la distancia con la estética burguesa, participan de ella construyendo su propia estética en referencia a aquella (sin necesidad de comprender los parámetros de lo bello burgueses). Si les resultara indiferente no habría ningún beneficio de distinción a través de un bien simbólico, el asunto es que cualquier intento por atrapar la esencia de aquella fastuosidad simbólica (distinción) queda hecho caricatura, ridiculizado, por unas prácticas que no dejan de asumirse residuales. Los eventos ceremoniales (15 años y bodas) del “populacho” son buena muestra de lo que hablamos.

Ahora, tras esta somera explicación de los dos conceptos fundamentales en la obra de Bourdieu y de su interrelación en la re-interpretación del marxismo, un marxismo capaz de contemplar la dominación al nivel de lo simbólico, es preciso que enunciemos más concretamente lo que aparece casi siempre como de *primer orden* en el esquema analítico de este autor. Ello nos

permitirá (más adelante) demostrar dos cosas: primero, que se ha vuelto difícil volver a su propuesta teórica pues las sociedades de las que él habla cada vez menos existen, pero que, segundo, tenerle en mente ayudará a no engancharse con el posmodernismo del “todo está bien, todo es bueno”. Es decir, a partir de su consideración de lo conflictual (de las relaciones de poder) podemos establecer un balance de lo posmoderno desde lo moderno que nos ayudará a refrendar el punto y seguido en vez del punto y aparte.

Lo que está en la base de la teoría de campos de Bourdieu, del *habitus* y del gusto, y que Canclini (un gran estudioso de su teoría) identifica plenamente, es que cuando Bourdieu habla de la distinción, del público, los consumidores, los productores, los medios, los bienes culturales y todo lo que está girando en torno a los actos de reproducción cultural moderna, en realidad está queriendo resaltar el papel determinante de las relaciones de poder para toda impronta social. Lo que subyace a todo encuentro social es la premisa de imposición sobre los *otros*, y el trabajo de Bourdieu casi siempre apunta en esa dirección, hacia donde el campo político siempre tendrá preferencia en la explicación de lo social (a veces parece que el resto de los campos son una extensión suya, dice Canclini). Sólo partiendo de la lucha de clases, del conflicto, es que seremos capaces de entender lo que Bourdieu trata de explicarnos. Sin embargo, al sugerir nosotros la existencia de un cambio en la cultura que nos impide verla (exclusivamente) como niveles de apropiación, como disposiciones estéticas (según sus propios términos), como dicotomía alto-bajo, como códigos fijos, tendremos que apartarnos parcialmente de esta explicación.

Para observar como Bourdieu defiende esto con obstinación queremos acudir al ejemplo del *Campo* periodístico (cuya particularidad es estar regido por las leyes del mercado, por los registros de audiencia, y establecer una interacción tomada casi por perversa con los otros campos). En este caso, según proponemos, salen a relucir los rasgos de la realidad moderna por los que ésta ya no está en posibilidades de operar (que escudriñaremos más adelante en este capítulo). *Hablamos de un Campo en el que Bourdieu no sólo explica, sino defiende la necesidad de existencia del orden moderno, de un movimiento controlado y dirigido de la dinámica de Campos por el que estos logren su autonomización.*

En el libro *Sobre la televisión*, en el que Bourdieu analiza este asunto, tenemos esta constante, ya ubicada a partir de Canclini, de que detrás de toda interacción social subyace una lógica de la dominación que se instaura como la verdadera matriz organizativa de las prácticas de cada Campo, eso ya no necesitamos demostrarlo. Pero tenemos además que, éste Campo en particular, al estar regido desde el exterior por las fuerzas del mercado, no logra estatuirse como verdaderamente autónomo; y aún peor, seguido suele entrometerse –dice Bourdieu- en la dinámica de otros subcampos culturales rebajando el “derecho de entrada” a cada uno de ellos. Ahí está su agravio, pero, veamos que hay detrás de esto.

Como todos los campos, el periodístico, se echa a andar por la disputa, la disputa entre periodistas por la primicia de la noticia que los impulse a lo alto del campo, sin embargo, la peculiaridad de su lucha es que condena los temas que tratan a la homologación, pues, resulta que los periodistas son sus propios informantes. En su afán por no quedar rezagado, el periodista debe actualizarse a través del material de sus colegas y siempre que le sea posible hacer aparecer su trabajo como exclusivo.

Tenemos aquí un efecto de campo especialmente típico:
se hacen, con el convencimiento de ajustarse mejor
a
los deseos de los clientes, cosas que en realidad
tienen
como referencia a los competidores¹⁶.

Luego, en este campo aparece una forma especial de censura (auto-censura). Dicha censura es económica de un lado, por la creciente dependencia de los medios de comunicación a los patrocinadores que inclusive han pasado de ser clientes a dueños. Pero también sucede una especie de censura entre los periodistas por llamar la atención sobre una cosa distinta de lo que hacen; es lo que Bourdieu llama “ocultar mostrando” que tiene a la televisión como un “colosal instrumento de mantenimiento del orden simbólico”. El verdadero ejercicio de censura empieza en este punto en el que los periodistas (lo sepan o no) están llamados a ser los filtros por los que una noticia se vuelve rentable. Para que ello suceda la noticia debe adaptarse a todo tipo de público, no generar disgustos ni afrontas, ser coloquial e

¹⁶ P. Bourdieu. *Sobre la televisión*. p. 33

intrascendente. Esta es la manera en la que Bourdieu explica (y en nuestra opinión se adscribe a varios de los teóricos de las masas ya expuestos aquí) el fenómeno de los productos culturales medios. Para él, la televisión y el campo periodístico (aunque con ciertas reservas este último) son un peligro efectivo contra el desarrollo autónomo de los Campos y por ende para la realización satisfactoria de los imperativos modernos. Al menos en el caso de los campos culturales en el que suelen entrometerse seguido, “rebajando el derecho de entrada” pues son ellos los que trazan los caminos de acceso al “espacio público” (esa es su fuerza, su poder), pero lo hacen a través de lo que Bourdieu llama “ideas preconcebidas” (que ya veíamos cuando hablábamos del kitsch). Es decir, la televisión impone unas nuevas condiciones (indeseables para Bourdieu) en las que se estropea el desarrollo autónomo de otros campos porque, al acercarse a ellos a través de informantes “no especializados” (o de los propios periodistas incompetentes en el campo al que hacen referencia), la información que llega a los espectadores está desprovista de todo rigor, de toda exigencia.

Los flujos inagotables de información que emergen de los espacios periodísticos (y otros varios) en buena medida están diseñados para distraer de las preocupaciones más importantes de una sociedad, nos dice Bourdieu. Así, el trabajo periodístico, atado a las demandas del mercado, queda irremediabilmente responsabilizado de la apatía política contemporánea que impide el adecuado desarrollo del ideal democrático.

Ocurre que el tiempo es un producto que va extremadamente escaso en la televisión. Y si se emplean unos minutos tan valiosos para decir unas cosas tan fútiles, tiene que ser porque esas cosas tan fútiles son en realidad muy importantes, en la medida que ocultan cosas valiosas¹⁷.

En resumidas cuentas, el estudio de este autor sobre la televisión es *sui generis* en su propia obra pues denuncia la existencia de un campo esencialmente nocivo para el adecuado desarrollo de la modernidad; no sólo carente de autonomía sino impostor en la autonomía del resto de los campos culturales que pasan a través de él (perdiendo en ello sus fuerzas) para proyectarse en el “espacio público”. Tanto la dependencia a las fuerzas del

¹⁷ *Ibid.*, p. 23

mercado como la dinámica interna del campo (por la que los periodistas ejercen sobre sí mismos los efectos de la censura y condenan todas sus reflexiones a la vacuidad) hacen de la televisión el aparato más efectivo de simulación de lo real. Para nosotros es interesante el caso del campo periodístico y, sobre todo, el análisis más general que hace Bourdieu de la televisión, porque en él quedan expuestos al menos un par de principios modernos, a saber: el rechazo de la medianía y la insistencia en la fuerza dicotómica que ordena al mundo. Pareciera que, en el caso del Campo periodístico y la televisión, Bourdieu se moviera en dos sentidos diferentes e inconexos (el de su propuesta y el de su crítica), sin embargo, lo que nosotros encontramos aquí es que ambas tratan de corroborar y defender la forma de ser social y cultural de la modernidad: reforzando, primero, la idea de la lucha como el motor del desarrollo histórico (moderno) y, segundo, acusando de perversa a toda suerte de intromisión en esta dinámica autónoma de los campos. En la medida en la que los Campos encuentren sus espacios de incumbencia y establezcan los parámetros de apropiación de dichos espacios, por los que unas clases quedaran al margen de otras (casi que de mutuo acuerdo), parece estar cumplida la expectativa de sociedad moderna que describe Bourdieu. Cuando, según lo que proponemos, las cosas no se presentan más así, parece que, de nuevo, tendremos que buscar en otro lugar; *cuando hemos demostrado que la Unidad y Totalidad, la prospectiva, el “deber ser”, etc., ya no prevalecen cristalizados, creemos que también están en entre dicho las nociones de lucha que suponen la existencia de un capital siempre común.*

En otras palabras, justamente lo que nosotros cuestionamos es la existencia de esa especie de complicidad perdurable, de aquel acuerdo en torno a un orden (moral, estético, sexual, epistemológico) que parece ponerse por encima de cualquier desacuerdo. Bourdieu, para salvar esto (que le condenaba irremediablemente al estructuralismo), quiso enaltecer la capacidad de los sujetos para transformar, mediante su lucha, el orden que les es dado (y que toma la forma de Campos y de *habitus*), quiso apostar por un orden que es siempre renegociable. Sin embargo, nosotros creemos que eso no es suficiente pues permanece en la línea de lo único, del proyecto que habrá de hacer que,

por medio de la especialización de los campos (del sistema de expertos), estemos más cerca de nuestro óptimo desempeño.

Y, a pesar de ello, a pesar de que aquí la consideración de la variable *conflicto* esté derivada de la existencia de un orden legítimo, de un orden que (en la tensión permanente) siempre se sostiene por la mutua aceptación, y de que, según queremos defender nosotros, la vigencia de ello está rebasada porque los intereses comunes, el nosotros, aparece y desaparece a placer, en fin, aunque –según creemos– la forma en la que recurre Bourdieu al poder y a la distinción ya no opera, eso no debe hacernos descartarle definitivamente. Este es, pues, el camino que proponemos para hacer nuestro balance de la modernidad y la posmodernidad, asunto que trataremos de materializar en el análisis del consumo de música entre algunos jóvenes universitarios de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ahora queda, para cumplir con lo dicho, para tratar de insertar el conflicto al reblandecimiento de la modernidad, revisar las propuestas de Michel Maffesoli y Zigmunt Bauman.

DEL INDIVIDUO POSMODERNO A LA COMUNIDAD POSMODERNA

Es tiempo de mostrar las razones que animan la suposición de que la forma de ser moderna de la cultura ya no funciona a plenitud (motivo de profundas transformaciones sociales a nivel mundial). Lo que señalamos es la necesidad de explicaciones capaces de responder a las exigencias del presente. Y sentimos que ni siquiera hay que buscar demasiado las causas, es claro que la inquietud se produce de cara a la exacerbación del *otro*, al multiculturalismo, a las relaciones de consumo, a la partida del Estado, de la política, por la re-significación del nosotros y del extranjero, etc. Cosas que iremos revisando a partir de las propuestas de un par de sociólogos contemporáneos. En gran medida la tarea de esta tesis ha consistido en llegar hasta ellos porque creemos que tanto en Bauman como en Maffesoli (en su convergencia como en sus desacuerdos) podemos encontrar las pautas concretas que nos den cuenta de las maneras que se han ideado recientemente para tratar de vivir con lo diverso, lo flexible, lo débil, contingente y efímero del instante posmoderno. Nuestro interés último (como lo

explicábamos arriba) es cotejar esto en su convivencia con el orden instaurado por la modernidad.

La diferencia con Bourdieu es que los autores posmodernos no suponen ya que todo acto de consumo nos regresa al lugar al que pertenecemos, que elegir según el gusto sea de facto la puesta en marcha de las estructuras de dominación y control social. Si lo diverso nos golpea de frente, si tenemos evidencia de que la referencia a lo *nuestro* se vuelve flexible e inestable, parece que los productos culturales (detrás de los cuales están los estilos de vida) cada vez menos están para acreditar la clase social a la que se pertenece. El triunfo de lo múltiple, pues, parece esterilizar la obstinada distancia entre lo alto y lo bajo en la cultura (legítimo y residual) y con ello abrir el mundo a la indeterminación de la experiencia (por la que los prejuicios de clase molestan y estorban). Dicho lo anterior podemos ir hacia los argumentos concretos.

Para entrar de lleno a las propuestas de Maffesoli y Bauman sentimos prudente hacer escala en un primer estado del debate sobre lo posmoderno. Queremos ir, con Gilles Lipovetsky, por el terreno de la individualidad, del hedonismo, para encontrar las primeras explicaciones a los problemas sociales y culturales contemporáneos. Hemos elegido partir de aquí porque creemos que la insistencia de Lipovetsky en lo que él llama la “ética postmoralista” (que refleja una especie de individualidad liberada de las ataduras ideológicas del pasado) es buena muestra de la urgencia por flexibilizar la interacción (surgida en presencia de varios y variados *otros*, en espacios-tiempos sociales compartidos y simultáneos)¹⁸.

En términos muy concretos, lo que sucede en la actualidad -según lo dicho por Lipovetsky- es que el sistema de valores encargado de dar dirección a las conductas de los hombres y mujeres ya no se instaura en la renuncia a lo individual por el beneficio comunitario, es decir, ya no se trata de una “ética sacrificial” como en el mundo antiguo, de servicio a los fines mágicos o

¹⁸ Según proponemos, Lipovetsky puede verse muy cerca de otro autor posmoderno del que ya hablábamos en el primer capítulo: Gianni Vattimo. La consecuencia de ser más flexibles, individualistas, hedonistas, débiles, es que, parafraseando a Vattimo, seamos conscientes de que la nuestra no es la única lengua, la única ni correcta forma de vivir.

religiosos, ni como en el moderno, de deberes contractuales con los otros individuos (principios racionales y universales)¹⁹. Sucede lo que él llama la fase “postmoralista” donde la exaltación de la individualidad, el ego, la felicidad y el éxito predominan sobre el “ideal de abnegación”. Esto, como trata (sin lograrlo) de advertir Lipovetsky, no significa que no haya valores morales, no se está hablando de individuos que no crean en nada más que en sí mismos, sino de nuevos imperativos morales que se han desprendido de la pesadez de una obligación puramente extradeterminista (a Dios, a la razón, al partido, a la patria, a la revolución, etc). Estamos asistiendo -según él- a un nuevo auge del discurso ético motivado por los peligros asociados a los avances tecnológicos (ambientales y de guerra), y por el fracaso de las instituciones del Estado que pregonaban el apego a los valores precedentes.

Creemos que la intolerancia se amplifica, mas ello constituye en gran parte una ilusión óptica. Cuando reina el culto al ego es cuando progresan los valores de la tolerancia; cuando desaparecen las grandes obligaciones y las ideologías heroicas es cuando triunfa el ideal del respeto a las diferencias y a los derechos del hombre; cuando los individuos se vuelven cada vez más hacia sí mismos es cuando manifiestan la mayor alergia a las violencias de sangre. El poseer no significa un retroceso del humanismo ético, sin su consagración sociohistórica.¹³

Lo que sucede es que se torna inverosímil la persistencia de una moralidad hegemónica (única) por la que los individuos deban medir sus acciones, al más puro estilo de los imperativos categóricos de Kant. El “postmoralismo” se refiere a una pluralidad de morales diferentes. En virtud de esto, el individuo (libre de elegir) puede tender tanto a la responsabilidad y la sensatez como a la irresponsabilidad y el egoísmo. Las sociedades posmodernas producen las dos cosas simultáneamente, son sustancialmente paradójicas; el camino que se elija no será más que responsabilidad de ellas mismas. La consecuencia de esta inversión (importante para nosotros) es que libera a la cultura en dos sentidos: libera al arte de la responsabilidad de

¹⁹ Cosa que refrenda un poco la objeción que hemos interpuesto al análisis de la cultura de Bourdieu.

¹³ Gilles Lipovetsky. *Metamorfosis de la cultura liberal. Ética, medios de comunicación, empresa*. Barcelona, Anagrama. 2003. p. 50.

gestionar las más elevadas aspiraciones humanas y libera a la cultura de masas de la condena al no atribuirle el fracaso de aquellas aspiraciones. Este es, de paso, el principio por el que se establece en la posmodernidad una nueva relación con la “cultura media”, con los *mass media* (productos, productores y consumidores). Así, siguiendo a Lipovetsky, es posible pensar a los medios de comunicación (incluido el Internet por su desarrollo exponencial) como una ampliación de los mecanismos de socialización y no como verdugos de las “relaciones de proximidad”. Esto habrá que considerarlo al exponer nuestras conclusiones.

En resumidas cuentas lo que Lipovetsky está proponiendo es una especie de individualidad “a la carta”. Es la posibilidad de que los individuos elijan, en el marco del cuerpo social y cultural (que muta a cada momento), lo que quieren ser, la forma en que habrán de vestirse, de hablar, la música que escucharán, los lugares a los que asistirán y, ante todo, *las personas con las que desean estar*. Para Lipovetsky todo en la posmodernidad responde al llamado del *placer*, del *deseo*. Uno de los ejemplos que le permite ilustrar esto es el desarrollo de la moda en Occidente, primero, y en el mundo globalizado, hoy día.

A propósito de esto explica que la disolución de las instituciones regentes del “buen gusto” dio paso a la posibilidad de selección individual y libre de la vestimenta (y de la música entre otras muchas cosas). La posmodernidad genera una *moda abierta*, una *moda plena*, que se ajusta a las necesidades prácticas y operacionales de los actores, sobre las que ellos tienen mayor margen de elección. El público se autonomiza y establece (todavía dentro de criterios compartidos y que se presentan de forma imperativa) sus propios criterios de selección de los productos y los bienes de la cultura (y para nuestro caso, también del arte, de la música).

La moda abierta supone justamente el final de ese ‘dirigismo’ unánimista y disciplinario, la inédita falta de correspondencia entre la innovación y la difusión, entre la vanguardia creativa y el público consumidor. La ‘calle’ se ha emancipado de la fascinación ejercida por los líderes de la moda, y no asimila ya las novedades sino a su propio ritmo, ‘a su antojo’ ¹⁵.

¹⁵ Gilles Lipovetsky. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona, Anagrama. 1990. p. 158.

Se trata acá de un nuevo modelo al que Lipovestky califica de “no directivo” (que atenta contra el dirigismo cultural que ya hemos expuesto), donde la mayoría de los individuos han perdido de vista aquello que está “al último grito de la moda” (u otro tipo de indicaciones “sensatas”) y lo que ha pasado de moda es señalado y expuesto con menos radicalidad y constancia. La dinámica de reproducción mimética de la moda se ha vuelto más “opcional” y “flexible”, de nuevo, para un actor social para el que las posibilidades de ser se presentan “a la carta”. Como en la moral, la cultura y el conocimiento, al no haber unidad, empiezan a coexistir variedad de modas y estilos que parecen estar en necesidad de tolerarse para permanecer.

Lo que encontramos en Lipovetsky es una fe desmesurada en el individualismo de cuño moderno, liberado ya de las instituciones y normas de su constricción. Por esa razón es interesante verlo a la distancia de Maffesoli (primero) y de Bauman (después), porque es con ellos –según creemos- que desaparece la posmodernidad simplista (del “todo es bueno”), o por lo menos desaparecen esos simplismos que se conforman con el dato del crecimiento exponencial de las opciones de vida, sin hacer el esfuerzo de explicar de forma más o menos global lo que está ocurriendo tras el dato. La postura de Lipovetsky, sin embargo, deja ver este cambio de acento sobre el sujeto (que hemos venido anunciando desde el inicio) y desde ahí podemos ir hacia lo que creemos que son los asuntos más sugerentes de la posmodernidad. Maffesoli es la primera escala en el itinerario.

Comenzaremos en lo que, de forma concreta, pone a Maffesoli a la distancia de lo que hemos llamado “simplismos posmodernos” y que, de paso, lo coloca en sintonía con lo que ya veníamos esbozando en el primer capítulo de esta tesis. El punto de partida en el que Maffesoli (como todos) sitúa el advenimiento de lo posmoderno es en lo que él llama la *saturación del paradigma individual*, y que nosotros perfectamente podemos poner en los términos de *saturación del paradigma de la unidad*. Para Maffesoli, como para el resto de los posmodernos (incluyendo a Lipovetsky, no debemos confundirnos en ello) el carácter unitario de la modernidad es incapaz de captar la complejidad social contemporánea. La diferencia es que, liberado de ello, Maffesoli no va corriendo, como Lipovetsky, en búsqueda de los placeres

individuales y hedonistas, totalmente diferentes de los compromisos y sanciones colectivas del pasado. Lipovetsky prefiere la fragmentación a nuevas formas de unidad (y en cierto sentido es comprensible). Quizá por ello debemos apreciar de Maffesoli (independientemente de que compartamos su opinión) que trate de dar nueva forma a los fragmentos y no de jugar por separado con ellos. Nosotros, como él, creemos que la fragmentación no puede quedarse indefinidamente a la deriva, pero veremos hasta qué punto es conveniente seguirlo.

Lo que propone Maffesoli es que, en la posmodernidad, están ocurriendo nuevas formas de integración-fusión de los fragmentos, de los contrarios; que sucede una nueva relación con el otro, una reinterpretación de la alteridad (que en el fondo es lo que nosotros buscamos de la propuesta posmoderna). Maffesoli lo pone en términos de *lo malvado*, del *diablo*²⁰. El mal es *lo otro*, lo excluido y desterrado por el pensamiento racional y por la moral kantiana, es lo extraño, lo oscuro, lo antagónico, lo desordenado y pagano de la dinámica cotidiana. Es ante la presencia de este mal que se apela a la existencial societal moderna (al contrato), capaz de regular lo contingente, lo ambiguo, y que, como hemos visto en este trabajo, deviene siempre impuesto. La propuesta teórica de Maffesoli trata de dar cuenta de un cambio sustancial: de unas sociedades que han aprendido (y deben seguir aprendiendo) a vivir con el mal, con la tragedia (la aceptación del hecho de no poder superar la muerte) y con la anomía. Esta proliferación diabólica está situada por Maffesoli en Latinoamérica donde a diferencia de Europa (la cuna de lo programado, de la reducción de riesgos y el miedo a la muerte) parece emerger una “potencia subterránea” que está fundida en el goce y en lo lúdico, en lo festivo, en lo ambivalente. Se trata de un nuevo vínculo con lo extraño. Lo que ocurre es la evidencia de que, en palabras de Maffesoli, “hay algo que subterráneamente está trabajando al cuerpo”²¹. El *otro* en las sociedades posmodernas deja de ser repelido, empieza a acudir al mal como consejero. Es a partir de esa integración de la muerte a la vida, del mal al bien, del nosotros al ellos, que reaparece lo vivido, lo vital (desde los despojos del distanciamiento individualista moderno). Muestra de ello es que, hoy en día, el multiculturalismo

²⁰ Michel Maffesoli. *La tajada del diablo*. México D.F, Siglo XXI. 2005.

²¹ Michele Maffesoli. *El tiempo de las tribus*. México D.F, Siglo XXI. 2009. p. 15

se presenta con más fuerza que nunca, forzándonos a preguntar acerca de las nuevas alternativas de convergencia (sobre los nuevos vínculos sociales). Con Maffesoli podemos rastrear esta *creciente exposición al otro*.

Al negar al mal una realidad estructural, las diversas doctrinas no hacen más que proteger estas instituciones y su todopoderosa benevolencia. *A contrario*, reconocer que el mal no es el evanescente producto de las frágiles imaginaciones humanas, sino una fuerte e intangible realidad, es relativizar el poder de esas mismas instituciones²².

Esto en la propuesta de Maffesoli adquiere el término de *Tribalismo* (o neotribalismo) que se resume como alternativa de lo que él llama el “querer estar-juntos”. Es el tránsito de la sociedad a la *socialidad*, donde resurge la proximidad, lo terrestre, lo vivido, lo sensible, la comprensión. Aquí lo que sugiere Maffesoli empieza a ir por el camino de un nuevo vínculo comunitario, de unas sociedades posmodernas esencialmente solidarias, en proceso de re-encantar el mundo. Nosotros no apostamos mucho a ello pero nos proponemos explicarlo y exponer, adelante, las razones de nuestro desacuerdo (por esa vía tratamos de tomarnos de Bauman).

Para entender esta caracterización de la posmodernidad, en los términos en los que los usa Maffesoli (masas-tribus), creemos que es necesario avanzar entretejiendo la serie de ideas que postulan la aparición de un vínculo asociativo sensible y comprensivo, capaz de hacer que los contrarios sintonicen. Para que dicho encuentro ocurra está claro que hubo que recurrir a una noción diferente a la de *sujeto* (moderno) y a la de *individuo* (simplismo posmoderno), por esa razón Maffesoli utiliza el término de *persona*. Por ahí queremos empezar nosotros. La persona es planteada como la aceptación de lo transitorio, de la contingencia, como “el actor de una teatralidad global” que vive en la fluctuación (diversidad) del rol y no en su rigidez. La persona –dice- tiende a la comunidad (a la intuición, a la afección) mientras que el individuo tiende a la sociedad (racional, institucional). La persona cumple con un papel y el individuo con una función. Este cambio de paradigma hacia la persona le permite a Maffesoli demostrar, a través de la relativización de los valores, de la

²² M. Maffesoli. *La tajada del diablo*. p. 83

emergencia del otro (antagónico, contrario), de la “alteridad fecundante”, que el modelo de la modernidad se ha hipostasiado.

La relación de la persona con el mundo, con la alteridad, tiene que ser – casi por fuerza- empática. Sólo de esa forma es posible comprender, sentir, al otro. Sólo al contacto, dice Maffesoli, seremos capaces de descifrar el ruido, la polifonía, de interactuar con ella. Entendiendo que somos personas, que nuestro mundo está habitado por la ambigüedad, las paradojas y los conflictos, entenderemos que los papeles que nos tocan representar (o presentar en el mundo) son también fluctuantes e inestables. De esa forma (muy al estilo declinante y oscilatorio de Vattimo) al interactuar con los extraños seremos capaces de propiciar encuentros y no desencuentros. En palabras de Maffesoli: “aceptar al extranjero no es transformarlo en el clon de uno mismo, es, por el contrario, admitir que su diferencia tenga efecto en la sociedad, que la alteridad perdure”²³. Así, pues, al concebirnos como personas entenderemos los mecanismos por los que podamos ponernos unos al lado (y no por encima) de los otros. Ante el advenimiento de la multiculturalidad posmoderna (“el tiempo de las tribus”), la única forma de *sobrellevar* la fragmentación (y por eso la relación con lo trágico) es poniendo en los terrenos de la *sensibilidad empática* la relación entre las partes. Ello nos conduce a un punto interesante de la propuesta de Maffesoli, donde quizá se exprese mejor su predilección por ver en las sociedades posmodernas una *sui generis* forma de solidaridad. Nos referimos a los conceptos de *unicidad* y *organicidad*.

Al integrar los residuos que dejó la modernidad, aceptando la alteridad y la ambivalencia, se está produciendo –dice Maffesoli- una nueva forma de estar-juntos. La unidad moderna es cambiada por la unicidad posmoderna, en donde la unicidad expresa –en el esquema conceptual de este autor- unas nuevas condiciones de convivencia. Si la unidad era un llamado a la sociedad (la necesidad de reunirse para luchar contra las fuerzas del azar y la indeterminación por la vía de la institucionalización, contra las incertidumbres siempre latentes y capaces de alterar las expectativas de progreso), la unicidad es un llamado a la socialidad (al placer de estar frente a frente con lo extraño). Es el paso de la restricción a la fecundación del otro.

²³ *Ibid.*, p. 73

Unicidad donde la sombra y el mal ocupan,
infranqueablemente,
un lugar destacado. Unicidad que privilegia la dinámica y la
po-
tencia de todas las posibilidades de la enteridad humana²⁴.

Comprender, sentir al otro repercute en una totalidad orgánica que no está empeñada en nulificar las diferencias. La diferencia en este caso echa a andar el vínculo societal, no lo interrumpe. La solidaridad mecánica (política y racional) es substituida en la dinámica posmoderna de masas-tribus por una solidaridad orgánica (emocional). Así, la organicidad apunta a una nueva forma de unidad, a una “unidad subterránea”, a la “complementariedad de los fragmentos”, a una “necesidad de convergencia”. La organicidad es “plural” y “coherente”, a diferencia del “pensamiento conceptual” no busca reducir apriorísticamente la diversidad a lo uno, al contrario, aspira a la completitud incorporando lo sensible. Se trata de un pensamiento que atiende lo uno y lo múltiple sin subordinación o prioridad.

Cuando el bien y el mal hacen un “todo” compuesto de variedad de unos, y estos unos aprenden a comunicarse poniendo su sensibilidad, su intuición y su vitalidad al servicio de los otros, ocurre –según Maffesoli- que nos encontramos ante las puertas de la posmodernidad. Dónde el bien y el mal están en simbiótica relación la negación y la crítica (distinción) moderna ceden su puesto a la aceptación y comprensión posmoderna. Así, lo entero deviene de lo contradictorio, anómico y ambivalente; ocurre cuando las personas (a cargo de papeles transmutables) se incorporan a una suerte de “nebulosa afectual” que los hunde hasta el fondo en la dinámica de la escenificación cotidiana.

Al aislar una de las características del todo , al fragmentar este último,
el hombre justifica así su vértigo, su arrebató, que le lleva a su
propia
amputación²⁵.

Estar-juntos, como decíamos, “es tocarse”, por ello la socialidad posmoderna es “táctil” y “sensible”, es silenciosa, estética y selectiva, contraria a la socialidad proyectiva de los valores y saberes universales que, ante el

²⁴ *Ibid.*, p. 101

²⁵ Michel Maffesoli. *Elogio de la razón sensible*. Barcelona, Paidós. 1997. p. 54

ascenso de la alteridad, prefirió acusar de perversa a la diversidad, optó por ver en ella a individuos atomizados, dispersos e ignorantes, que llevaban, sin más, a sus sociedades directo a la catástrofe. Lo que quiere decir esto (y que se muestra reiterativo en los argumentos posmodernos) es que la masa empieza a jugar un papel diferente. Maffesoli llama a este cambio en la concepción de la masa “ensimismamiento popular” que, en términos concretos, hace referencia a su negativa por la domesticación. Hay en ello, una suerte de resistencia, renuencia a responder a las expectativas dictadas por la sensatez. Potencia y vitalismo que señala en ella la esencia multiculturalista, paradójal. A través de su actitud esquivada la masa elude la lógica de dominación ideológica (de izquierda y de derecha); escapada de sus obligaciones se adscribe a la tragedia (vivir con la muerte) y a la ambivalencia (“que es a la vez esto y el otro”). Es alienación a la vez que es reticencia. A la masa, nos dice Maffesoli, no debe vérselo ya como presa del narcisismo sino como la proliferación del “politeísmo”.

Perder el cuerpo propio en el cuerpo colectivo, ya sea
metafóricamente,
ya sea *stricto sensu*, parece ser la característica de la *comunidad*
sensi-
ble o afectiva que ocupa el lugar de la “sociedad” puramente
utilitaria. A
este respecto, lo simbólico (*sunbolein*) supera a lo meramente
racional²⁶.

Otra parada obligada, relacionada con los referentes del posmodernismo que hemos visto antes, es a lo que Maffesoli ha llamado en uno de sus libros “el conocimiento ordinario” o “saber dionisiaco”. Este hace referencia un conocimiento que, obligado por las circunstancias, no puede cometer los errores de antaño, que debe contener toda intención de atrapar al mundo mediante conceptos. En una posición claramente heredada del pragmatismo, este saber está forzado a habitar ese mismo mundo, necesita echar mano de la intuición, convertirse en un “saber erótico” que busque la presentación de lo vital, lo vivo, y no la representación (su simulación: Baudrillard). En una expresión usada por Maffesoli, debemos “dejar ser lo que es”.

²⁶ Michel Maffesoli. *El conocimiento ordinario*. México D.F., FCE. 1993. p. 171

Con Maffesoli constatamos que por la vía del conocimiento se consolidó la separación, la dicotomía, que resolvió el desarrollo cultural moderno. Aquí la maldad tomó la forma de sin razón, condenada a desaparecer so pretexto de un “bien común”, libre de barbarie y de tradición. El enemigo (en cualquiera de sus dos acepciones: sentido común o falsa conciencia) fue puesto a modo de auto-justificación del discurso racionalista, la acción fue cooptada por un saber impuesto como el verdadero, exclusivo, cerrado y paranoico. Todo ello condujo a un racionalismo indiferente ante la complejidad de la vida. Se produjo un pensamiento esquizofrénico, estéril, seco y autista. Lo que vemos en la posmodernidad (y Maffesoli es un buen ejemplo de ello) es una equivalencia con las vanguardias artísticas (importante es notar este ir y venir entre conocimiento y cultura), es la exigencia de un *saber* (o *saberes*) que se vuelva hacia la vida y denuncie toda pretensión de universalizar los enunciados (como la vanguardia debía denunciar la autonomía de la institución arte). Se trata de producir una “razón abierta” que incorpore a lo contrario, lo lúdico y lo imaginario. Esta es la ruptura epistemológica que hemos tratado de sostener a lo largo de este trabajo pero que adquiere cabal sentido en el reconocimiento posmoderno de la *otredad*.

Aprendiendo a vivir-con, a aceptar la subjetividad (propia y de los otros), es posible ver en ella la realización social, comunitaria y personal. Es el camino de la comunicación y empatía el que acerca, como nunca antes, a los antagonistas, y por el que aparece una intersubjetividad –digámoslo así- más plena.

La “monstruosidad” en su sentido etimológico es cotidiana y sólo la niegan las almas buenas y los moralistas. En lo que a nosotros res-
pecta, en esta reflexión epistemológica basta con señalar (emple-
ando una expresión de Ch. Fort) que la ciencia puede volverse un
“pulpo manco” si evita el contacto con lo que el racionalismo domi-
nante considera inquitante o monstruoso²⁷.

En presencia de *dionisios* las preocupaciones epistemológicas deben estar cargadas del instante efímero (al estilo de Simmel) y de la experiencia

²⁷ *Ibid.*, p. 151

cotidiana (Pragmatismo). Hemos ser capaces de erigir lo que Maffesoli llama una *epistemología de lo cotidiano*. Para que ello ocurra (en una suerte de tip metodológico) es necesario acudir, en la producción de conocimiento, a la *Forma* (al formismo), pues, ésta, nos obliga a pensar un mundo y una realidad siempre abierta, capaz de adquirir (a cada instante) nueva “forma”; incompleta e imperfecta. La forma, dice Maffesoli, nos permite entender la ambivalencia, la convergencia de los opuestos; nos deja (o al menos esa es nuestra interpretación) *husmear en la organicidad*, en la totalidad, pues, a partir de ella es posible exagerar los rasgos del vínculo social. En la búsqueda de la potencia que anima los encuentros sociales, los posmodernos (pero especialmente Maffesoli) tratan de recuperar los procedimientos de la tradición comprensiva (fenomenológica) que caricaturizan y exageran los rasgos de la interacción (Tipos Ideales, Max Weber). A partir de ellos es posible acercarse a lo que, como decíamos, subterráneamente está trabajando al cuerpo. Es una manera de proceder mediante la aceptación de incompletitud de los saberes.

Si hemos logrado dejar en claro la postura de este autor, comprenderemos que su preocupación fundamental se centra en la experiencia de la alteridad. Las sociedades posmodernas (en caso de que se admita el término) tendrán que caracterizarse por lo que ya veníamos anunciando, y que ahora se enviste de importancia, a saber: una creciente exposición al *otro*. Hemos recurrido a las expresiones de Maffesoli (lo malvado, lo trágico, la ambivalencia, lo paradójico, lo sensible, vital y vivo) para entender esto. Sin embargo, creemos que surge una nueva serie (sino de simplismos) de ingenuidades con su propuesta cuando se opta por ver en la multiculturalidad el arribo de nuevas formas de solidaridad (que están reducidas a los conceptos de *unicidad* y *organicidad*). La tribalización que defiende Maffesoli en su obra, supone que a pesar de la anomia, de los desencuentros, estamos en oportunidad de sacar adelante la fragmentación e inestabilidad de nuestras sociedades. Al final, si lo pensamos bien, podemos ver a Maffesoli cerca de Lipovetsky, pues, según creemos, ambos se muestran ajenos a lo conflictual. Uno por la vía de la *individualidad hedonista* y el otro por el de la *solidaridad orgánica*, pero siempre defendiendo la posibilidad de trascender nuestras diferencias (aceptándolas). Lo que ocurre es que (y ello trataremos de

demostrarlo) hay diferencias que *no se juntan*, que a pesar de tolerarlas no les damos entrada. Esa es la verdadera aporía de las sociedades contemporáneas, y mientras estemos al pendiente de ello evitaremos suponer que del matrimonio del bien y el mal tendrá por fuerza que engendrarse un hijo bueno y virtuoso.

Así, pues, para enunciarlo concretamente, queremos conservar de la exposición de Maffesoli las implicaciones de la ruptura/ crisis del paradigma cultural y epistemológico moderno que se materializan en la presencia de lo extraño (antes residual), pero nos ponemos a la distancia de sus deducciones (que, creemos, se tornan reducciones). Es importante, a pesar de ello, no olvidar lo que hemos hallado en Maffesoli, pues, creemos en la posibilidad de conducir lo sensible, empático, intuitivo y emocional de forma menos sesgada - si se nos permite la expresión-, en concordancia con lo que ocurre en realidad, conscientes de las asimetrías sociales y las nuevas formas de exclusión, de la complejidad del cambio que señalamos.

Por lo dicho es que acudimos a Zigmunt Bauman, pues creemos que su diagnóstico está más cerca de lo que opera hoy día ante la imposibilidad de completar el proyecto de modernidad (o en la fase líquida de la modernidad, como él mismo prefiere llamarle). Apoyados en este autor pensamos que es posible evitar la ceguera del pensamiento posmoderno que se deshace en elogios por las ventajas (casi implícitas) del vaciamiento del ideal moderno, sin atender a las complejidades o contradicciones que ello entraña.

LA POSMODERNIDAD MODERNA Y VICEVERSA

Lo que hemos visto repetirse en esta tesis son los argumentos (más o menos consensuados) que señalan el tiempo de crisis/ruptura (epistemológica, cultural y moral) de la modernidad, por el que parece anunciarse una transformación inevitable. Digamos que, en el diagnóstico de la crisis todos los autores posmodernos (y no posmodernos) concuerdan, los desacuerdos vienen más bien en la valoración de sus efectos, de aquello que ha substituido a las gastadas dicotomías (bueno/malo, verdadero/falso, alto/bajo), de lo que impera en tiempos de desorden e incertidumbre. Bauman no es la excepción, por ello empeñarnos demasiado en desarrollar su diagnóstico de la modernidad a *la*

baja no sirve de mucho para los fines de esta tesis, si partimos de ahí es por articular junto con Vattimo, Lipovetsky, Baudrillard y Maffesoli, una especie de *frente común* capaz de redondear la acusada crisis moderna. Sin embargo, más allá de eso, lo relevante en él es la magnífica oportunidad que nos ofrece de recuperar los asuntos (sugeridos desde Bourdieu) relacionados con lo conflictual, asimétrico, con las nuevas estrategias del poder (veremos si tan abarcadoras como antes) para “conducir” el encuentro con los *otros*.

Con Bauman queremos retomar la preocupación de Bourdieu por el ejercicio de dominación, pero en el contexto de unas sociedades abiertas (interconectadas, multiculturales y globales) que hace notablemente diferente su puesta en marcha (y al mismo tiempo explica el hecho de que la propuesta del polaco nos sea más útil que la del francés). Digamos que el balance, en términos teóricos primero, consiste en poner a prueba lo que nos hemos esmerado en sustentar; se trata de enfrentar el supuesto agotamiento de las dicotomías con la puesta en marcha del poder y el conflicto, en donde aparece la oportunidad de sacudirnos el posmodernismo simplista. Pues, según creemos, cuando en la siempre potencial convergencia con lo diferente (lo extraño) que desatan la ambivalencia, el azar y la contingencia, se contempla que aquello no necesariamente nos hará fraternizar (es más que puede desatar nuevas fuentes de encono, de rivalidad, de abandono y desinterés), entonces, estaremos más cerca de corresponder a nuestro entorno, de evitar dejarnos arrastrar por las “buenas intensiones” (en donde modernidad y posmodernidad no aparecen ya tan separadas).

En fin, Bauman es el autor en el que nos apoyamos para tratar de dar algún tipo de cierre a lo propuesto teóricamente, pensando que su propuesta puede ayudarnos a anclar lo concreto del consumo de música entre jóvenes universitarios del último capítulo. Y, sin más, nos disponemos a exponerlo.

Para esclarecer el vínculo de Bauman con el posmodernismo ya revisado aquí, podemos acudir a la distinción de Maffesoli entre el drama (moderno) y la tragedia (posmoderna). El miedo a la muerte, a la incertidumbre, al desorden, engendrado por las sociedades europeas (dramáticas) es lo que organizó dicotómicamente a la modernidad. La no aceptación de la complejidad del mundo, de su ambigüedad, obligó a las “buenas conciencias” modernas a imponer la unidad sobre la diversidad. La modernidad es, pues, el respeto por

el orden y la limpieza, la admiración de la belleza, y todo lo que se escape a aquellas clasificaciones tendrá el desastroso destino del destierro. Lo que Bauman sugiere, apoyado en esa misma idea de la *cruzada* contra el mal (Maffesoli), es que la modernidad sólo pudo imponerse, en tanto orden, cuando canceló la polifonía, cuando hizo respetar una única voz (saberes, valores éticos y estéticos universales), a costa de callar al mundo (en su potencia y vitalidad) y ensañarlo a pensar en términos de progreso (de cambio constante pero contenido), convencida de aquello que nos llevaría en línea recta a la plena realización de las expectativas más sublimes e ilustradas de la civilización. Para evitar la confusión, dispersión y el desastre, la voz cantante tenía que enfatizar neuróticamente la necesidad de ser escuchada y obedecida, es decir, siguiendo a Bauman, había que generar la conciencia de que el orden no puede mantenerse a sí mismo, que es frágil, y que el “eterno comienzo” era la única posibilidad de mantenerlo actualizado contra las amenazas siempre contingentes de lo que está vivo. En pocas palabras, había que evitar a cualquier precio que la *ambivalencia* de la vida se pusiera por encima del orden (artificialmente) estatuido. Se trata de esa idea que está en la filosofía política clásica (Locke, Hobbes, Rousseau) de la necesidad superar lo bárbaro y animal del *estado de naturaleza* humano por el que todos estamos indefensos, expuestos, ante el ataque de los lobos. Es a lo que se ha llamado el moderno *desencantamiento* del mundo.

El concepto de *ambivalencia* es importante para nosotros pues en él creemos poder apoyarnos para encontrar la beta que une a los problemas modernos con los posmodernos. Ahí es donde parece residir la oportunidad de esquivar la posmodernidad de corte simplista (la que se hace de la “vista gorda” con los efectos indeseables de la contingencia). Sostenemos que aceptando verdaderamente la *ambivalencia* de nuestro tiempo evitaremos el dirigismo comunitario o individualista, y estaremos más cerca (más sensibles e intuitivos) del frenesí de cambio contemporáneo.

Lo que explica Bauman es que la *ambivalencia* es una consecuencia intrínseca del acto ordenador que está en el génesis de la modernidad²⁸, no se trata de un mal ajeno que la razón, la cultura y el Estado, vinieran (en toda su

²⁸ Zigmunt Bauman. “*Modernidad y ambivalencia*”, en *Las consecuencias perversas de la modernidad*. Barcelona, Anthropos. 1996.

claridad) a remediar para poder implantar una certeza perdurable, sino de la consecuencia ineluctable de clasificar al mundo, de asignar lugares²⁹. La *ambivalencia*, dice Bauman, está en la esencia misma de la modernidad, en su creatividad, en su cambio y movilidad. Cada clasificación divide al mundo, es un “acto de violencia” que “requiere el soporte de una cierta coerción”. Al tratar de capturar al mundo (un mundo que ha echado a andar su incesante marcha de transformaciones) mediante conceptos, clasificaciones, pronto nos encontramos con la necesidad de rectificar para ajustarnos a la complejidad de la realidad social; con exorcizar el mal de nuestras vidas no hacemos más que mostrarle nuevos caminos para la posesión del cuerpo social. La modernidad fue justamente eso, la lucha encarnizada por sostener el orden a través de nuevas clasificaciones, de revoluciones permanentes; se trató de poner la novedad al servicio de la hostilidad contra lo indefinido (latente en cada nueva división). La dicotomía (epistemológica, moral y cultural) nace de este esfuerzo conductor, instructor, de la realidad, sólo así se hizo posible la clara distinción (que ya los críticos de las masas veían escindida) entre lo bondadoso y lo malvado, lo normal y lo anormal, lo cierto y lo falso, el nosotros y el ellos, lo sano y lo enfermo, lo vulgar y lo excelente. El asunto es que, en palabras de Bauman, “la dependencia no es simétrica. La segunda depende del primero para su aislamiento forzoso. El primero depende del segundo para su autoafirmación”³⁰. La división, pues, como lo vimos también con Bourdieu, siempre estuvo al servicio de la dominación, del reforzamiento de la distancia entre lo deseable (virtuoso) y lo indeseable (perverso).

La *ambivalencia*, para tratar de explicarnos mejor, es la cara del cambio a la que temió febrilmente la modernidad, ya que, cobijada en el progreso parecía que la labor ordenadora tenía asegurada la subsistencia, pero, en presencia de lo extraño, de la alteridad, de lo indefinido, no había lugar desde el que se pudieran defender las certezas de la unidad. La paradoja que acosó a la modernidad consistió en que cada esfuerzo por consolidar un orden mostrase su ineludible fragilidad; fragilidad surgida de que la clasificación no

²⁹ Parece una deducción análoga a la que encontró la escuela de Frankfurt acerca de que la fuente de los problemas modernos estuvo siempre en su *ethos*.

³⁰ *Ibid.*, p. 91

resistiera los acelerados embates del tiempo y tendiera a hacerse gruesa y torpe.

El antídoto contra la incertidumbre tuvo siempre una esperanza de funcionar mientras las sociedades mostrasen culto al orden, la pureza, higiene y belleza; mientras se perpetrase el amor-deseo por la parte elevada de la dicotomía: al arte, a la ciencia y a la legalidad. Pero la “paradoja endémica” siempre estuvo ahí, la modernidad nunca fue capaz de deshacerse de la contradicción (hija suya), de lo inadvertido y contingente. Ni lo verdadero, ni lo bueno, ni lo bello pudieron desprenderse de sus opuestos pues la ambivalencia estuvo ahí a cada momento para impedir que se establecieran como definitivos.

El punto de inflexión lo encontramos en los indicios de renuncia al orden y a las correspondencias dicotómicas, en el hecho de que el discurso universalista aparece cada día más necio y desesperado, en un mundo en el que las fuerzas encargadas de evitar el contacto con lo extraño (Estados) han desaparecido, donde los procesos de identificación tampoco están preparados para sostener (de forma irrevocable) las distancias entre lo propio y lo ajeno; lo que ocurre es que tenemos a la alteridad paseándose en nuestras calles, la tenemos de vecina, la tenemos dentro de nuestras casas, somos ella.

En eso consiste el consenso posmodernista del diagnóstico de la crisis moderna que nosotros sugerimos, pero, yendo desde este supuesto, lo que hace diferente a Bauman (y que tratamos de demostrar aquí) es su tratamiento (no conductista) del concepto de *ambivalencia*, pues, a partir de él, llama a reconocer en la posmodernidad una suerte de complejidad que avanza hundida en el desorden, en un desorden que no tiene expectativas de ser trascendido, que no es una pausa en el orden; ya no hay forma de contener lo ambiguo en un tiempo en el que el llamado a “alinearse” no se hace escuchar ni respetar. Por esa razón estamos forzados a vivir en la incertidumbre de lo indeterminado (o en certezas poco profundas y duraderas), pero también en la siempre latente posibilidad de responder de frente a nuestras carencias, miserias y necesidades. La posmodernidad, o la fase líquida de la modernidad (que iremos explicando en adelante) solo puede garantizarnos la prolongada exposición a las angustias y miedos provenientes del riesgo (socialmente generado pero individualmente afrontado), sin embargo, también se traduce en proximidad con la complejidad del mundo, con su vitalidad y fuerza, con su

movimiento. Lo que defiende Bauman es que la aceptación de la condición ambivalente, de la indeterminación del extranjero, no acepta ser dirigida a nuevos puertos de “esperanza” social (comunidad-individuo); si consideramos seriamente lo incierto de la condición posmoderna estaremos menos propensos a la ingenuidad de “las buenas intenciones”, a los reduccionismos de buena voluntad. Así puede sintetizarse la particularidad de la postura que defiende Bauman y que da en el traste de lo que llamamos “simplismos” posmodernos.

Para explicarnos mejor, la no superación de la incertidumbre se rehúsa al dirigismo moderno y al posmoderno (al ordenamiento dicotómico y a la aceptación las diferencias con intención de ser trascendidas). Por eso vemos con buenos ojos lo que nos sugiere Bauman, a saber: la urgencia por escuchar la polifonía del mundo en su contradicción, ambivalencia y sin sentido, en su conflicto y asimetría, pues, sólo así aprenderemos las cualidades de su sonido, sin tratar de disociar entre ruido y música.

Bauman, como Baudrillard y los posmodernos, parte de la desaparición de los referentes, de lo simulado que se ha puesto en el lugar de lo real imposibilitando que la experiencia se desarrolle en torno a lo definitivo (verdadero, normal, bueno). Se trata, creemos, del escapismo-ocultismo del principio del placer, de que la relación entre el “nosotros” y el “ellos” se ha vuelto evanescente, transitoria, deconstructiva. En palabras de Bauman - recordando una reflexión de Jean-Paul Sartre- la relación con lo extraño del posmodernismo es como la relación con lo viscoso (*le visqueux*³¹), pues, en su presencia, ya no tenemos la certeza del cuerpo, dice. Sumergirse en lo viscoso produce la sensación de perder el cuerpo, de que una sustancia nos toma por asalto, se nos adhiere; diferente a sumergirse en la “alteridad del agua” y tener pleno dominio de nuestros movimientos. El extraño es viscoso en el sentido de que imposibilita la distinción entre *dentro* y *fuera*, imposibilita nuestra propia definición, nos obliga a vivir con la angustia de un mundo permanentemente abierto (globalizado) en el que uno pronto puede dejar de ser pertinente (estar “fuera de lugar”), en el que no es posible edificar certezas a largo plazo sobre lo

³¹ Zygmunt Bauman. *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid, Akal. 2001. p. 38.

que somos o sobre lo que son los demás, y mucho menos albergar esperanzas sobre lo que “debería ser”.

Esta condición oscilante (por usar el término de Vattimo) que adviene ante la viscosidad de lo extraño, tiene consecuencias inevitables en las ansias de autodefinición que nos asaltan a cada instante, en el anhelo de las seguridades perdidas. A lo que queremos llegar es a las nociones de *identidad* y de *comunidad* posmodernas pues nos parece que son la muestra contundente del espíritu de nuestro tiempo, es aquí donde la alteridad transforma más definitivamente nuestra experiencia del mundo. A partir de ellas podemos entender cuáles son las manifestaciones concretas de la *ambivalencia* que Bauman defiende.

La comunidad, dice Bauman, tiene siempre un “dulce sonido” pues es la indicación de que nos hallamos en casa. A través del vínculo comunitario tenemos la sensación de encontrarnos en nuestro hábitat, en un sitio de confianza y confort en donde la ayuda y comprensión de nuestros interlocutores (iguales), en caso de adversidad y de desgracia, no está en entredicho. El asunto es que esa comunidad se fue para no volver, aunque seguido se presente como el objeto del deseo posmoderno (no es raro que aparezca la nostalgia de su calidez en tiempos de competitividad descarnada, de soledad consumista y de indiferencia generalizada, dice Bauman). Pero – sigue-, sobre lo que verdaderamente debemos preguntarnos, en vez de anhelar las seguridades extraviadas, es por la comunidad que verdaderamente podemos esperar. Lo que hallamos (si procedemos de esa forma) es que bajo las condiciones de vida posmodernas el lazo comunitario se hace transitorio, es decir, necesario en la medida que resulte conveniente conservarlo. El tiempo de la comunidad estática, cerrada y constante se ha agotado porque ya no tiene oportunidad de ajustarse a la vida práctica, sin embargo, no podemos dejar de sentirnos nostálgicos por su ausencia ni de imaginar su restitución. Esto es a lo que Bauman califica como “la agonía de Tántalo”³², que remite a la imposibilidad de resucitar el vínculo comunitario, y peor aún, a la paradoja de que cada vez que intentemos hacerlo nos encontraremos más lejos de lograrlo.

³² Zygmunt Bauman. *Comunidad: en busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid, Siglo XXI. 2003. p. 13

Una vez desecha la “mismidad” y “homogeneidad” de la comunidad, su naturalidad, ésta solamente pudo ser restablecida de forma artificial (en la forma del Estado y del contrato social moderno). La identidad moderna surgió, precisamente, asignada a la tarea de substituir el vínculo comunitario que ya no podía ser restablecido en tanto tal, pues, la homogeneidad había adquirido un carácter diferente, no local sino nacional. Los compromisos con las causas compartidas, con lo “nuestro”, ya no eran incuestionables, sino que precisaban de la vigilancia constante; se sostenían a condición de *reforzar* la convicción que permitiera a *uno* ver en los *otros* a sus “iguales”. Por la necesidad de conservar el orden moderno sobre la ambivalencia (también moderna), se trató de preservar vivo aquello que ya desde entonces convalecía. Recordando a Walter Benjamin, Bauman dice:

el progreso no es una persecución de los pájaros del cielo,
sino una necesidad frenética de huir de los cadáveres
es-
parcidos por los campos de batalla del pasado³³.

Pero, cuando se han agotado los caminos del artificio sentimos con fuerza nuestra propia incapacidad de definirnos; perdida la inocencia ya no hay manera de regresar al paraíso, ya no hay manera de detenerse. El paso de la fase sólida de la modernidad a la líquida tiene que ver necesariamente con el hecho de que han desaparecido las pretensiones de hacer perdurar (de forma artificial) los vínculos comunitarios a través de los referentes identitarios. Asumir la ambivalencia (no dirigirla) se traduce hoy en la incertidumbre de no saber por demasiado tiempo *quienes somos*. Tener identidad se mantiene como la necesidad de distinguirse, ser diferentes e individuales, pero, uno sólo puede contentarse con apaciguar de forma temporal el miedo al abandono mediante algún acto de consumo, a través de lo que Bauman llama “comunidades de guardarropa” que se deshacen en el momento en el que termina el “espectáculo”, que no se justifican en el ser en-sí de las cosas, en el “deber ser” aporofóbico, en un tiempo siempre prospectivo, sino en la conveniencia momentánea, en la conciencia de lo indeterminado del cambio y, por consecuencia, en lapsos de desapego que siempre se cumplen. Aquí, lo que opera es adquirir las habilidades de “desmontaje” que nos permitan seguir la marcha de los cambios (siempre imprevistos). La identidad se vuelve,

³³ *Ibid.*, p. 25

entonces, una prueba de ensayo y error, que tiene impresa su fecha de caducidad.

Un ejemplo de la magnitud de la incertidumbre en tiempos de la no restricción de la *ambivalencia*, en tiempos de la presencia inevitable de la alteridad, que Bauman trabaja, lo encontramos en un tipo ideal de interacción social, preñado especialmente de ella. Se trata de las relaciones de pareja, del amor³⁴. Hoy *estar en* una relación con otra persona ya no es el refractario de las certezas más consistentes de la vida adulta (del hasta que la muerte los separe; en lo bueno y en lo malo), es otra fuente de incertidumbres. Se trata de la exposición continua al riesgo, a la incompletitud, al “deseo” y al “temor”. Aquí cabría (como en casi toda la exposición de Bauman) referirnos a la tragedia (Maffesoli) de estar en el mundo posmoderno; la aceptación de la ruptura amorosa es equivalente a saber vivir con la muerte y no negarla, pues, lo que buscamos es experimentar, confluir, buscamos un vínculo que dure hasta que sea mutuamente satisfactorio. Los compromisos de largo alcance (en todos los terrenos de la vida social) ya no son tan fácilmente conjurados, pues, siempre hay que estar preparados para emprender la retirada. Sin embargo nunca dejaremos de aspirar a relacionarnos profundamente (quizá esperando el regreso de la comunidad de otrora).

Esta forma restringida, “saneada”, de relacionarse encaja bien con el resto: el mundo líquido de las identidades fluidas, el mundo en el que terminar rápidamente, pasar a otra cosa y comenzar de nuevo es el nombre del juego³⁵.

En eso consiste la liquidez del mundo que nos toca vivir, en su incapacidad de conservar la forma. Pero, a diferencia de Vattimo, Lipovetsky y Maffesoli, Bauman no encuentra en ello (en las manifestaciones concretas y no en las deseadas del formismo) razones para entusiasmarse.

Si el rechazo de la ambivalencia, apoyado en la necesidad de un orden productor de certezas, confianzas y esperanzas, devino imposición, la aceptación de la incertidumbre deviene ansiedad, miedo, indefensión, indiferencia y exclusión (es a lo que Bauman llama los descontentos de la

³⁴ Zygmunt Bauman. *Identidad*. Buenos Aires, Losada. 2005. p. 133

³⁵ *Ibid.*, p. 149

posmodernidad). Esta es, creemos, la verdadera aportación de Bauman (surgida de la aceptación de la ambivalencia). En él ya no encontramos lugar para los *buenos augurios*, sino, el señalamiento de los nuevos malestares sociales, de lo que se ha puesto en el lugar de lo extraño. Podemos dividir así, en la obra de Bauman, dos clases de descontentos (estrechamente relacionados entre sí): los que aparecen producto de la vulnerabilidad y los que aparecen producto de la exclusión. Veamos el primero de los casos.

La experiencia de lo incierto no vive gratamente, sino en el dolor de parir algo que nace siempre vacío, dispuesto a que los contenidos y los significados germinen ahí. La transición posmoderna del compromiso identitario al placer de “estar-juntos” (el paradigma estético de Maffesoli) es necesariamente una condena de inestabilidad, de un vínculo social que se ha vuelto superficial y conveniente. Lo que Bauman quiere decir con esto es que la búsqueda de identidad posmoderna (en tiempos de globalización) implica el fracaso incesante del lazo comunitario porque el *calor* de hogar siempre está potencialmente a la distancia. Aún más, con la partida del Estado y los organismos (instituciones) encargados de secretar la “mismidad” (la producción artificial de la igualdad), la responsabilidad de construir, de elegir, los rasgos identitarios, recae en los individuos a quienes se les ha dejado libres para decidir *quienes quieren ser*, a quienes se les ha permitido la entrada al buffet de estilos de vida a condición de que (y aquí la diferencia con Lipovetsky) nunca paren de elegir, de que nunca se sacien.

La hegemonía e imposición de las identidades nacionales (que devoraron los contextos locales y se plantaron como las únicas alternativas de *ser y parecer*) son substituidas por unas identidades “de repuesto” cuyas funciones y plazos terminan pronto para ceder el paso a otras (en la *búsqueda* del placer individual que pronto se torna conmoción, desapego e indiferencia con el mundo). Lo que quiere decir esto es que la dilución de los vínculos identitarios modernos se ha llevado (junto al fracaso de tratar de enfrascar al mundo en clasificaciones) toda esperanza de asentar un piso fiable en el que proyectar nuestra experiencia futura. La fragilidad de los “tiempos líquidos” que vivimos radica en el desasosiego resultante de una negativa reiterada por alcanzar algún tipo de certeza perdurable, lo único que podemos obtener son paliativos para combatir nuestros miedos. *Consumir, ser parte de, adherirse a,*

se muestran, así, como alternativas fugaces para mitigar las angustias de un mundo fragmentado y desordenado que nos obliga a estar “separados, pero juntos”³⁶. La sociedad, en estas circunstancias, propone Bauman, se desempeña más en virtud de “redes de conexiones” que en torno a estructuras, pues, las determinantes no se conservan fijas; se trata de un proceso (en ese sentido quizá sería más esclarecedora la noción de estructura de Giddens que la de Bourdieu) en el que todos vamos quedando atrapados por la *red*, pero que pronto pierde su tensión (solidez) y exige que vayamos en escalada.

Las repercusiones de este tipo de “apertura” social, como ya vimos, son contradictorias y ambiguas, son la acumulación del miedo a la incertidumbre al tiempo que las herramientas (sin manual) para arreglar lo que está mal con nosotros; son los nuevos rostros de la perversidad y el virtuosismo que, a diferencia de antes, no exigen la obediencia a un código, por lo que resulta difícil identificar claramente ante cual de las dos estamos, reconocer su figura. Lo cierto es que los malestares hacen sentir su eficacia con mayor precisión y alcance (eso lo vemos en la obra de Bauman, más dedicada a al miedo y a la exclusión que a la autoatención de las dolencias, y, en cierta medida, quizá tenga razón). Lo vemos proliferar en la inseguridad de nuestras ciudades o en nuestro mundo después del 11 de septiembre, se trata de un miedo que se hace perpetuo y recurrente, sobre el que apenas y podemos hacer algo (comprar un tapabocas, una camioneta blindada, llevar a nuestros hijos con el psiquiatra, evitar a los extraños ahora signo de delincuencia, terrorismo o extorsión). El miedo, dice Bauman, es un capital que siempre es potencialmente aprovechable. Cuando todos estamos obstinados por “salir a flote” de forma individual, acudiendo esporádicamente a los vínculos (emocionales o racionales) que nos permitan hacerlo, se produce la sensación de que no hay tiempo para *esperar a nadie*, de que no hay lugar para descargar los “descontentos” y asimetrías sociales. Cada quien debe cargar con sus propias frustraciones, ser el más competente para ser el más feliz. Este es el punto en el que, suponemos, se engarza el malestar de lo vulnerable con el malestar de la exclusión.

³⁶ Zygmunt Bauman. *Tiempos Líquidos*. México, Tusquets. 2008. p. 103

La flexibilización del vínculo social entraña y supone una flexibilización del ejercicio del poder, pues, sin necesidad de acudir a los gestores del orden (Estados), los dueños del capital se contentan con el caos y la fragmentación que les produce, ahora, mejores dividendos; en la incertidumbre individual de la dinámica de competencia pueden vender sus productos sin necesidad alguna de instituciones que intermedien su acumulación. Al no haber “responsable” de los *asuntos públicos*, la resistencia e insubordinación popular tiene nublada la mira de sus ataques. La desaparición de las estructuras del Estado ha dejado un terreno *arenoso* imposible de marcar definitivamente, susceptible de cambiar sin advertencia ni preparación, y en el que los individuos persiguen senderos que a los primeros pasos desaparecen (atrás y adelante), forzados a tomar unos diferentes y ajustarse a nuevas exigencias. La vulnerabilidad se conecta con la exclusión cuando *los que se quedan* atorados, incapaces de ajustarse a los cambios (producto de su “impericia”), tienen que atenerse a un futuro aún más incierto: esperar qué les traen los vientos o a que alguien se detenga un momento a mirar y los encuentre (casi siempre sin posibilidad de sacarlos de la zanja).

En el blando, moldeable e informe mundo de la elite de la
 empresa
 global y la industria cultural, en el que todo puede hacerse y reha-
 cerse mientras nada se mantiene duro y sólido durante mucho
 tiem-
 po, no hay lugar para las realidades obstinadas y rígidas como la po-
 breza, ni para la indignidad de quedarse a la zaga y la
 humillación
 vinculada a la incapacidad de sumarse al juego del consumo³⁷.

Lo que frecuentemente nos muestra Bauman es que dentro de la permisividad en la elección (que otros posmodernos han calificado de alentadora) pueden esconderse nuevas estrategias de segregación, que detrás de la búsqueda del placer de unos están implicadas las condenas al estatismo de otros. El frenesí de experimentación de, por usar la expresión de Bauman, la “elite conectada”, resulta en la frustración de los marginados, de los instruidos para conservar su sitio y ser ignorados. En ese sentido, para referirnos a Bourdieu, la *distinción* posmoderna opera en el marco de la

³⁷ Z. Bauman. *Comunidad*. p. 75

desubicación generalizada, de unos *capitales* que aparecen y desaparecen (contrario a la autonomización de los campos que este autor propone), de unos objetivos que nunca se quedan quietos y que, quienes sean aptos para llegar a ellos, disfrutarlos y dejarlos ir, serán los únicos que tendrán la sensación esporádica de haber hallado algo importante. Mientras que quienes no saben cómo buscar ni qué buscar (el caso de internet es sintomático en este sentido) tendrán que contentarse con observar la carrera de los otros, atrapados en las repeticiones sucedáneas de lo visto. Lo cierto es que ni los corredores ni los observadores tendrán la sensación de pisar suelo firme, la “red de conexiones” a la que están obligados a entrar (unos buscando y los otros observando) no puede más que producirles desconcierto.

Sostenemos con Bauman que lo que está tras la tolerancia multiculturalista no es la promesa de un placer individual o colectivo, sino la amenaza de una indiferencia individual y colectiva. Por ello es importante ser precavidos en las alabanzas al comunitarismo presentadas bajo la fachada del multiculturalismo (Maffesoli) pues pueden ser usadas (y son usadas por la política neoliberal) para disfrazar las asimetrías sociales (necesarias para que unos sí puedan elegir y otros no). Hay que ser cuidadosos, nos pide Bauman, en no confundir multiculturalismo con multicomunitarismo³⁸).

La fealdad moral de la privación se reencarna
milagrosamente
como belleza estética de la variación cultural³⁹.

El barniz de “multiculturalismo” disimula esta marcha atrás
(o
constituye una excusa para ello). Es como si los que alaban
y
aplauden las divisiones multiculturales estuvieran
insinuando:
somos libres de convertirnos en lo que deseemos, pero la “gen-
se te aferrará al sitio en el que ha nacido y a la preparación que
se les ha dado para seguir siendo lo que son. Y dejémosle:
es
asunto suyo, no nuestro⁴⁰.

³⁸ la diferencia estriba en que el multiculturalismo supone el diálogo, la interrelación entre grupos permanentemente abiertos, difíciles de discernir. Mientras que el multicomunitarismo es “mixofóbico” e indiferente, habla de “todos separados” que necesitan “traductores” autorizados para entenderse. El asunto es que ya todos somos traductores, dice Bauman.

³⁹ Z. Bauman. *Comunidad*. p. 127

⁴⁰ Z. Bauman. *Identidad*. p. 204

A manera de conclusión, queremos plantear sucintamente un par de ideas que compacten y sintetizen los dos puntos centrales de la propuesta de Bauman acerca de la posmodernidad, a saber: la ambivalencia liberada y los descontentos. Si logramos completar esto creemos que la necesidad de analizar un fenómeno concreto tendrá más posibilidades de ser entendida.

Si lo miramos bien, lo que nos propone Bauman con la cuestión de la ambivalencia es que la paradoja cultural de la posmodernidad habita en un vínculo *sui generis* entre las figuras que ya nos proponían Lipovetsky y Maffesoli; no es ni la una ni la otra, no es individualismo ni comunitarismo, sino ambas; ni estamos solidificando nuestra presencia individual a través de la búsqueda del placer, ni la emergencia del vitalismo supone la posibilidad de ser más comprensivos y solidarios con el otro (también en la búsqueda del placer, pero de un placer compartido); se trata de que, si hemos entendido bien, individuo y comunidad se encuentran en una carrera de relevos en la que van *saliendo al paso* según sus mejores aptitudes para sortear cierta clase de obstáculos; no hay determinación precisa que señale una renovada plenitud de alguna de ellas. En esto consiste *asignar su justa medida* a la ambivalencia posmoderna, en reconocer la contradicción intrínseca de los encuentros-desencuentros sociales. Esto nos permite un par de cosas: primero, evitar lo que aquí hemos llamado “dirigismos”, “simplismos”, posmodernos y, segundo, distinguir en el desconcierto la gestación de nuevos malestares sociales e individuales.

El asunto con los “descontentos” de la posmodernidad es que es difícil ubicarlos con toda claridad por vía de un planteamiento teórico. La propia movilidad titubeante del tiempo que nos toca impide que esto sea de esa manera. Por ello es necesario, prudente, suponer que las cosas no reposaran lo suficiente para permitirnos dar la vuelta y esperar que todo se mantenga en su lugar. La “seguridad ontológica” (Giddens) tiene que atenerse a este hecho, a que no hay una forma-de-ser de las cosas, una predictibilidad del futuro ni un cambio controlado. Así, las reflexiones sobre lo posmoderno están en necesidad de ser revisadas sistemáticamente, pues, las grandes categorías o esquemas explicativos también tienen impresa su fecha de caducidad. Atendiendo a ese hecho podemos hacer lo propio usando de pretexto lo que unos pocos jóvenes universitarios de la Universidad Nacional Autónoma de

México nos han dicho sobre sus preferencias y experiencias sociales e individuales en torno a la música.

CAPITULO 4.

EL CONSUMO CULTURAL POSMODERNO

Lo que hemos hecho es entrevistar a 7 jóvenes universitarios de la Universidad Nacional Autónoma de México en diferentes momentos del año 2009 para tratar de determinar –recordando la advertencia que Bauman hace de la Comunidad- cuál es la posmodernidad realmente existente, no la deseada. Estamos aceptando y partiendo del hecho (que esperamos haber mostrado claramente) de que la modernidad (al menos en su fase más dura) ha terminado, y que ahora tenemos un tiempo particularmente enigmático y confuso que produce (simultáneamente) toda una nueva serie de oportunidades como de amenazas. Hemos dicho, pensando en la metáfora de John Cage, que éstas nuevas “realidades” han emergido (se han alimentado) de la descomposición de sus antecesoras (en la cultura, el conocimiento y la moral modernas); es decir que, la incertidumbre y ambivalencia que sentimos hoy, como nunca antes, son el resultado directo del agotamiento del ideal de orden; que el descontrol viene por el vaciamiento del control. Y por último, sostuvimos que la transformación ocurrió en la cultura, en la presencia irrenunciable del extranjero, por la necesidad de interactuar y redefinir el mal. Creemos que todas estas afirmaciones están en mejor oportunidad de ser entendidas con la exposición del caso específico, de la parcela de realidad que hemos elegido y, apoyados en ello, tratar de defender nuestro balance final del asunto.

Hace falta decir, para ser francos, que lo que se ha encontrado a propósito de los gustos musicales de unos pocos universitarios en absoluto cumple con el rigor denotativo exigido a las “exploraciones” empíricas. No poseemos, pues, la suficiente información (ni hemos realizado un análisis meticuloso de ella) de las implicaciones culturales más hondas de la posmodernidad en el contexto de la universidad. Más aún, debemos reconocer que aunque nuestra intención no es acomodar el dato para que se corresponda con el planteamiento teórico que hemos expuesto, si tendemos a utilizarlo más como recurso que como fuente de la problematización, y ello está de manifiesto en la forma en la que nos acercamos a él. Sin embargo, a pesar de funcionar

como ejemplo (situación que le resta su mérito particular pero que aporta un asidero a nuestra reflexión primera) pensamos que su valor reside en ayudarnos (como se ha advertido desde el principio) a señalar un lugar y un tiempo donde poder identificar viva y pujante ésta discordia y codependencia entre lo moderno y lo posmoderno. Y además, en vista de que nuestra hipótesis, tentativa, nunca ha sido planteada en términos de: “la partida la tiene ganada la posmodernidad” o “estamos ante el inminente triunfo de lo diverso que es, por fuerza, siempre bueno”¹, es decir, ya que no estamos aquí para dictar la sentencia que aseste el golpe final a lo moderno y nos obligue a descartarlo en el futuro, confiamos en que es válido nuestro proceder en la medida en que allana en la complejidad del conflicto señalado y en que le acota a un fragmento de la vida sobre el que tenemos un especial interés. Por eso, lo que proponemos es hacer una lectura “ensayística” de lo que aquí presentamos para no aferrarse a las carencias o faltas al protocolo de investigación.

Ahora, antes de hablar de los datos, de la sustancia, es imperativo explicar porque, en el universo de lo sociocultural, hemos elegido específicamente la música, primero, y a un grupo de jóvenes universitarios, después. Lo que suponemos es que ambas “posiciones” son estratégicas para captar algo del instante posmoderno que buscamos y, sobre ellas, debe ser valorado lo dicho en este capítulo.

Empecemos por la elección de la música. Digamos que, en gran medida, ya está arado el terreno para la comprensión de esta elección, pues, se ha tenido especial atención en la relevancia de lo cultural para la transformación posmoderna (fundamentalmente en los asuntos relacionados con el arte), así que será más sencillo darnos a entender sobre este punto.

La forma de ser cultural y artística de la posmodernidad es sustancialmente diferente a la moderna por razones que ya hemos revisado: para empezar por que la dicotomía alto/bajo ha perdido su fuerza, esto quiere decir que los bienes culturales ascendidos a artísticos cada vez menos buscan regodearse en la forma, en la independencia de lo cotidiano, en consagrar por

¹ Esto sobre todo hemos tratado de dejarlo claro en el capítulo 3 dónde, contra los simplismos posmodernos, señalamos la persistencia de la inequidad y el rezago, ambas cosas dadas por muertas (o minimizadas) junto con la modernidad.

la vía de lo simbólico las desigualdades sociales, en la representación de “la realidad”, etc.; también porque (producto de lo anterior) la cultura está liberada de las responsabilidades y condenas de otrora, vive en el reino de lo ambiguo donde ya no está instruida a servir ni a lo sublime ni a lo monstruoso; y, finalmente, porque la dinámica de consumo (en el postindustrialismo y la persistencia de las masas) se ha instalado fuertemente en el lugar de todo ello (sintomático de esto es que, como ha venido sucediendo, el arte ha pasado a conformar más un mercado que un campo). Así, las distancias simbólicas que supuestamente el arte (los productos de la alta cultura) debía proteger, han bajado al terreno en el que el *valor* es medido por el *precio*, en el que no tienen ninguna ventaja simbólica, donde son como cualquier otra mercancía. Puede ser útil para entender este proceso lo que Walter Benjamin ya describía: la pérdida del aura. Los productos artísticos cumplen hoy funciones diferentes para las que fueron creados, ellos mismos son ahora sustancialmente distintos. Su trasfondo metafísico está cada vez más en desuso y tienen, por necesidad, que insertarse en la experiencia (experiencia de consumo). Esa transformación es la que nos esmeramos en señalar durante el capítulo 2.

Cuando hablábamos de las repercusiones culturales de la posmodernidad decíamos que, desde el advenimiento del pop art, estaba cancelada la posibilidad de las vanguardias, y creemos que eso se sostiene. No hay vanguardias porque el arte, como dice Bauman apoyado en Baudrillard, ya no expresa la fuente de la distinción sino de la simulación². Es decir que el resurgimiento de lo estético a través de la industria del entretenimiento, de la búsqueda del placer, está más por “sacar a flote”, por atenuar, manipular, neutralizar, excluir (incluso), pero no por dividir definitivamente, no por organizar el “avance progresista”. La cultura ya no es el sólido molde (inspirado en el ferviente deseo de trascendencia e inmortalidad) por el que obtendremos lo que queremos ser, sino varios moldes que, por un lado, posibilitan lo que ya anticipaba Nietzsche: que seamos una “respuesta viviente”, pero, por el otro, apenas y confortan la frustración de no saber quiénes queremos ser.

Con el fracaso de las vanguardias ya ningún arte está en condiciones de indicar el camino, son ahora los individuos los que (siguiendo a Lipovetsky)

² Véase Z. Bauman. *La posmodernidad y sus descontentos*. p. 121-129.

eligen “a la carta” lo que quieren ver, escuchar, decir, leer, probar y vestir. La imagen publicitaria, la búsqueda del placer individual, la sucesión (no lineal sino aleatoria) de estilos de vida, hacen difícil calificar o despreciar algo por no ajustarse a cierta “disposición estética”. Ahora cada quien debe *arreglárselas como pueda*, debe elegir (según sus gustos) la manera en la que se *presenta como persona*. La condición es *nunca detenerse*, no parar de experimentar ni de buscar, porque si uno no hace lo posible por *salir a flote*, está sentenciado a hundirse. La solemnidad del pasado está rota por una sed de renovación insaciable, por una necesidad de cambio hiperactiva que ve mal toda clase de obstinación, todo intento de aferrarse a algo y evitar que se vaya.

Esto (ya en lo que nos interesa) alcanzó a la música resultado del desarrollo de la industria del disco (y de la tecnología aplicada en ello) durante toda la segunda mitad del siglo XX, de cuyas implicaciones más significativas tenemos la proliferación de géneros musicales que advirtieron sobre la propagación de estilos de vida (la presencia de la alteridad); que llevaron el *reggae* a Europa, la salsa a Estados Unidos y el rock a Latinoamérica. La música ha dejado de ser la música para ser las músicas³, ha pasado (como todo el arte) de objeto de las aspiraciones más elevadas a pragmatismo consumista. Es la muestra de que hay otros que existen y sienten diferente, y además de que, en virtud del prolongado contacto, somos capaces de sentir como ellos⁴. Las músicas, pues, anuncian la presencia inevitable de los otros, de unos otros que pueden habitar en *mí* a través de su música. Lo que tratamos de mostrar es que, hoy, la forma de *estar con* la música (de convivir con el otro que no piensa marcharse) es sintomática de una faceta de la modernidad por la que ésta deja progresivamente de ser lo que es. Y deja de serlo porque la unidad no puede contener más a lo diverso. Hecho que abre un panorama nuevo de complicaciones, que tiene por ventaja la sensación liberadora de renuncia al dirigismo cultural pero como desventaja el temor y la inseguridad generalizada.

³ Véanse los capítulos 7 y 8 de Zygmunt Bauman. *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid, Akal. 2001.

⁴ Como los negros altivos de las capitales norteamericanas que en los años 70's escuchaban funk, o, como los furiosos punketos ingleses fastidiados del gris de su sociedad por esos mismos años, o, como los festivos latinoamericanos al son de salsas, cumbias, mambos, etc.

Una razón más para poner atención en el consumo de “músicas” es que, suponemos, éstas representan una parte muy importante en la autodefinición de las personas. (Como decíamos atrás, es fundamental en la forma en la que los individuos deciden “presentarse” ante los otros). La música está, entonces, en la lista de *lo que quiero que vean de mi*, pues, hay en ella una indicación de *como soy*, de *lo que pienso* y *lo que siento*. Este es el ingrediente que, seguido, hace que la música esté puesta en un nivel diferente a *tener los tenis* o *el peinado de moda*; que, en cierta medida, le hace privilegiada en el mercado de los productos culturales. Sin embargo, ocurre seguido también la cancelación de este privilegio cuando el *uso común* asignado a las músicas se atasca en la dinámica de renovación consumista, empeñada en hacer desaparecer el sustrato, la sustancia, la idea, el sentir, impreso en cada experiencia sonora para lograr la sucesión (quizá no lineal como antes, sino aleatoria) aproblemática de la música, de un disco al otro, tratando así de que no sea percibido el carácter superfluo del cambio, pues, entre más alejados estemos de la tentación de aferrarnos, de “clavarnos”, a un estilo, a una propuesta, más fluidos y ágiles serán los actos de consumo.

Otro aliciente para seguir este camino lo tenemos en la relevancia de la música para los procesos de *identificación* (transformados en la posmodernidad): por ésta resignificación de lo individual y lo comunitario que ya veíamos, por la relación que guardan una clase de productos con una clase de personas (eso que Bourdieu, en la modernidad, trataba de explicar a través del *habitus*). Es decir, la relación con el *otro* posmoderna ha dado pie a que el gusto por cierta música no venga adscrito, por necesidad, a ciertos valores éticos, temas de conversación, hábitos o maneras de representación del rol; la *apertura* del mundo ha puesto en confluencia los “estilos de vida” (que ya no funcionan como *correlatos*) por lo que, en apariencia, uno puede elegir lo que mejor le parezca. Hablamos de la dispersión de aquello, típicamente moderno, que Kant calificó como los “imperativos categóricos” que instaban al apego de unos principios (morales, epistemológicos y culturales) tomados por los mejores, que hicieron corresponder el gusto elevado por el arte con la rectitud moral y la búsqueda de las verdades universales. Así el hombre decente, ilustrado y sensible a las exquisiteces de la forma no existe más, lo residual ha venido a ponerse en la cara.

Los gustos no son ya cerrados, no se manifiestan como disgustos (Bourdieu), como la defensa de *una* legítima manera de *ser*. Hoy una persona puede acceder a los terrenos más apartados del gusto, por ejemplo, *puede* gustarle la balada, el metal y las bachatas, *puede* traer una chamarra con estoperoles, leer comics y escuchar a Miles Davis. Por lo menos eso se sugiere (veremos que tanto aparece en las entrevistas), lo que si sostenemos es que los productos ya no se corresponden definitiva e irrevocablemente con las personas por y para las que fueron hechos. Es más, pronto desaparecen esos diseños o estilos perfectamente discernibles, hoy abundan las mezclas en el sonido y en la indumentaria; con el buffet abierto uno puede disponer a plenitud de su dieta, puede poner en su plato hot cakes con frijoles.

Si no creyéramos que en las “músicas” es posible atestiguar el frenesí de cambio contemporáneo, no llamaríamos a percibir a través de ellas la vulnerabilidad y ambivalencia del tiempo que vivimos, resultaría, entonces, perfectamente irrelevante voltear hacia allá. Sin embargo, refrendando la lectura que hemos hecho de la posmodernidad desde sus descontentos (Bauman), queremos guardarnos de absolutizar lo que se nos ha dado a los ojos, pues, seguido tenemos que detrás de la elección (según el gusto) y el disfrute de la música se hallan los nuevos mecanismos de exclusión que invitar a pensar en la diversidad como cortina de humo de la miseria, en la posmodernidad como cómplice de la modernidad. Ese es el verdadero propósito de las entrevistas que hemos hecho: mostrar que tras la diversidad de músicas (multiculturalismo) están inscritas aún las asimetrías sociales, que *tras la tolerancia está la indiferencia*. Es decir que ambas cosas se reproducen en simultáneo (a partir de ello queremos que sea leída nuestra evaluación del asunto).

Ahora, sigamos con la segunda selección: los jóvenes universitarios. Resultará comprensible, por lo que se ha anticipado desde Bauman, que la vorágine de transformaciones, el despilfarro del gusto, el libre pensamiento y albedrio, resuenan allá donde habitan quienes tienen los recursos para tratar de sacarle provecho. Más, no parece que, por obligación, se trate de la “élite global” de la que uno esté hablando al sugerir la individualidad “a la carta” (como propone Bauman), creemos que el espacio de la Universidad es buena

muestra de que aquello puede suceder, también, por una especie de “ambiente” y no necesariamente por recursos (o mejor, por un ambiente que se vuelve recurso).

Para empezar, partimos del hecho de que es entre los jóvenes (entre quienes ya hemos nacido en la hiperactividad del tiempo) que las condiciones de vida posmoderna adquieren mayor relevancia. El mundo constantemente le está pidiendo al joven que cambie, que cambie de amigos, de pareja, de escuela, de teléfono celular, de música, de vida; el mensaje que parece estar inscrito en ello es que “la estabilidad será para cuando viejos”, que ahora tenemos que estar expuestos a la vitalidad del movimiento (aunque por veces nos deje perplejos, temerosos); siempre hay que ir hacia delante, hacia lo incierto y desconocido. Ser joven, pues, parece ser la primera puerta de acceso al universo de lo contingente.

Sin embargo, tampoco *ser joven* garantiza el “contacto” pleno con la diversidad, con la aceptación de lo anómico (por lo menos con este aspecto concreto de lo musical que buscamos), pues, *no para todos la búsqueda del sonido aparece experimental*, hay a quienes no se les permite elegir, quienes están expuestos a un flujo de información (en la que viene lo musical) que siempre es condicionado y condicionante, que no puede zafarse de lo *local*, que homologa y estatiza. La música es, para estos jóvenes, la vuelta al tiempo, el regreso a la miseria, pobreza y preocupaciones de su barrio, de su colonia; el mundo no está abierto para aquellos que ignoran lo que está latiendo “al otro lado” de la calle. Eso estamos en obligación de considerarlo.

Pero, para los reducidos propósitos de esta tesis, hemos tenido que contentarnos con encontrar un lugar en dónde, efectivamente, sucede lo que proponemos. Por eso necesitamos acotar el espectro de la juventud. Tenemos, pues, que hablar de una *clase* de jóvenes que han desarrollado una especie de sensibilidad capaz de percibir lo transitorio y efímero del instante posmoderno, unos jóvenes para los que el cambio tenga el carácter de *potencia*. Creemos que es en la vida de la Universidad donde hallaremos eso que estamos buscando.

La Universidad es un buen invernadero para la multiculturalidad, es dónde la convivencia con la alteridad se ha vuelto principio, dónde uno aprende los significados más concretos de la diversidad. No es difícil caminar por los

pasillo de nuestra Universidad (UNAM) y encontrarnos con que la variedad nos escupe al rostro, inmisericorde. Ahí han anidado (por hablar sólo de música) los punks, los poperos, los salseros, cumbieros y charangeros, los new age, los electro, los jazzeros, los soneros, los rockeros, los indie, etc., y cualquier derivación posible de cualquiera de ellos. Pareciera que la vida universitaria es el paraíso de la interculturalidad, pues, nunca lo diferente estuvo tan cerca ni en tan buena oportunidad de interactuar, de confluir.

Pero lo que tratamos de mostrar es que ahí también habitan las diferencias, las tribus (si se quiere usar el término de Maffesoli, aunque en un sentido diferente al utilizado por él), el desinterés y menosprecio por los otros. Hay en la UNAM (por hablar de nuestro interés concreto) espacios comunes donde uno puede encontrarse con jóvenes que no se mezclan, que no se buscan. Hay lugares que corresponden a *unos* y a *otros* no: en cuestión de metros están “los de derecho”, “los de arquitectura”, “los de filosofía”, “los de medicina”, “los de psicología” o “los de ciencias”, por mencionar las clasificaciones más generales, cada uno de ellos se asume diferente y evita incomodarse con la presencia de los otros. Claro que no estamos proponiendo “la violenta defensa del territorio en contra de los invasores”, pues, parte de los principios de convivencia de la universidad es que “todos podemos ir a todos lados”, el caso es que buena parte de la distancia entre ellos está puesta por no ir a los mismos lados, no hacer las mismas cosas, no juntarse con las mismas personas y, claro, por no escuchar la misma música. Eso tampoco quiere decir que el *rock*, el *punk* o el *jazz* estén definitivamente asociados a estudiantes de Historia, Filosofía o Letras, ni que el pop o la música comercial lo esté a estudiantes de Derecho, Medicina o Arquitectura, lo que sostenemos es que hay que considerar las diferencias de los estudiantes (asociada quizá a la sombra de su desarrollo profesional, de su utilidad social, pues, no es lo mismo lo se le pide ser a un estudiante de medicina que a un estudiante de geografía) frente a los productos culturales que consumen.

Aunque nuestro estudio no pretende ser representativo de lo que ocurre en general en la universidad alrededor del consumo cultural, acudimos casi por intuición (sin tener forma de sostenerlos en el terreno de lo cuantitativo) a los *perfiles*, a los tipos, para tener donde posicionar lo dicho por nuestros entrevistados. Lo que pedimos con ello es que se tenga a consideración que,

además de reducir el espectro de la juventud a la vida universitaria, es necesario tener en mente que, *de entrada*, no es lo mismo un estudiante de Derecho que uno de Ingeniería, uno de Contaduría que uno de Trabajo Social. Que en el invernadero de la interculturalidad también germina la segregación. Quizá nuestro trabajo no alcance a percibir esto a plenitud, o mejor, a ponerlo en palabras como: “nosotros, con los de aquella facultad no nos llevamos porque...”, sin embargo, aparece en otras formas. La segregación no sólo está en los opuestos más evidentes de la vida universitaria, entre los “alineados” y los “desalineados”, entre los “propios” y los “impropios”, entre los “materiales” y los “existenciales”, sino dentro de cada facultad, en cada oportunidad en la que la alteridad esté forzada a interactuar. Tenemos, otra vez, ésta idea que queremos enfatizar de que la diversidad no siempre cohesiona ni solidariza, sino por veces dispersa y neutraliza las diferencias para no tener que integrarlas al cuerpo.

Estando en la mesa los dos criterios principales que han orientado el acercamiento al consumo cultural, podemos dedicarnos a lo encontrado, aunque no sin antes establecer algunas precisiones generales de orden metodológico que nos ayuden a explicar el procedimiento que hemos seguido y que aporten un punto de partida desde donde animarnos a exponer los resultados.

Tener alguna referencia del *cómo* lo hemos hecho, sin duda servirá para entender la naturaleza del trabajo realizado, y así vislumbrar tanto las posibilidades como las limitantes de éste.

PRECISIONES METODOLOGICAS

Como se ha advertido, no pretendemos que se tome por “muestra representativa” a estos 7 jóvenes a quienes nos hemos acercado, pues, aunque nos preocupamos en que respondieran a perfiles más o menos discernibles, es decir, que participaran de un contexto particular dentro de la universidad, eso no nos autoriza a establecer (en sentido weberiano) “regularidades empíricas” capaces de esclarecer la dinámica de interacción

tribal entre unos tipos de estudiantes y otros, o a definirlos siquiera. Si acaso, las regularidades empíricas que buscamos más que ayudarnos a definir los *tipos*, nos ayudan a percibir la condición que es común a ellos. Así, pues, aunque ha sido vital y determinante la especificidad del espacio de la universidad que habitan los jóvenes entrevistados para los criterios de selección de su música, y aunque, pensamos, la riqueza de lo que algunos nos han dicho radica especialmente en cómo toman postura del microcosmos de la universidad que ocupan, nosotros no nos detenemos demasiado en ello (excepto quizá al final) pues, primero, la información de la que disponemos (al no habernos planteado de esa forma el abordaje del asunto) no es suficiente y, segundo, porque nuestro propósito es otro (quizá más general o superficial, que no alejado de ese), se trata de “poner a prueba”, de escudriñar en lo diverso allá donde tiene (en apariencia) todas las oportunidades de florecer.

Ahora, hace falta responder brevemente a las preguntas: ¿quiénes son estos jóvenes a los que nos referimos? ¿por qué los elegimos a ellos? ¿en qué circunstancias fueron entrevistados? ¿sobre qué les hemos preguntado? y ¿con qué intención (en qué estábamos pensando)? Sirva ello para poder aterrizar lo que viene después.

La “muestra” constó de 5 mujeres y 2 hombres⁵, todos ellos estudiantes o pasantes en sus respectivas carreras. Por orden cronológico, entrevistamos a una estudiante de Sociología (Verónica), uno de Filosofía (Raymundo), una de Comunicación (Karen), una de Arquitectura (Norma), una de Psicología (Laura) y uno de Lenguas y literaturas hispánicas (Emiliano). El *por qué* los elegimos a ellos tiene que ver con una experiencia previa a éstas entrevistas: si bien antes de dar con ellos, nosotros ya teníamos claro qué es lo que queríamos saber, lo que no estaba claro era cómo conseguirlo. Primero nos habíamos propuesto acudir a un sitio en el que, suponíamos, podía hallarse a toda clase de estudiantes, un lugar de paso, reposo y convivencia reconocido ampliamente por la comunidad universitaria. Así pues, lo que hicimos fue buscar a jóvenes en la zona de “las islas” y sus alrededores para preguntarles acerca de esto que ya se ha expresado. Sin embargo, los resultados no fueron satisfactorios

⁵ Aunque está claro que otro factor determinante del consumo cultural es el hecho de ser hombre o mujer, nosotros tampoco exploramos ese condicionante, pues igual que en el caso de las tipificaciones pensamos que se trata de un paso más allá del objetivo general que nos planteamos aquí.

(excepto las entrevistas de Verónica y Raymundo) pues, en su mayoría, los estudiantes que elegíamos no disponían del tiempo suficiente para profundizar sobre estos asuntos, por lo que sus respuestas se tornaban apresuradas y mecánicas cada vez. Además era complicado que tras habernos presentado y planteado nuestra petición, forzados siempre a la brevedad, comenzáramos, sin más, a indagar en sus gustos y en su opinión del gusto de los otros. Lo que obteníamos, entonces, era de corte superficial y apegado siempre al discurso de la aceptación-tolerancia, pero sin poder percatarnos de su “efectividad” práctica.

En virtud de estos inconvenientes, lo que decidimos hacer es acercarnos a jóvenes con los que las entrevistas pudiesen prolongarse considerablemente y, por lo tanto, tener más tiempo para abordar (desde su experiencia de vida) el tema de la música (y las implicaciones que tiene ello como trasfondo de su cotidianeidad). Recurrimos pues a conocidos de conocidos, o a conocidos directos, y fue entonces cuando pudimos obtener respuestas más sustanciales. Estas fueron las *circunstancias*- digamos- generales en las que se dieron los encuentros y por las que se explica lo obtenido.

Sin ser de una notable profundidad, por la relativa cercanía y libres de la presión del tiempo, pudimos delimitar lo que queríamos saber. Ya bajo esta dinámica, *lo que les preguntábamos* adquiriría un tono completamente diferente, no se trataba pues de atacar frontalmente el asunto de las músicas, de su gusto o disgusto por ciertos estilos de vida (respaldados en el sonido), de la diversidad cultural, de la distinción, de la vida universitaria, sino que además pudimos acceder a los referentes, a las circunstancias de vida particulares (ajenas y no a la universidad), que nos dieron la oportunidad de enmarcar el *dicho* en la *experiencia*.

Lo que queríamos lograr era que las entrevistas no versaran únicamente sobre la experiencia de consumo de estos jóvenes en el espacio de la Universidad, sino también (aunque no en todos los casos se dio tan profusamente) de cómo vivían con la o las músicas antes de llegar ahí, de la influencia de sus amistades, familiares, espacios y tiempos, etc., de los procesos de selección de su “vida musical” en general, digamos. Lo que obtuvimos de ahí fue que unas entrevistas nos ayudaron a entender más lo que ocurre dentro de la UNAM, mientras que otras nos revelaron un poco de lo que

está afuera. Nuestra labor, por lo tanto, consistió en tratar de aprovechar las virtudes especiales de cada una de ellas. Así fue como, tras el fracaso del planteamiento primero, se abrió la oportunidad de reflejar la experiencia del consumo cultural de estos jóvenes a partir de su condición de universitarios, pero considerando (y aprovechando) que no siempre fueron universitarios y que, incluso hoy, no siempre lo son.

Tras conocer la naturaleza de sus acercamientos a la música (el desarrollo de su interacción con los *otros* mediado por lo que escuchan y escucharon), lo que nos estábamos proponiendo como objetivo fundamental, lo que teníamos en mente, era conocer su experiencia de la diversidad (dentro y fuera del contexto universitario), sus conflictos con ella y el punto hasta el que creían conveniente seguirle el paso, al menos en el discurso. Así es como teníamos pensado “poner a prueba a la diversidad”, contrastar lo dicho por el posmodernismo y emprender un balance que no apuntase hacia el optimismo (de poca altura) del multiculturalismo horizontal, plural e inclusivo.

Ahora, pasando del *cómo lo hicimos* al *cómo lo presentamos* hay que decir que no hablaremos una a una de las entrevistas sino de los elementos que tienen en común, de lo dicho por estos jóvenes que adquiere relevancia con el marco teórico sugerido. No tratamos, pues, cada caso en particular sino que tomamos los elementos de cada uno que aporten al análisis general del asunto que proponemos. Lo que buscamos es ir entretejiendo teoría y datos para ayudarnos a esbozar un balance que finalice con este trabajo.

Con el afán de facilitar el análisis de lo ambivalente del mundo que buscamos en estos jóvenes, lo que haremos ahora es separar en tres la serie de argumentos obtenidos, de forma que nos permita ir, punto a punto, contrastando lo que ya hemos sostenido antes. Primero, que las músicas son una parte importante de la “presentación de la persona”, que a través de ellas podemos encontrar la necesidad posmoderna de interactuar con la diversidad del mundo, de *vivir con lo extraño* que está en cada búsqueda del sonido. Segundo, que a través del consumo musical es posible percibir la exigencia que, muy particularmente, se hace a los jóvenes universitarios de estar a cargo de sus propios procesos de *montaje* y *desmontaje*, de estar listos para desapegarse de sus identidades y de sus comunidades (que aparecen ante

ellos como meramente transitorias). Y que, detrás de ello, subsiste el desprecio por el estatismo que se constituye como la base de las asimetrías sociales contemporáneas (del mal resucitado). Tercero, que hay posibilidades de cruzar analíticamente lo moderno con lo posmoderno tomando por el cuello a la diversidad, obligándole a mostrar lo que esconde.

SER CON LAS MÚSICAS

En las 7 entrevistas aparece, de una u otra forma (en algunas con más fuerza y en otras más tibiamente), la idea de que la música nos ayuda a *estar* en este mundo, que nos da la posibilidad de sujetarnos, de apoyarnos en algo (en lo que creemos o que nos gusta), que nos permite *ser* alguien y compartir ese *ser* con otros seres parecidos. Dos ejemplos de las primeras dos entrevistas (Verónica, estudiante de sociología y Raymundo, estudiante de filosofía) basten para cotejar esto. Verónica decía, a propósito de su acercamiento a la música “pesada” en los años de preparatoria, que eso le servía como válvula de escape a ella y a sus amigos: “todos éramos hijos de padres separados o divorciados (...) Nirvana y Ramstein eran como furiosos ¿no? Entonces, si tú estabas furioso pues escuchabas cosas furiosas”. Mientras que Raymundo nos explicaba que su gusto por el punk se asocia directamente con su “condición social” y la de sus amigos (allá donde vive): “yo creo que en parte eso (la condición social) me acerca al Punk, que al final viene a entenderse como el repudio de muchos jóvenes marginados hacia lo que podría decirse el establishment, lo establecido”. Lo que muestran este par de extractos de las entrevistas es que las músicas responden a las preocupaciones vitales, prácticas, de las personas, de estos jóvenes (en este caso); como decíamos antes, la música habla de *lo que soy*, de *cómo me siento*, en ese sentido tiene un papel muy importante en mi proyección, presentación, como persona. Lo que está tras el consumo cultural es esto, es la necesidad de construir la propia idea del yo a partir de unos bienes y productos culturales que hablen de mí, de lo que he vivido, de lo que quiero, y que me sostengan en presencia de la otredad, que me permitan ser identificado en (utilizando una expresión de Maffesoli) “el crisol de las apariencias”.

Está implícito, en la elección del gusto, lo que quiero que vean de mí a través de ella, pero, también, que mi elección me conecta con quienes han elegido, por razones similares, el mismo camino. Es decir que, detrás de lo que he decidido que soy como persona, están las razones para seleccionar a los que me acompañaran para ponerla en marcha. Desempeñarse como persona sugiere, entonces, que uno se hará de ciertos criterios de selección de productos (bienes culturales) y de selección de personas (aquellos con los que nos sentimos libres de ser lo que somos). Sobre esto Raymundo decía: “La música ha generado como ligamentos, puntos de referencia, y eso es chido porque compartes un gusto o muchos, también compartes ideas o hasta formas de vida ¿no? Y entonces conoces gente parecida a ti y vas viendo que hay muchos gustos, individuos, que, al final de cuentas, al estar dispersos, se encuentran ligados a un grupo social con intereses definidos”.

Elegir la música en virtud del gusto está íntimamente relacionado con elegir las persona que queremos ser y a las personas con las que queremos estar. De aquí es de donde, creemos, surge la importancia del consumo musical que se pone, así, como un buen ejemplo del consumo cultural en general. Sin embargo, la cosa se complica conforme más amplia se hace la onda de las consecuencias de la elección, de una elección que no descansa, que necesita reencarnar, reincorporarse al cuerpo pronto.

Podría preguntarse uno ¿qué hace diferente a ésta presentación de la persona de otras, anteriores? ya que, si bien es cierto que la música (como infinidad de productos culturales) pone de manifiesto la forma en la que se acomoda la sociedad, en que se retraen o dispersan las identidades, eso no viene ocurriendo desde la segunda mitad del siglo XX. Estilos de vida (compatibles o contrapuestos) han habido siempre en la modernidad, sólo que, en gran medida estos retribuían a la lucha permanente por el posicionamiento de clase. Es decir, la música (antes de que ocurriese ésta transformación que estamos señalando) se adscribía a la serie de productos culturales que servían para identificar perfectamente la clase social a la que se pertenecía, de donde resultó la ya bien identificada forma de estratificación social y cultural que veíamos en los análisis de P. Bourdieu: alta, media y popular. Claro que no estamos diciendo que esto haya dejado de existir, sin embargo, creemos que su peso es significativamente menos importante, ahora la distancia entre la

música del pueblo, de la clase media y la clase alta es más difícil de encontrar. La industria cultural se ha encargado de eso.

Tan sólo hay que pensar en el contraste de las generaciones que fueron jóvenes antes y después de los años 60's (los jóvenes de la primera mitad del siglo XX y los de la segunda). La brecha generacional que se abrió con los "nuevos" jóvenes de la contracultura (norteamericana primero, pero con repercusiones mundiales después) dispuestos a ir en contra de los "valores tradicionales", hizo que la reverencia a la supremacía cultural (a los niveles de cultura) estuviese descalificada de ante mano. Y, aunque todavía muy permeado del discurso de clase, el llamado de esta generación a la tolerancia, al cese de la violencia sistemática, y al diálogo con el *otro* y sus diferencias, allanó el camino de lo que habría de ocurrir.

Resultado de eso, hoy la elección mediante el gusto (en la proliferación de lo diverso y multicultural), al no verse forzada a responder a un requisito "universal" (a una norma siempre aplicable), puede tomarse la libertad de superponer un estilo de vida a otro, una música, una literatura, una afiliación, un amor, a otro. El gusto, entonces, puede ser intercambiado, substituido, alterado y mezclado y eso, a diferencia de antes, no nos hace desplomar.

Lo que sucede es que uno no elige para siempre, que la elección no perdura (lo veíamos también con Bauman en el caso de las relaciones amorosas), y eso pasa por aquello que el posmodernismo se ha empeñado en demostrar (y que según creemos, no tiene problemas en ser confirmado): la creciente exposición al otro. La presencia irrevocable de la diversidad es lo que produce la necesidad de replantearse como persona, de re-presentarse, porque, parafraseando a Bauman, uno no podría cuestionarse sobre su propia identidad si no se imaginara ser de otra forma, ser otro. En la Universidad esto flota en el aire permanentemente. Ana, estudiante de psicología nos decía sobre esto: "No creo como en una causa y efecto de si la música te ayuda a ver como el mundo de otra manera, o bueno, no creo que sólo la música porque más bien va como junto con pegado a que conozcas otras formas de vida, otras formas de entender el mundo que van como relacionadas como con otra música (...) eso es lo bonito de la UNAM que hay como muchas cosas a precios muy accesibles, eso es algo creo que muy muy valioso, el poder tener acceso a una diversidad, aunque después otros pueden decir también `ay, eso

no es tan diverso ¿no?, porque ya escuchan como otras cosas, bueno, pero para muchos que no teníamos acceso a esas cosas, estar ahí, poder pagar poco por escucharlo o por verlo, es algo así bien padre”. Lo que nos interesa reiterar (pues este es el punto de apoyo de las afirmaciones posmodernas que hemos expuesto en el capítulo anterior) es que, detrás de la diversidad en música se encuentra la diversidad en *formas de ser persona*, que en el paso de la música a las músicas está contenido el triunfo de lo múltiple sobre lo único.

Sin embargo, la diversidad no implica que cada quien hable un idioma distinto, no supone la imposibilidad de un cierto código para descifrarla. Hoy, incluso más que antes, la necesidad pragmática de *tipos sociales* está a la vista para poder palpar aquello que pronto cambia de forma, que se resiste a ser atrapado. Esto lo encontramos en varias expresiones de los entrevistados del tipo: la “música te dice como es la gente, alguien que escucha música clásica por lo regular son gente muy tranquila, que se dedican más a sí mismos, a pensar si tú quieres, o sea, no digo que la gente que escucha otro tipo de música no piense, pero ellos se dedican más que nada a estar con ellos, y los que escuchan reggaetón son más fiesteros, les gusta el baile, les gusta, no sé, les gusta estar con gente, les gusta la fiesta (...) Pues el rock es más de `pues yo tengo mi banda y me gusta también el desmadre pero no soy tampoco de juntarme con mucha gente, en cuanto a las letras pues también estoy conmigo ¿no?” (Karen, estudiante de comunicación). O: “tuve como una parte muy Ska, me gustaba el Salón Victoria, Ska-pe, y de ahí, eso afecto hasta el punto de que en algún momento me concebí como un skato ¿no? (*¿Qué quería decir ser un skato?*) quería decir como que escuchas ska, rayas paredes, andas en patineta y eres como bien buena onda ¿no?” (Emiliano, estudiante de lenguas y literaturas hispánicas).

Asociar la música a determinadas conductas nos permite, todavía en los márgenes de las aspiraciones modernas de orden, asignar un lugar a la gente que las escucha, identificarlas del resto, salir a la calle y poder reconocer en alguien ciertos rasgos de una tipificación que está ahí para confortarnos, para decirnos que sabemos algo sobre el mundo. Sin embargo, esa forma “afirmativa” cada vez tiene menos vigencia, pues, los estereotipos son rápidamente desplazados. El ser skato, punketo, popero, darketo, rapero, emo, ya no dice la totalidad de lo que soy, habla sólo de un momento en mi vida, es

más, ya ni siquiera estoy en necesidad de vestirme ni de comportarme como uno de ellos, puedo ser un poco de todos y sacar el disfraz sólo cuando la ocasión lo amerite.

Ahora, *la afirmación de lo que soy tiene implícita, al igual que los motivos por los que me reúno con cierto tipo de personas, una negativa de lo que no quiero ser* (sobre esto profundizaremos al final), es decir que, mi presencia como persona me pone casi de facto en una posición antagónica respecto de otro; que la tipificación sirve también para dar voz al repudio que me provoca alguien que se adecue a cierto estereotipo. Esto se deja ver sobre todo en los extremos más opuestos de las tipificaciones que suelen ver las diferencias como afrontas directas, como la evidencia más contundente de *lo que no debe ser*. Ello lo encontramos sobre todo en la entrevista de Norma, estudiante de arquitectura, y de Karen, una respecto al Ska y la otra al Reggaeton. Norma decía: “siento que las personas que escuchan el ska, no sé, tal vez no se abren tanto, son como más, no sé, como música de queja, no sé la verdad. Pero si siento que son diferentes a las personas que escuchan música como que más pop, rock en español o en inglés, que son como que un poquito más abiertos que las que escuchan el ska (...) personas como, no sé, sanas o que no tenían problemas, se empiezan a juntar con esas personas que escuchan esa música (ska) y como que cambian”. Mientras que Karen comentaba: “No creo que esté asociado a un público en específico porque lo escuchan desde las clases bajas hasta las clases altas, pero si se discrimina mucho a la gente que escucha reggaetón, les dicen que son unos corrientes, del ghetto, o sea, viene de todo eso, es su raíz. Aunque creo que si puede estar más enfocada a las clases bajas porque son regularmente las que lo escuchan más, porque tienen, no sé, igual más libertades de hacer muchas cosas igual más vulgares para la sociedad, por ejemplo arrimarse a una chava (...) Y yo así con gente que se que participa de eso si tengo como mis distancias”. Lo que nos muestra esto es que el mal (Maffesoli) sigue apareciendo tras la figura de lo antagónico, de lo indeseable, de un tipo de personas que han mostrado ser exactamente lo opuesto de lo que uno se esfuerza por destacar, por dignificar. Ya no aparece en forma de dicotomías establecidas o de criterios universales del gusto por los que el desprecio de aquello se torne evidente, aparece como la renuncia al

dialogo, a comprender aquello que, para nosotros, está desprovisto de toda virtud. A esto nos referimos con que “hay diferencias que no se juntan”, a que los antagonismos siguen haciendo pasar algo como esencialmente malo. Así es como el conflicto vuelve a insertarse en la interacción social tras la crisis de la modernidad. Tener especial atención en esto es lo que, según hemos venido proponiendo, nos permitirá abstenernos de glorificar lo diverso.

Al titular a este apartado *ser con las músicas* queremos reflejar eso típicamente posmoderno que sugiere un cierto tipo de disposición con lo evanescente, con el cambio, con la ambivalencia desatada, que altera sustancialmente la idea del yo, del nosotros y del ellos. La presentación de la persona “posmoderna”, entonces, parece implicar que uno puede disponer a plenitud de los bienes culturales, proceder mediante collage en su propio ser, *montarse* a placer, crear y no heredar su identidad. Consecuencia inmediata de ello es que, al no permanecer el “ser en el tiempo”, estamos entrando y saliendo permanentemente del “nosotros” y el “ellos”, hasta el punto en que resulta cada vez menos factible discernir, al menos a mediano plazo, la manera en la que está organizado el mundo. El cambio, pues, no sólo me altera a mí, a mí ser, sino que invoca a una pasarela generalizada de seres dispuestos al caos, a cambiar su ser por un *estar*, a mudar de piel y ser unos nuevos yos, nosotros y ellos.

LA REENCARNACIÓN DEL MAL

Una realidad que se ha abierto de ésta forma, se presume, nos permite explorar en ella (valiéndose de recursos individuales) toda sensación de placer imaginable; por fuera de las relaciones dicotómicas, de los universales, se nos dice que somos capaces de vivir en la liberación de la experiencia, de cambiar el rumbo a placer. Como vimos con Bauman, los requisitos de este tiempo se condensan en vivirlo en su hiperactividad, en saber desapegarse de las cosas, los productos y las personas, en (recuperando una expresión reiterada en los entrevistados) “no clavarse”.

Pero, *vivir abierto tiene por némesis aferrarse a las cosas* (aquí es donde quizá más amplia se torne la diferencia con la concepción moderna de cultura),

no ocurre más lo que proponía Bourdieu en una entrevista a propósito del tema de los melómanos:

“el discurso sobre la música forma parte de las exhibiciones intelectuales más buscadas (...) No hay nada mejor que los gustos musicales para afirmar su `clase´, ni nada por lo cual quede uno tan infaliblemente clasificado (...) La música es, por así decirlo, el arte más espiritualista y el amor por ella es garantía de `espiritualidad´ (...) Ser `insensible a la música´ es una forma especialmente inconfesable de barbarie: la `élite´ y las `masas´, el alma y el cuerpo”⁶.

Hoy, lo verdaderamente inconfesable es estar cerrado, negado, a vivir el cambio, aferrarse a que las cosas permanezcan como están. La distinción como la entendía Bourdieu ya no opera porque la dicotomía está seca, sin embargo, persisten cierta clase de imperativos que, si bien no nos fuerzan a ser buscadores de música, reprimen toda tentativa al hermetismo. En las sociedades multiculturalistas en las que vivimos, la insistencia en los niveles de cultura pierde progresivamente la esperanza de convencer unánimemente, de plantearse como la búsqueda de un “capital común”. Véase esto en lo que nos decían Verónica y Norma respectivamente: “no hay ninguna obligación de profundizar en algún género aunque te guste, igual y pues que con que te guste está bien, quizá no haya porque clavarse tanto”. “Yo ya tengo definido el tipo de música, pero también estoy abierta a si llega otro género pues escucharlo y, pues, ya yo decidir”.

Si uno necesita estar abierto, ser perceptivo al cambio, sucede que la imposición y el autoritarismo parecen ser los peores errores por cometer. Aunque uno repruebe categóricamente al otro no puede pedirle que se convierta en algo que haga más comfortable la convivencia, mucho menos puede pedirle que sea como uno, que siga el “buen” ejemplo. Por eso la relación con el antagónico tras la crisis de la modernidad ha tenido que planearse de diferente forma, pues, lo que yo he decidido ser no tiene un soporte infalible contra la “adversidad” que siempre habrá de darme la justa razón. Esto lo encontramos seguido en las entrevistas en la forma de: “hay mucha diversidad de música y hay que estar siempre dispuestos a escucharla

⁶ P. Bourdieu. *Sociología y cultura*. p. 175

(...) un principio sería el de la tolerancia y dar paso a la diversidad, por lo mismo de no ser un autoritario, ni constituir una fuente de violencia basada en la irracionalidad” (Raymundo). O: “lo que yo hago es: `bueno a mí no me gusta ¿no? pero eso me lo digo a mi mismo, o sea, no es como que deba irle a decir a otros `oye sabes qué’. Si me preguntas mi opinión por supuesto que la doy ¿no?: `a mí no me gusta porque tal y tal y tal’, pero si no, no es como una cuestión de que mi canon sea trasladable, y yo creo que eso es como lo que me guía y me da como esa posibilidad de que puedo escuchar todo y decidir que sí y que no” (Emiliano).

No clavarse y no ser impositivo son dos condiciones elementales para que uno pueda seguir renovándose sin cesar, para que el cambio fluya a través de nosotros y siga su marcha. Estas dos cosas parecen ser determinantes en la orientación del consumo cultural posmoderno, y por consecuencia en lo que esperamos de otros y de nosotros mismos. Hoy lo jóvenes universitarios están especialmente expuestos a esta movilidad que los invoca a no apartarse jamás de la senda de lo indeterminado, a saltar de un universo de objetos a otro, a almacenar experiencias y placeres diversos. Ana lo ponía en los términos de que “escuchar cierta música luego te ayuda a escuchar otra”. Lo que sucede es que las músicas incitan, en cada acercamiento, a abrir una puerta nueva, y cada puerta nueva conduce a otras posibles elecciones. La elección, pues, no es la que está bajo condena (o eso se presume), la condena aparece ligada más bien al estatismo. Al hablar acerca de esto, Emiliano comentaba: “si me gusta Bauhaus, me va a gustar tres meses, así de, `voy a oír todo lo que pueda, y voy a conocer que tocaron en tal lugar y que luego Peter Murphy tuvo que abandonar tantito el grupo por pinche intoxicación cabrona, entonces los otros hicieron Love and Rockets y bla bla bla bla’, y entonces de pronto llega un día en que lo pongo y ya caducó, así, ese sonido ya no me prende, se gastó, se acabó, entonces de ahí tengo que buscar otra cosa porque si no me siento vacío ¿no?, y entonces otra vez viene otra cosa y así, ya me empiezo a expandir”. El consumo cultural parece ser como una bestia a la que hay que estar alimentando regularmente porque si no se vuelve contra nosotros en forma de exclusión, de abandono, de hastío, estancamiento, aburrimiento, pero tampoco existe una indicación lineal, clara, evidente, progresiva, ordenada de hacia dónde “expandirse”; las certezas se agotan pronto porque el hambre

voraz de cambio nos está empujando siempre a mudar de piel, quizá no a aprender sino sólo a renovarse.

Ahora, esto se convierte en malestares sociales (señalados desde Bauman) cuando hay *quienes* no se pueden integrar al remolino de transformaciones; se trata de “malos consumidores” que entorpecen con sus acciones, con su “obstinación”, el tránsito de la incógnita a la experimentación. Nadie quiere quedarse rezagado ni hacerse acompañar por los rezagados porque lo único que uno puede obtener de ello es miseria, marginación e infortunio; con cada cambio nos esforzamos por quedar más a la distancia de los cerrados y de los necios. Esto lo hemos encontrado muy especialmente en una entrevista de la que no hemos hablado. Se trata de Laura, estudiante de pedagogía, que nos platicó de su gusto (casi exclusivo) por la música electrónica, por las fiestas raves, y de cómo han ido cambiando éstas de unos años para acá. Lo interesante de su entrevista es que ella dice haberse interesado por las fiestas rave (y por la música electrónica que ahí se escucha) “por su hermandad”, porque, a diferencia de los antros, ahí todos “se vestían como querían, iban pandrosos, con tenis, iban cómodos (...) se sentía como menos falsa”. Eran fiestas en las que se alternaban diferentes estilos de música electrónica, decía. Sin embargo, lo que ha ido ocurriendo es que el público se ha dividido, ahora están, en antagónica relación, los que escuchan Saiko, por un lado, y los que escuchan Techno, Progre y Minimal, por el otro, los raves (como lugares de encuentro) también se han especializado en un tipo de electrónico y en un tipo de consumidor. Aquí es donde lo que dice Laura se conecta directamente con el rezago (de quienes no pueden hacerle marca personal al cambio) que venimos proponiendo. Trataremos de extraer los elementos más importantes de su conversación que sustenten esta división y que hagan legible su experiencia en torno a ella.

Laura dice que, antes, a ella le gustaba mucho el saiko, que le gustaba la fuerza de su beat, pero que ahora siente que su mente “ya no la aguanta”, que hay veces que ya “no puedes ni llevar el ritmo”, que se ha vuelto demasiado pesado para sus circunstancias de vida actuales. Asume que su gusto por el electrónico ha cambiado (que ha mejorado o se ha depurado) y que, en general, la gente más instruida también se aburrió del saiko; eso se deja ver en

comentarios que ella ha escuchado como: “¿Quién está en el saikopunchis?”⁷. Allá, sostiene, “ya no te encuentras a nadie, a nadie, nadie que antes te encontrabas en las fiestas, ya son puros niños, pura gente nueva (...) al Saiko podría decir que va como gente más, como los chavos que se están adentrando a estas fiestas apenas, va gente más pequeña, como los novatos (...) si me he encontrado a personas grandes que les digo ‘¿y tú qué haces?’ ‘No, pues nada, trabajo’, bueno, sin criticar, pero sus trabajos pues no son como, mmm, ¿cómo llamarlos?, o sea, son trabajos que digamos, tienen de empleados (...) el Saikodelic es como muy exótico, los niños van muy coloridos, van con los pantalones super super entubados, no son emos, van muy coloridos, tratan mucho de llamar la atención, son muy extravagantes, llevan por ejemplo, todos llevan un performance, las niñas van vestidas de haditas, los niños se ponen una máscara de luchador o una peluca (...) en las fiestas saikodelic la seguridad es como (bueno, todo lo que voy a hablar es sin discriminar), así por ejemplo, como que llevan a la seguridad de Tepito, son personas con un perfil como diferente (...) algo que se menciona así es ‘yo no voy a las fiestas de saiko porque hay puro güey de tepito reggaetonero’”.

Ahora, dice, prefiere ir a otras fiestas donde el beat es menos “atascado”, donde la gente es más tranquila, más “fresilla”, donde la necesidad de cambio si es percibida. En los raves de Techno, Progre o Minimal están todos sus conocidos, los que iniciaron en el Saiko pero que, al igual que ella, han percibido su agotamiento. Aquí, comenta, ya “todos son grandes, ya es gente grande (...) vas a una fiesta de techno y regularmente todos los chavos o ya están terminando la carrera o ya terminaron la carrera, ya están trabajando o andan ya en cuestiones más intelectuales digamos (...) la gente va a disfrutar la música porque ya se nota a leguas que la gente ya es como bien conocedora de la música, que no va como a echar relajo ni como que en un plan de fiesta ni a drogarse (...) la seguridad es mínima, y saben de ante mano que ponen seguridad por cualquier cosa que pase, sin embargo, todo mundo llega con su ticket”.

En la entrevista de Laura vemos reencarnar al mal en sus dos posmodernas formas (edificadoras de las distancias), primero, en el miedo al

⁷ Es curioso que la expresión “punchis” que surgió en un sentido peyorativo contra la música electrónica, ahora se use (al interior) para sostener afirmaciones del tipo: “hay un buen electrónico y uno malo”

estatismo que busca refugiarse en la necesidad de lo siempre cambiante, en un ser flexible y débil (en el sentido de lo expuesto por Vattimo), y, segundo, en los antagonismos que (a pesar de la “aceptación” de lo extraño) persisten ante las elecciones que nos incomodan o ante quienes ni siquiera están en condiciones de elegir.

Ocurre, pues, ya en la labor que nos toca a nosotros, que (en contra de lo que dice Maffesoli) la tragedia (vivir con el mal) no convierte lo malo en bueno sino que le asigna nuevas funciones; tolerar lo diverso no nos hace empáticos sino apáticos. Si bien, el cambio descontrolado y la diferencia ya no nos alteran, si hemos integrado al cuerpo lo pagano, también es cierto que hemos neutralizado los mecanismos de resistencia que aparecían antes con contundencia frente a cualquier evidencia de cerrazón del orden unitario, al tiempo que se generan nuevos males que navegan con bandera de bienes, de oportunidades igualitarias y de esfuerzos individuales en la búsqueda de satisfacción y felicidad.

Por eso debemos estar atentos a la “forma”, no confiarnos de ella (como lo hacen Vattimo, Lipovetsky y Maffesoli), pues, es fácil ser burlados en la creencia de que lo múltiple termina con lo jerárquico y asimétrico para volverse hacia la horizontalidad. Percibiendo estas cosas que están en lo dicho por Laura, Emiliano, Ana, Norma, Karen, Raymundo y Verónica, es posible percatarse de que la “forma” no lo es todo; surge la necesidad de sacudirse el asombro que han producido las grandes virtudes de la diversidad para notar que en ella no han desaparecido los viejos achaques de la distinción moderna, se han transformado pero no disuelto. Han pasado a ser parte de una realidad simulada, sin referentes estables, pero que sigue generando diferencias desiguales entre los, ahora, consumidores. En ese sentido, pensamos, hay que ser medido con posmodernidad, hay que contemplar que la virtud de la que seguido se ufana es ingenua y peligrosa en la medida en que se niegue a la complejidad, a la ambivalencia que entraña la indeterminación. Esto ya lo hemos sostenido cuando señalábamos las diferencias entre la postura de Maffesoli y Bauman, y es parte del argumento de quienes llaman a recuperar el proyecto de la modernidad (Habermas).

Ahora, lo que nosotros hemos tratado de hacer para “desgarrar” la forma es contrastarla con la experiencia (con la práctica), pues, es en ese terreno,

suponemos, en el que aparecen los asegunes de la diversidad, en el que la aceptación de la alteridad ya no es tan fácil de emprender, en el que seguimos viendo en el *otro* una amenaza latente. Ha sido Emiliano quien nos ha dado esa pista al admitir su uso estratégico del discurso, de la “forma”, por el que, piensa, se le presenta la oportunidad sostenida de interactuar con la diferencia. En un fragmento de la entrevista él decía: “en algún punto, en la universidad fue cuando dije ‘no, no, cero prejuicios, escucha de todo’ pero también con este paso del tiempo lo que he visto es que el ‘cero prejuicios’ yo lo pienso como una cosa que debe ser de dientes para afuera ¿no?, o sea, es decir, si alguien llega a compartirme escúchalo ¿no?, pero la verdad es que internamente tengo un canon ¿no? y es un canon que yo he hecho a lo largo del tiempo, y ese canon va a rechazar muchas cosas (...) internamente tienes muy definido qué vas a escuchar y qué no vas a escuchar”.

A lo que apuntamos es a que el posmodernismo (tal como ha sido planteado por Vattimo, Lipovetsky o Maffesoli) sólo podemos encontrarlo en los entrevistados a nivel discursivo, pues, entre más nos acercamos a la práctica parece que su acotación se torna inminente. Ya nadie quiere ser tomado por déspota y por ello es que, efectivamente, se cuidan mucho las formas, sin embargo, ese posmodernismo de ninguna manera acaba con nuestro largo entrenamiento de exclusión. El mal reencarna, entonces, pero tras la fachada (el encantamiento) de lo plural, inclusivo y abierto.

En el apartado (último) que viene, tratamos de mostrar la retribución posmoderna a la forma en la respuesta “a mí me gusta de todo”, pero haciendo el intento por develar lo que le subyace. Así, pues, queremos materializar lo que ya hemos puesto en palabras como: señalar la posmodernidad realmente existente, poner a prueba a lo diverso o desgarrar la forma, que retribuyen a la tarea de esquivar los simplismos y evitar que, tras renegar del carácter absoluto de la unidad, pasásemos a reverenciar de la misma forma a la multiplicidad.

EL SINDROME DE “A MI ME GUSTA DE TODO”

Pasa seguido que al acercarse a un joven universitario para preguntarle de sus preferencias musicales, éste le responda a uno (de entrada) que escucha de todo, que no tiene prejuicios ni ve con recelo ningún tipo de música, aunque después eso vaya quedando más y más en duda (los casos de Laura y Karen son sintomáticos de ello). Los tapujos son, para estos jóvenes, los más catastróficos pecados, pues, hablan de quien no se permite sumergirse en la indefinición, de quienes no buscan, de los “apretados” que no aprovechan las ventajas de este tiempo, que a diferencia de los del pasado, es totalmente permisivo con los caprichos y/o convicciones individuales. Quedarse en una música es como no querer salir de casa para conocer el mundo teniendo el auto y a los amigos esperando afuera, es como no atreverse a viajar con el boleto pagado, es tener miedo a intentar ser una persona cada vez más y más completa (sabiendo que el recipiente que somos en realidad nunca se llena). No hay cosa peor vista en el consumo cultural que el acartonamiento de quien está obsesionado en defender sus seguridades y certezas simbólicas.

Digamos que eso ocurre, más o menos, en todas las entrevistas expuestas aquí. Sin embargo, en la entrevista de Emiliano adquiere un tono diferente por el contexto, por la parcela de la UNAM en la que se mueve. En la facultad de filosofía, donde él estudia, parecen anidar las posibilidades más efectivas de vivir la diversidad en plenitud, de intelectualizarla incluso. Norma nos corroboraba esto cuando decía: “por ejemplo, los de filosofía pues no se arreglan tanto, importa más pues lo que hay acá arriba (...) los de arquitectura tenemos que dar como que una imagen ¿no?, como que a veces de ahí te catalogan (...) Creo que en filosofía puedes andar como quieras porque en realidad lo que interesa es lo que piensas o como te vas a expresar”. Pero, aún más, el vínculo especial con la cultura a través de sus letras redondea esto que es parecido a un estado de excepción, donde la diversidad viene categóricamente inscrita en cada exigencia del ser y del parecer, en cada juego del disfrute y en cada acto de demostración pública.

Incluso antes de entrar a la Universidad y conocer a toda esta gente tan diversa (depositarios de la diversidad) Emiliano cuenta que nunca se sintió parte de un grupo exclusivo, que en general estaba cerca quienes “tienen aspiraciones hacia muchas cosas y nunca (son) parte de un grupo esencial”.

Pero que al empezar a estudiar lenguas y literaturas hispánicas esto se expandió todavía más, encontró a más gentes como él (ávidas de ver, leer y escuchar más y más cosas) reunidas en un mismo espacio. Ahí es donde él localiza el momento en el que pudo empezar a escuchar de todo y a compartir de todo, pero, también, a vivir de los otros (“parasitariamente”, dice), a conocer la amplitud del mundo a partir del gusto de los otros. En palabras suyas: “Yo si estoy muy del lado de que mi biblioteca, digamos, es universal en el sentido de todos los rubros, puede tener cine, puede tener música, puede tener literatura, puede tener danza, puede tener plástica, puede tener revista, puede tener periódico, pero, sólo tiene las cosas excepcionales, según yo, de ese rubro. No soy como un tipo que diga ‘en cine, yo lo sé todo’, no tengo eso, o sea, no soy como de poderme especializar en una rama, soy más bien como de muchísimas cosas, pero a esas cosas llego a través de conocer a estos otros”.

Eso tiene una repercusión directa en la manera en la que él y los *suyos* acceden al universo de lo musical y que, de alguna forma, funciona también para el resto de los entrevistados. Se trata de la disposición con la apertura que está detrás de expresiones como *yo escucho de todo y ya después elijo lo que me gusta*, es el rechazo de los condicionantes apriorísticos al ejercicio de la escucha. Sólo así uno puede proceder experimentalmente. Los prejuicios, las ataduras circunstanciales (del tipo: de dónde nos tocó nacer es lo que escuchamos), los contextos locales, son los primeros y eternos rivales de la dogmatización de lo múltiple, diverso e incierto, son las limitantes a vencer para acceder al mundo interconectado, globalizado.

Emiliano platica que, en la Universidad, conoció “un chorro de gente que ya no escucha discos ¿no?, sino lo que escucha son tracks, escucha una rola, y uy oye muchos muchos géneros y muchas cosas y demasiadas cosas por el internet, entonces, son igual de diversos que yo pero su manera de escuchar discos es eso, tracks tracks, no se escucha el LP, se escuchan rolas ¿no? Y es eso, empiezas a ir a las fiestas y se empieza a escuchar el ‘aleatorio’, así, ayer me acerco a preguntarle a un chico ‘¿oye, que estas escuchando?’ y me dice ‘el aleatorio’, entonces, el aleatorio significa todo ¿no? (...) como que si afecta mucho en ese sentido la cuestión del track, así de que tienes que acabar con tus prejuicios, y tal vez ahí pasa eso, tal vez ahí es como donde se define mi grupo”. Escuchar un disco entero se vuelve, entonces, una pérdida de tiempo

pues entorpece la agilidad para ir al que sigue, si uno se “clava” demasiado buscando los detalles de producción y ejecución de un material discográfico se está atrasando, está perdiendo la oportunidad de seguir avanzando, de metamorfosearse.

El gusto descomunal por un track, un disco, un grupo, o incluso un género, es un arma de doble filo: por un lado refuerzan nuestro nivel de especialización, que seguido retribuye en forma de admiración, y por el otro, nos impiden expandir el universo de objetos “dominados”. Esta es, creemos, la clave de la distinción posmoderna, no hablar profusamente un lenguaje sino saberse mover en varios; en la mezcla de la diversidad y la especialización es donde parecen encontrarse los visos más concretos de la “élite global” de la que hablaba Bauman. Por eso es interesante la entrevista de Emiliano, porque su “grupo” está necesariamente atravesado por ésta búsqueda de prestigio y sofisticación, quizá en los otros entrevistados no era así, no había una exigencia de grupo por acumular para mostrar; en unos el cambio aparecía como una condición pero no como una necesidad, en otros si era necesario pero los lapsos de tiempo se mostraban bastante más permisivos. En cambio, en lo que nos platica Emiliano encontramos el *tipo* social por el que las habilidades de desmontaje, de apertura y disposición ponen en verdaderas ventajas simbólicas a sus poseedores. Es la tendencia a convertirse en un Ipod que Emiliano atinadamente describe: “ahí si se maneja mucho que el que sabe es como una especie de hombre renacentista, entonces es universal ¿no? y conoce de todo, y creo que mucho si se busca como pertenecer a esos grupos ¿no?, o sea, entre más cercano estés a esos grupos mejor te sientes contigo mismo ¿no? (...) si ocurre que existe mucho una segregación y sobre todo ahí en la facultad ¿no?, aquel que no es como el hombre renacentista que te domina todas las áreas entonces es medio un inútil ¿no?, pero mucho yo creo que es reflejo de eso ¿no?, de intentar convertirte en un Ipod porque es como lo que está de moda, ser un Ipod ¿no?, o sea, el Ipod nunca te va a rechazar, no sé, José José ¿no?, o sea, tú al Ipod le puedes poner lo que quieras”.

Lo que vemos es que tras el “a mí me gusta de todo” está no sólo la particularidad del consumo cultural posmoderno, sino que, además están las herramientas de distinción resucitadas (y la modernidad tras ellas). La apertura es una condición general, pues, nadie quiere quedarse atascado, pero, la

aceleración de este ejercicio de apertura, la mejor disposición con lo ambivalente, nos puede hacer adelantar el paso a quienes también están buscando (de los que no está buscando ya ni nos ocupamos). La ausencia de prejuicios es el camino de todos, pero es, además, el motor que impulsa a unos a no detenerse nunca y a adquirir, por ello, ciertas ventajas. Admitir que uno tiene un prejuicio contra cierto tipo de música, de literatura o de cine, es admitir que tiene vedada la entrada a cierto circuito del placer; la insensibilidad (Bourdieu) no viene, entonces, por no ser afecto a la espiritualidad de la música, sino por restringirse a la embriagues de buscar en las músicas.

A partir de lo dicho por Emiliano estamos tratando de sostener que tras la *forma* de la diversidad persiste el *contenido* de la distinción, aunque quizá éste ya no aparezca tan sustancial, tan necesario, tan modélico. Es precisamente en la ausencia de modelos en lo que se adscribe la distinción, no se trata, para usar los términos de Bauman, de tener más sólidamente cimentados los principios de lo bello (como de la decencia o la verdad), sino de ser más líquidos, más escurridizos para poder ir fácilmente de un sitio al otro, lo que se traduce en que, mientras más conectados estemos al mundo, mejor partida podremos sacarle a la ambivalencia. El prestigio y la distinción ya no vienen de negarle la entrada a la ambivalencia, sino de hablar su idioma.

La consecuencia última de este tipo de distinción más “laxa” del posmodernismo, es que, ante determinadas circunstancias, en ciertos espacios y momentos de la vida social, vuelve “lo mejor” a meterse entre los parámetros de justificación y legitimación del consumo cultural, vuelve el gusto a su pedantería. Las ventajas de orden simbólico subsisten porque subsisten también las expectativas de estar a la “vanguardia”, de pertenecer a una clase diferente de personas, a los excelentes. Los niveles de cultura le han dado la vuelta al planteamiento dicotómico para volverse a insertar allá en donde nos sentíamos refugiados de ellos, en nuestra “nueva y aislada residencia”. Y ello no hace sino demostrar que la “cura” ideada contra las asimetrías (la diversidad en la que se han vertido muchas de las esperanzas de “un nuevo mundo”) está irremediablemente preñada del viejo mecanismo de diseño moderno, a saber: lo absoluto. Ahí donde lo uno y lo múltiple (en apariencia irreconciliables) se empatan, y donde, según proponemos, por omisión se encuentra la raíz de las confusiones contemporáneas más penosas, es en su proceder absolutista y en

la idea un tanto ingenua y peligrosa de que lo contrario, el contrapeso, la ambivalencia, deja de existir por su sola presencia.

Ahora, afanados en ratificar nuestro balance de manera que pueda mantener a flote lo que con tanta insistencia se ha repetido, trataremos de ponernos en perspectiva, respecto de lo ya hecho, para intentar ubicar y defender las virtudes (pocas si se quiere) con las que cuenta el procedimiento elegido en este último capítulo. Para entender, en términos muy sintéticos y compactos, el tratamiento dado hasta aquí al consumo musical (tomando por referencia a estos 7 estudiantes de la UNAM), es necesario saber que los tres apartados sugeridos (*ser con las músicas*, la reencarnación del mal y el síndrome de “a mí me gusta de todo”) responden al compromiso (asumido con anterioridad) de revisar los conceptos con los que se ha pretendido demostrar el cambio de paradigma social y cultural. De donde, sentimos, es posible generar la expectativa de un balance, sino más certero, si menos sesgado de la posmodernidad.

Así, lo propuesto (la revisión crítica de la posmodernidad) está en mejor oportunidad de llevarse a cabo si (como hemos intentado en estas últimas páginas) logramos encontrar un asidero en la vida donde tener sometido a constante escrutinio el planteamiento teórico-discursivo que utilizamos con fines explicativos. En ese sentido, el consumo cultural ha servido para redondear los dos grandes propósitos de esta tesis: primero, ha permitido observar la concreción de la crisis moderna en el paso de la música a las músicas y, segundo, nos ha proporcionado un cierto margen para el análisis (entre lo que se dice de la diversidad y lo que se hace con ella) en el que guardarnos de cometer los errores típicos de la obstinación absolutista (moderna y posmoderna).

El protocolo sugerido para el análisis de nuestro caso refuerza, a grandes rasgos, lo que hemos propuesto hacer con la posmodernidad, la lectura que hemos decidido darle. Así, en el primer apartado (*ser con las músicas*) la intención ha sido, en relación con el planteamiento teórico expuesto, demostrar que si bien no es reciente la labor que cumple la música en la proyección de las personas (en señalarnos el lugar que nos toca ocupar en la escena social), lo que sí ha venido transformándose es el proceso de

“asignación” de esos lugares. Esto tiene una relación directa con lo que propone Maffesoli al señalar el fenómeno de las tribus posmodernas. *Pertenecer*, hoy, ya no está escrito en piedra sino en arena, las identidades de las que nos sujetamos ya no vienen con el carácter de irrevocable. A lo que apunta el predominio de la diversidad y de la movilidad es a que tengan que asignarse nuevos significados a la pertenencia, a que, como ya veíamos antes, se asuma que el paradigma individual (como dice Maffesoli) o el Ser fuerte y trascendente (como dice Vattimo) han llegado al punto en el que son insostenibles.

Lo verdaderamente importante (que nos hemos encontrado en las entrevistas) es que la elección del bien simbólico apegada a los criterios del gusto (cuyas implicaciones socioculturales ya anticipábamos desde Bourdieu) ha sufrido una transformación inevitable: se ha trastocado definitivamente la idea de *quienes queremos ser y como queremos ser identificados*. La consecuencia quizá más honda de la posmodernidad en la cultura (su vertiente nodal), y donde –creemos- no hay problema en aprobar sus formulaciones, es que los estilos de vida ya no están forzados a contraponerse, a exigir puntual e incondicional seguimiento (y aquí la notoria diferencia con planteamientos del tipo del campo y el habitus). El *ser en el tiempo* al que se apegó febrilmente el artificio identitario de la modernidad está traspasado por un *estar en el tiempo* que exigen las nuevas identificaciones (Maffesoli) planteadas ya más como adhesiones pasajeras que como pactos de sangre.

Que ante el descredito del universalismo (etnocentrismo) uno pueda saltar sin complicaciones de un “estilo de vida” a otro, que pueda manipularse a sí mismo tal como la vanguardia manipuló a su material (sin tener que retribuir a un significado del que ya venía cargado), parece ser el punto que la posmodernidad a logrado posicionar contundentemente contra la modernidad; aquí donde su propuesta está más cerca y resguardada en el evidente traspie de la unidad metafísica, es en donde parece tener mejor oportunidad de imponerse. Sin embargo, la cosa se complica en cuanto más nos alejamos de ese sitio. Eso es lo que hemos querido mostrar con la selección de los fragmentos de las entrevistas que nos ayudasen a armar el segundo de nuestros apartados (*la reencarnación del mal*).

Contra la afirmación de Maffesoli de que en la posmodernidad se nos presenta, como nunca antes, la oportunidad de vivir con el mal (que no es más que la reformulación de la posición nihilista, inmoral y anti-ascética de Nietzsche) hemos querido contrapuntar el análisis de Bauman desde donde se advierte sobre la necesidad de evitar los absolutos (esa misma advertencia que ya estaba en Habermas, pero que se encaminó diferente). La entrevista de Laura, como hemos visto, acomoda a dichos propósitos. Entender que la condición posmoderna genera en simultáneo (atendiendo al concepto de ambivalencia) sus virtudes y sus vicios, nos ayuda a emprender la huida de la simpleza con la que recurrentemente ha sido abordado el asunto.

Vivir con el mal y con el cambio descontrolado, aceptar la presencia del otro, la anomía y el desorden, asumirnos flexibles y declinantes, estar en el presente siempre vital más que en la inerte eternidad, no se cumple en solitario, por más que se nos haya hecho creer así (en el discurso). El error, según parece, ha sido empeñarse en descartar los *contrapesos* de lo relativo, confiar en que extraído el antiguo mal todo tendría que resolverse a favor de nuestros nuevos parámetros del bien, en que la saturación de lo individual, de la historia, de la trascendencia, tendría que abonar en el resurgimiento feroz de unas comunidades inclusivas, solidarias, comprensivas y empáticas. Lo cierto es que así como la amplitud de oportunidades reclama atención al llamado de una nueva época (habida de probar y tocar todo sin remordimientos ni predisposiciones), también entraña una nueva clase de recelos que pesan sobre aquellos testarudos que, en la dinámica de la libre competencia, de la igualdad de oportunidades, del acceso “igualitario” a la información, gustan de obstinarse con algo.

En el tratamiento dado a la ambivalencia por Bauman, sostenemos, está la mejor oportunidad de tener siempre en mente que el mal, a pesar de ser exorcizado, tenderá a aparecer allá donde el bien se encuentre de nuevo posicionado. A propósito de esto es interesante notar como *abre* y como *cierra* Laura su entrevista: sus primeros recuerdos de las fiestas rave están permeados por la alegría de haber encontrado un sitio libre de las convenciones restrictivas de la moda, donde todos podían ser y aparentar lo que quisieran sin temor a ser medidos por un jurado del buen gusto (que se reserva el “derecho de admisión”). Y, sin embargo, al final de la conversación,

Laura termina por admitir que la diversidad hizo estragos en ella, que hay “tipos sociales”, tribus, con los que no puede estar y que ahora prefiere acudir allá donde si verá a los suyos. La fraternidad, entonces, aunque pudo ampliarse consideradamente, siempre estará forzada a decidir (y a excluir en simultaneo) al objeto de sus intercambios.

Finalmente, el tercero de los apartados (*el síndrome de “a mí me gusta de todo”*) es el resultado último de nuestro balance y de donde habremos de partir para concluir con este trabajo. Aquí, tras haber señalado los efectos concisos de la posmodernidad en términos de ambivalencia, lo que hemos hecho es buscar un ejemplo concreto en el que poder poner a prueba ya no a la diversidad solamente, sino a su pareja conceptual también: la exclusión. Para conseguir esto proponemos, a partir de la experiencia concreta de Emiliano en la Facultad de Filosofía y Letras, que se busque de nuevo en la *distinción* para encontrar la vuelta (o permanencia) de lo moderno, y, de ese modo, atestiguar la copresencia, la parcialidad de los augurios tanto modernistas como posmodernistas.

Lo que ha ocurrido es que, con lo que nos ha dicho Emiliano, se ha presentado la oportunidad ya no sólo de señalar la presencia de los malestares posmodernos, sino, además, de completar nuestra revisión crítica con la idea de que la modernidad y la posmodernidad están separadas en el discurso pero fundidas en la práctica. Sucede, entonces, que la verdadera complicación de nuestro tiempo (al menos en términos de cultura) radica en que, en la experiencia, se encuentran mezclados tanto los elementos que confirman lo posmoderno, como los que nos hablan de la, todavía importante, influencia de lo moderno. La paradoja estriba, pues, en que tras los esfuerzos por hacer de la diversidad la fuente de las esperanzas postmetafísicas y postdicotómicas, resulte que, bajo su reinado, “lo mejor” vuelva a llenarse de contenido (ya no en reverencia al código del arte, sino a la disposición de captar lo estético en todos los terrenos de la vida). Esto se explica porque (como se ha visto en el caso de Emiliano), aunque sin referentes estáticos del gusto, la búsqueda no deja de estar permeada por el deseo de prestigio, por la obtención de éxito en el posicionamiento social. Cosa que tira por los suelos las aspiraciones de la teoría posmoderna de tratar como equivalentes (iguales) a las personas y a los productos. Quizá, por lo que respecta a los productos culturales, ya no exista la

necesidad de corresponder (representar) al significado del que vienen cargados, y, a pesar de ello, en las personas subsiste el deseo de lo destacado, sobresaliente o preferible.

CONCLUSIONES

La posmodernidad que realmente tenemos es aquella que está en necesaria dependencia con la modernidad, error ha sido quererla tratar de extraordinaria, de punto y aparte. Con la síntesis de teoría y datos hemos hecho un esfuerzo por mostrar que tras el fin del reinado del miedo a la indefinición marcha un nuevo reinado del miedo a la exclusión y al rezago, que tras el hastío de lo programático vienen las ansias de lo impreciso y lo vago, es decir, que el filtro que se ha tratado de imponer a las realidades emergentes (alérgicas a las certezas supratemporales) se descubre, cada vez más, como una carta de buenas intenciones, como la vuelta al pensamiento dicotómico. Y en ello no sólo resalta la ingenuidad sino también el peligro de un posmodernismo que además de creer que “todo es bueno” piensa que eso efectivamente se cumple en la praxis.

Parece imposible negar más la fractura de la unidad y la irrupción de lo múltiple, el paso del estado sólido al estado líquido de la modernidad, a la sensación viscosa de la presencia extraña, y a la necesidad creciente de adaptarse al cambio, digamos que, hasta ahí, el discurso posmoderno es consistente, sin embargo, la ceguera viene por deducción, por suponer que si somos más diversos entonces somos también más inclusivos, que si nos proclamamos por las diferencias entonces evitaremos definitivamente las equivocaciones del pasado (cuando les negábamos). No es necesariamente así. Claro que somos otros (casi literalmente), que las diferencias nos han cambiado, que la multiculturalidad tiene un efecto sustancial en la experiencia de lo cotidiano y que ello nos otorga cierta clase de “potencia” capaz de animar la vitalidad de la novedad al servicio de lo que imperiosamente necesitamos reparar en nosotros. Y a pesar de ello, las desigualdades han encontrado la forma de anidar ahí también, de reproducirse en este organismo que han hecho suyo; terreno fértil para la indiferencia (que lacera tanto como el menosprecio).

Estar en presencia de lo extraño no necesariamente nos provoca interesarnos en él (comprenderlo), es más, pareciera que la rutinización de lo transitorio apunta más a esterilizar el encuentro con lo diverso que a fortificar la vocación de inclusión; éstas también son las consecuencias concretas de la

oscilación, del decline, del hedonismo, de la tragedia y de la ambivalencia, de lo que no está condicionado a ser (que puede ser esto y lo otro). Esperamos haber demostrado esto, pues, parece que sólo a consideración de ello los análisis en ciencias sociales (al menos en lo que a cultura respecta) tendrán alguna expectativa de interactuar con el mundo.

Hace falta desmentir la frívola enemistad entre modernos y posmodernos cuyo pavor más grande ha sido admitir que, en el fondo, sus procedimientos intelectuales son equivalentes. Si pensamos en la metáfora de John Cage que invita a pensar en la posmodernidad como una especie de hongo (saprófito) que se alimenta de la podredumbre de la materia orgánica (la modernidad), salta a la vista la sujeción a la que están sometidas las partes, que puede resolverse en la pregunta ¿Qué sería de la una sin la otra? Vale pensar esto especialmente para posmodernidad cuyo primer (y único) éxito se ha derivado de la cruzada contra el carácter metafísico de modernidad, por llevar más radicalmente su oposición a los terrenos de lo anti-moderno. De aquí la pregunta reformulada: ¿Qué sería de la posmodernidad si llegase al punto en el que, tras saciarse, ya no pueda reconocer el olor fétido de lo descompuesto? ¿Qué pasaría si ya no contase con el banquete de purulencia del que se alimenta a manos llenas? En concreto esto quiere decir que, si desapareciese el argumento de la crisis de la modernidad como contrapeso de la posmodernidad, ésta última no tendría más que irse a pique. Así es como podría sintetizarse el balance que hemos desarrollado aquí, dedicado a la tarea de mostrar que *lo que anima verdaderamente a la cultura contemporánea es la tensión permanente entre la crisis de la modernidad y las promesas posmodernas de flexibilizar los vínculos; entre lo hermético pero seguro y lo abierto pero desconcertante.*

Si no hemos cambiado unas certezas por otras. Si, tras disolver la totalidad, unidad y universalidad moderna, no nos queda ni la comodidad del sofocante confort metafísico ni el consuelo de un futuro postmetafísico pleno y liberador. Si lo único que tenemos es una crisis que siempre nos hace volver a ella como punto de partida, sucede que estamos atrapados en una especie de limbo en el que no podemos más que sentirnos fuera de lugar, revocables, ni modernos ni posmodernos. Sólo por la crisis somos lo que somos, hemos dejado de ser lo que fuimos, pero seremos quienes fuimos y quienes queramos

ser. En esto último está contenida la ambivalencia contemporánea, se trata de un presente que se mueve incapaz de discernir entre el pasado reciente y el futuro cercano.

Nuestra conclusión fundamental es ésta: que, a pesar del empeño puesto en ocultarlo, lo que tenemos no son dos paradigmas culturales (morales y epistemológicos también) necesariamente contrapuestos, donde el sucesor (lo múltiple), para autoafirmarse, deba instaurar (por la fuerza) sus propios supuestos en el lugar de privilegio que antes ocupaban las premisas del predecesor (relaciones dicotómicas), sino de *un momento en el que el paradigma solamente puede moverse a partir de sus propias contradicciones/debilidades, de la evidencia de su agotamiento*. Volver a ese momento (la crisis) resulta ser la única (y funesta) garantía en la que retraerse para explicar la volatilidad de la experiencia. Pongámoslo en estas palabras: se nos ha dicho que ya no podemos permanecer en donde antes, que sería un error quedarse a habitar en las cenizas de lo que antes fue nuestro hogar, pero que, a cambio de ello, se ha abierto promisorio la posibilidad de ir a dónde queramos, de decidir (en apego a una elección que ya no será juzgada) a dónde queremos mudarnos. Ante tan jugosa propuesta no hemos dudado en acceder, seguros de poder convencer a quien en el futuro nos demande explicación. Sin embargo, ya instalados en la nueva morada, de entre las valijas aparece lo impensable, se nos han colado los *cerillos* que propiciaron el pasado *incendio*. Cuando tomamos de Bauman el asunto de los descontentos de la posmodernidad queríamos mostrar que, de alguna forma, después del “desalojo”, el regreso a las desigualdades y asimetrías es la vuelta a la modernidad (se trata de los *cerillos* que han venido con nosotros). *La posmodernidad, así, se nos presenta como la perseverancia de la modernidad anulada, como la consecuencia más profunda del ser ambivalente (al grado de poder ser modernos al tiempo que somos posmodernos)*.

Al final, lo que hemos aprendido a identificar es que las sensaciones nostálgicas de unidad-totalidad existen tanto en quienes las admiten como en quienes no, pues, para ambos casos la ambivalencia, la anomia, termina por someterse a una suerte de metadiscurso obstinado en retribuir a unas causas o a unos fines últimos y distantes. Sólo así parece subsistir la calma, cuando nos hemos convencido de que el camino que seguimos “es el bueno”, que en virtud

de nuestra *individualidad fortalecida* o de nuestra *red de redes*, estamos mejor capacitados para salir adelante pese a los obstáculos que se nos presentan.

Por eso, para no adscribirnos a alguno de los metadiscursos, nosotros evitamos descartar (o corroborar) de tajo a la unidad o a la diversidad (aunque hayamos sostenido el vaciamiento de *la* forma de ser de la modernidad). Es más, creemos que hoy lo verdaderamente fundamental es deshacerse de ésta lógica que nos empuja a elegir entre “*esto o aquello*”, y que tan cansado e infértil (pragmáticamente) ha vuelto el debate sobre las condiciones de reproducción sociocultural; si estamos empeñados en constatar una epistemología a costa del agotamiento o de la desfachatez de la otra, si la formulación teórica sirve más a la rivalidad “intelectual” que a la preocupación por el mundo, entonces (como ha ocurrido) sólo prestaremos atención a aquello que acomode a dichos propósitos. Por eso, proponemos que el análisis sociológico en cultura tiene que escapar a esa “rebatinga epistemológica” cuya carencia principal ha sido plantearse en términos de “anti-modernidad” o “anti-posmodernidad”.

Lo que, según estimamos, merece ser valorado de ésta tesis es que hemos hecho un esfuerzo por proclamarnos en favor de lo que (en opinión nuestra) puede salvarnos de reiterar dicha tendencia absolutista y radical en el diagnóstico de las sociedades y culturas contemporáneas, a saber: la necesidad pragmática de poner frente a frente a la flexibilidad y al conflicto. Sólo a partir de que entendamos la relación dialéctica entre estas dos cosas, asumiendo (a fondo) la condición ambivalente de la realidad social que nos toca, podremos desarrollar estudios sobre hechos concretos (más profusos que el que aquí realizamos) capaces de liberar a la praxis del yugo al que se le tiene sometida. Quizá en ese sentido, pueda reprochárse nos que no hemos procedido según esto, sin embargo, digamos en nuestra defensa que ésta ha sido una tarea previa y preparatoria que habrá de servir a ello, cual punto de partida y consigna, o al menos eso esperamos. En otras palabras, partiendo de la reflexión sugerida creemos que se pueden emprender diagnósticos de la cultura que no caigan, al menos, en las confusiones que hemos señalado, que no se inclinen a pensar la realidad en términos de “incompatibilidad de los opuestos” o a dirigir lo paradójal a “buen puerto”.

Ahora, bajo este tenor es bueno aclarar que el segmento empírico de este trabajo es apenas un acercamiento al problema de las prácticas sociales (contemporáneas) relacionadas con la música, pues, lo que fundamentalmente nos interesaba a nosotros era poder recurrir a un sitio donde poder señalar las inconsistencias del planteamiento teórico expuesto. En eso se resuelven nuestros objetivos, y creemos que, al menos por ello, tenemos los argumentos para defender nuestro proceder. Ciertamente es que ésta tesis de ninguna forma agota el asunto del consumo musical, que ni siquiera se acerca, pero, lo que replicamos es que se tome en cuenta que nuestra prioridad fue siempre la revisión del vínculo entre modernidad y posmodernidad. Asunto que, al no poder explicarnos sucintamente en los conceptos, tratamos de rastrear (en apego a una predilección especial por el tema de la música) fuera de la teoría.

Si, retomando, algo ha de tomarse como propuesta nuestra, es esto: que al análisis contemporáneo de la cultura urge establecerse en términos no dicotómicos, que atender a la complejidad específica de las realidades exige de nosotros una predisposición conceptual mucho menos obtusa y aferrada a demostrar las premisas. Lo mismo vale para lo que nosotros, a manera de ensayo, hemos tratado de demostrar con el paso de la música a las músicas. A pesar de que no se ha querido plantear de esa forma (sugiriendo que algo tiene la supremacía en la discusión), si está palpable la tendencia a poner mayor énfasis (durante el balance) en el conflicto que en la flexibilidad, a señalar las “mañas” o “falsedades” de la diversidad. Nosotros lo hemos puesto así porque pensamos que, en ese momento, era lo que hacía falta enfatizar, después de habernos esmerado tanto en poner sobre la mesa la llegada de lo múltiple. Estábamos, pues, tratando de compensar lo que pudo haberse leído, en los primeros dos capítulos de la tesis, como entusiasmo desmesurado por la posmodernidad. Por la naturaleza de nuestro trabajo esperamos que se entienda ésta necesidad de equilibrar los argumentos, pues, al final, no queríamos que nuestros dos objetivos (confirmar la crisis de la modernidad y acotar la posmodernidad) quedasen inconexos, sin embargo, un trabajo que decidiera partir de las precisiones que aquí hemos hecho tendría la ventaja de saltarse esas complicaciones, pero el compromiso de profundizar mayormente en la tensión entre conflicto y flexibilidad, en sus ventajas y desventajas, en los avances y retrocesos que ello implica. De otra forma la “ventaja” quedaría

revertida, así como la posmodernidad se revirtió por empeñarse en nulificar a la modernidad (un proceso muy moderno, por cierto).

Entonces, si (contra la idea del pensamiento dicotómico) resulta que en la praxis, en la relación entre consumidores (mediada por los productos o bienes culturales que consumen), vienen fundidas las evidencias del triunfo de lo diverso con las evidencias de que, de ello, no se induce que seamos todos iguales (en el sentido de gozar del mismo derecho a ser escuchados y valorados). Si hemos podido demostrar que la pobreza de la omisión por conveniencia no es mejor que la pobreza de quienes profesan la necesidad de corresponder al destino que está trazado para nosotros. Si eso pasa por válido, entonces estaremos más sensibles a entender las razones por las que, en ello, no sólo está implícita la ingenuidad o la manía academicista de “recolectar” adeptos (estaturir un paradigma), sino una especie de peligro muy particular. Hacia donde queremos ir con esto es a enfatizar los potenciales estragos de un pensamiento entrenado para abstraerse del mundo, indiferente a todo lo que no sea él mismo, adulator y traicionero además.

Los dos –llamémosles así- radicales absolutos, el de la unidad y el de la diversidad, corren el mismo riesgo de consentir (uno por cierta acomodación cósmica, otro por cierta latencia de la sangre) la brutalidad ejercida contra *los de siempre*. Por razones diferentes (por no ser depositarios de los valores consagradamente superiores o por no poder seguir la marcha de los montajes/desmontajes) parece consentirse el hecho de que haya una división excluyente entre unos que si pueden apreciar, gozar, aprovechar, rectificar, y otros que, por más que lo intenten, siempre tendrán más de lo mismo. Sin embargo, creemos que actualmente es más peligrosa la radicalidad del discurso posmoderno porque produce una cosa que se niega a aceptar como suya, y que a expensas de ello, sigue creciendo sin impedimento alguno. En la distinción moderna al menos estaban claras las intenciones de atacar toda vulgar manifestación de la cultura para no permitir intromisiones en la realización del proyecto civilizatorio, y con ello la tendencia a legitimar los niveles de cultura, la intolerancia y el desdén. En la posmodernidad lo que tenemos son unas distancias/diferencias/desigualdades que operan bajo fachada de (por utilizar la expresión de Baudrillard) sus “dobles operativos”, que simulan ser algo que en realidad no son. La industria cultural, en ese

sentido, parece la verdadera clave de la ambivalencia cultural que tenemos hoy, aquella que se gesta entre la promesa (muchas veces efectiva) de poder conocer (tan ampliamente como queramos) el espectro de la oferta cultural y lo que, a final de cuentas, termina por consumirse en términos generales.

Donde, como ya se ha dicho, la posmodernidad está en posibilidades salir airosa es en la revisión crítica de la modernidad (en el desmantelamiento de su esencia metafísica), pero, cumplida esa tarea, las complicaciones saltan a la vista. Ya en el capítulo 2 anticipábamos esto cuando, tras haber explicado los motivos del fracaso vanguardista (el último respiro modernista), decíamos que, a partir de entonces, la producción artística (y cultural en general) estuvo ante la ocasión de proceder sin “director de orquesta”, de sacudirse los cadáveres de las convenciones estéticas. La simulación de la realidad (Baudrillard) nos sirvió en aquel momento para señalar ésta ausencia del referente, éste vaciamiento de los significados, ésta predilección por la forma (que ya veríamos concretarse en Lipovetsky y Maffesoli), que pareció gestar la magnífica oportunidad de palpar en el caos, en el ruido, de prestar atención a las voces que hasta entonces estuvieron condenadas a la incomprensión, al descredito, contra las cuales se ejerció (en resguardo de la legitimidad) todo tipo de violencia. Y sin embargo el problema es que, como angustiosamente lo manifiesta Peter Bürger, barridos los referentes también se acabó con el refugio de las formulaciones críticas sobre la realidad.

Hoy que las sociedades en las que vivimos producen una necesidad incontrolable de consumir (de adquirir o poseer para llenar el espacio vacío de los significados), regresa con fuerza el llamado a éstas revelaciones del pensamiento crítico. Y vuelven por la constatación de que el extravío del territorio, al que aludía el mapa (en referencia a la analogía de Baudrillard), ha acomodado más a los fines de un capitalismo desatento a sus desoladoras consecuencias (gestor de las inobjetables desigualdades materiales y simbólicas entre la población), que a una dinámica de comprensión, empatía y diálogo que se resuelva en soluciones sostenibles a la miseria sistemáticamente producida. Lo que taladra el pensamiento es la inconformidad con un planteamiento teórico que, a pesar de empeñarse en señalar las virtudes intrínsecas (y casi autoevidentes) al triunfo de lo diverso sobre lo

único, no puede ocultar que sus dichos, en la práctica, están lejos de lo prometido.

Contrario a lo que hubiera podido esperarse en el pasado (allá por los años 60's, 70's y 80's) cuando el discurso posmoderno emergía impetuoso en repudio al orden hegemónico establecido por una pequeña "camarilla" decidida a adueñarse del mundo a condición de tener al resto (en mayor o menor medida) con la cabeza en el lodo, lo que tenemos ahora es una apuesta posmoderna reblandecida por la indiferencia con sus propias dolencias. Casi es posible decir que, en ese sentido la modernidad aún le lleva ganada la partida a la posmodernidad (y esto nos atrevemos a sugerirlo hasta aquí), en tanto que si ha sido capaz de percatarse de sus desavenencias. Por eso el proyecto de vanguardia ocupa un lugar tan importante en toda esta discusión, pues, además de ser el antecedente inmediato de lo que está pasando actualmente en la cultura, es la prueba (ya no viviente, pero si grandemente recordada) de que reparar críticamente en la realidad (fragmentada hoy) es quizá la única forma de no pasar por alto o minimizar la crudeza con la que *los más* están obligados a enfrentar la vida.

Aún el pragmatismo, otro referente directo del posmodernismo (epistemología no moderna) que hemos visto en el capítulo 1, estuvo más cerca de corresponder a esta especie de compromiso con la experiencia cotidiana tras haberse impuesto la tarea de generar un conocimiento siempre dispuesto a examinar críticamente su análisis de segundo orden. Quizá en donde recaiga mayormente ésta empresa sea en el recordatorio incesante de lo contextual que también llegó al posmodernismo pero que, a diferencia del a priori pragmático de Lewis, nunca se planteó la exigencia de volver sobre la experiencia por temor a ser visto como la calca del universalismo. Es en este ir y venir de la experiencia al concepto en donde, pensamos, puede percibirse la preocupación de la síntesis pragmática por conservar un sitio (siempre rectificable) desde donde ponerse en perspectiva. El posmodernismo realmente existente, a diferencia de esto, rehúye al concepto para dejar que la "vitalidad" hable por sí misma, que la "potencia subterránea" anime nuestra escenificación del papel. De nuevo, como en la cultura, aparecen a contraluz los huecos dejados por la suposición de que es mejor *dejar ser a lo que es*, y que sin ayuda de nadie (y mucho menos de, recordando la ironía de Richard Rorty, un

“ahistorico tribunal kantiano de la razón”) las personas podrán encontrar, de mutuo acuerdo, lo que más les satisfaga como cierto. Esto seguido repercute en una forma de relativismo que, refugiado en la evidente radicalidad de las verdades independientes de los contextos, arguye a otro tipo de extremismo radical en el que poder desentenderse de la molesta complejidad de lo ambivalente.

Si bien es cierto que el mundo está abierto, que hemos aprendido a convivir con lo foráneo, con lo de otro contexto (también cerrado), y que, en esa medida, las diferencias entre *dentro y fuera* se tornan borrosas e innecesarias. Si del quebrantamiento de la unidad hemos obtenido resultados provechosos y alentadores, capaces de atender (desde el tejido social) las carencias que antes simplemente se tapaban con arena (háblese de todas las vertientes del rezago y la marginalidad, más crudas en países como los nuestros). Si la posmodernidad efectivamente tiene el carácter de potencia. En apego a que esos beneficios y ventajas tengan la oportunidad de perfilarse contundentemente, hace falta recalcar no sólo lo que tenemos por posmodernismo realmente existente, sino los peligros que se esconden en aquello que nos han hecho creer immaculado. De alguna forma, el ejercicio que aquí hemos hecho de acotar lo diverso poniéndole de cara al antagonismo, ya responde a ésta preocupación de recuperar el pensamiento crítico (que no el dirigismo modernista) para recordarnos estar atentos a los padecimientos de nuestro tiempo, sin embargo, eso no es suficiente, hace falta profundizar en ello, revisar a fondo la tensión entre modernidad y posmodernidad para sopesar lo que se viene en el futuro cercano, para ver si en algún punto se asoma la posibilidad de superar (paso a paso) los constantes enfrentamientos, el desinterés y la apatía que guardan celosamente los antagónicos. Aunque nosotros no hemos hecho nada por plantear en términos más generales la naturaleza de la crítica que podría instaurarse hoy día, pues pensamos que es una tarea harto compleja y para la que no contamos con los recursos necesarios, si proponemos (con el asunto del pensamiento no-dicotómico) al menos un punto en el que podría recalarse, un refugio contra el cinismo y la irresponsabilidad de quienes se muestran orgullosos de vivir en la norteamericanización del mundo, o de quienes aterrados llaman a regresar a la

cuna de lo ilustrado y lo civilizado, a volver a tomar los barcos para ir hacia Europa.

Claro que es difícil saber lo que podría pasar más adelante con estos procesos que se han echado a andar no hace mucho (globalización, neoliberalismo, consumismo, posmodernismo), y adelantarse a formular alguna especie de pronóstico es siempre riesgoso y a veces penoso. Sin embargo, sí podemos advertir (por lo que hemos tratado de sostener en ésta tesis) que el panorama se torna desolador en tanto menos conscientes estemos de lo que ocurre bajo nuestra conceptualización del mundo. Si seguimos atendiendo a la idea (ya imposible de sostener) de que hay un fin al que todos los medios deben subordinarse (por lo que el pensamiento crítico tendría de nuevo la responsabilidad de señalar el camino), o, por el contrario, de que todos los fines son igualmente válidos y que conviven horizontalmente entre ellos para generar una especie de “gran consenso” siempre cálido y acogedor. Lo único que vamos a obtener de ahí es la reproducción sistemática y aproblemática de las circunstancias de vida capitalista que (siempre que se la deje) tenderán a acomodar las cosas en su favor, a aprovecharse de la miseria de unos para vanagloriar la grandeza de otros (estando, además, todos convencidos de que la “partida” fue justa, pues, todos tuvieron la misma oportunidad de encontrar baúl repleto de oro). Y de ahí es que resulta verdaderamente difícil extraer algún tipo de optimismo para el futuro. Un futuro cuya expresión más avanzada de los ideales pluralistas e inclusivistas se concentre en la promesa (cumplida) de que todos podremos comer en Macdonals, ver la televisión o escuchar el radio, estar al pendiente de los temas de moda, de la última conquista espiritual de algún “famoso”, del marcador final de un evento deportivo, de la obscura y escandalosa “segunda vida” de algún político o clérigo de altos vuelos, en fin, en la promesa de que vamos a tener siempre a nuestro alcance la posibilidad de saciar nuestra sed de información y de coca-cola.

En nuestro mundo abierto se ha venido a instalar, de nuevo, la enemistad entre los contrarios oculta tras la dinámica de consumo, lo que nos hace más difícil identificarla. E incluso, cuando lo logramos, tristemente no podemos deshacernos en reclamos contra capitalismo arguyendo a que, mediante su estrategia neoliberal, ha venido a robarse esto que tan preciadamente hemos acuñado, pues, desde el principio su dinámica de

reproducción sociocultural (la industria cultural y la cultura de masas) ha estado en primera fila de ésta transformación. Y claro que también eso ha sido vital para las mejoras que vemos, o simplemente para la implosión de lo unitario. Pero, hoy que queremos que esto tome un nuevo rumbo, que tratamos de develar la paradoja y la ambivalencia de las condiciones de vida posmodernas, la primera labor (que aquí proponemos) es hacer estallar a la diversidad así como se hizo estallar a la unidad, para mostrar lo que oculta, su sórdida estrechez y conveniencia. Tenemos, pues, que examinar a consciencia lo que hemos obtenido como producto final de la inflexión de la historia (de la crisis), y poner de nuevo en tela de juicio (aunque ante consideraciones diferentes) a todo aquello que pensamos virtuoso (o reivindicado, como la cultura de masas). De otra forma no parece haber posibilidad de que el desorden y la incertidumbre, el descontrol y la angustia, retribuyan a otros fines que no sean los de la explotación capitalista, los del conflicto en desigualdad de condiciones, los de unas voraces exigencias de mercado dispuestas a adueñarse de nosotros, a moldearnos a su gusto. Por eso, si no procedemos críticamente (ateniéndonos a márgenes pequeños para evitar caer en indicativos) entonces estaremos permitiendo que se imponga un precio a los accesorios que “acompañan” la escenificación del papel que hemos elegido como *personas*. Y en esa medida que se restablezca la marginación, la disparidad y los abusos, solapados en que, como siempre ocurre en esto, no todos tienen para comprar la indumentaria del protagónico, del afortunado, del hombre de mundo, del “renacentista” como decía Emiliano.

BIBLIOGRAFIA

- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós. 2005.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad y ambivalencia*, en *Las consecuencias perversas de la modernidad*. Barcelona, Anthropos. 1996.
- Bauman, Zygmunt. *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid, Akal. 2001.
- Bauman, Zygmunt. *Comunidad: en busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid, Siglo XXI. 2003.
- Bauman, Zygmunt. *Identidad*. Buenos Aires, Losada. 2005.
- Bauman, Zygmunt. *Tiempos Líquidos*. México D.F, Tusquets. 2008.
- Bauman, Zygmunt. *La cultura como praxis*. Barcelona, Paidós. 2002.
- Bauman, Zygmunt. *Ética posmoderna*. México D.F, Siglo XXI. 2006.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F, Itaca. 2003.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción, Criterio y bases sociales del gusto*. México D.F, Taurus. 2002.
- Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. México D.F, Grijalbo. 1984.
- Bourdieu, Pierre. *Sobre la televisión*. Barcelona, Anagrama. 1996.
- Broch, Hermann. *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Barcelona, Tusquets. 1970.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península. 1987.
- Chihu Amapán, Aquiles (comp.). *Sociología de la identidad*. México D.F, UAM-Porrúa. 2002.
- Dewey, John. *La reconstrucción de la filosofía*. Buenos Aires, Aguilar. 1959.

- Eco, Humberto. *Apocalípticos e integrados*. México D.F, Lumen. 2004.
- Faerna, Ángel Manuel. *Introducción a la teoría pragmatista del conocimiento*. Madrid, Siglo XXI. 1996.
- Foster, Hal (Comp.). *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós. 1985.
- Frisby, David. *Georg Simmel*. México D.F, FCE. 1990.
- Gallino, Luciano. *Diccionario de sociología*. México D.F, Siglo XXI. 2001.
- Giddens, Anthony [et al]. *Habermas y la Modernidad*. Madrid, Catedra.1988.
- Giner, Salvador. *Sociedad masa: crítica del pensamiento conservador*. Barcelona, Península. 1979.
- Habermas, Jürgen. *El pensamiento postmetafísico*. México D.F, Taurus. 1990.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid, Trotta. 1994.
- Huyssen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo. 2006.
- James, William. *El significado de la verdad*. Buenos Aires, Aguilar. 1974.
- James William. *Pragmatismo*. Buenos Aires, Aguilar. 1975.
- Kant, Immanuel. *Fundamentación de la metafísica de las costumbre*. Madrid, Encuentro. 2003.
- Gustave Le Bon. *La psicología de las masas*. Madrid, Morata. 2005.
- Lipovetsky, Gilles. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona, Anagrama. 1990.

Lipovetsky, Gilles. *Metamorfosis de la cultura liberal. Ética, medios de comunicación, empresa*. Barcelona, Anagrama. 2003.

Lyotard, François. *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Madrid, Cátedra. 1984.

Maffesoli, Michele. *La tajada del diablo*. México D.F, Siglo XXI. 2005.

Maffesoli, Michele. *El tiempo de las tribus*. México D.F, Siglo XXI. 2009.

Maffesoli, Michele. *Elogio de la razón sensible*. Barcelona, Paidós. 1997.

Maffesoli, Michele. *El conocimiento ordinario*. México D.F, FCE. 1993.

Muñoz, Blanca. *Theodor Adorno: teoría crítica y cultura de masas*. España, Fundamentos. 2000.

Nietzsche, Friedrich. *El crepúsculo de los ídolos*. México D.F, Editores Mexicanos Unidos. 2001.

Peirce, Charles S. *Pragmatismo*. Madrid, Ediciones Encuentro. 2008.

Peirce, Charles S. *Mi alegato en favor del pragmatismo*. Buenos Aires, Aguilar. 1971.

Rorty, Richard; Habermas, Jürgen. *Sobre la verdad: ¿validez universal o justificación?* Buenos Aires, Amorrortu. 2008.

Simmel, Georg. *Problemas fundamentales de filosofía*. España, Espuela de plata. 2006.

Touraine, Alain. *¿Podremos vivir juntos?* México D.F, FCE. 1997.

Touraine, Alain. *Crítica de la modernidad*. México D.F, FCE. 2000.

Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la sociedad posmoderna*. Barcelona, Gedisa. 1986.

Vattimo, Gianni. *Más allá del sujeto: Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Barcelona, Paidós. 1992.

Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*. Barcelona, Paidós. 1990.

Weber, Max. *El político y el científico*. México D.F, Coyoacán. 1995.

Weber, Max. *Economía y Sociedad*. México D.F, FCE. 1996.