

**ESTÉTICA Y  
POSMODERNIDAD**  
*Nuevos contextos y sensibilidades*



Carlos Fajardo Fajardo\*

# **ESTÉTICA Y POSMODERNIDAD**

*Nuevos contextos y sensibilidades*

- \* Nació en Santiago de Cali, Colombia. Poeta, investigador y ensayista. Filósofo de la Universidad del Cauca. Magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana y candidato a Doctor en Literatura de la UNED (España). Cofundador y exdirector de la Corporación Si Mañana Despierto, dedicada a la creación e investigación de la literatura. Se desempeña como profesor universitario. Ha publicado entre otras obras *Origen de Silencios*, Fundación Banco de Estado, Popayán (1981); *Serenidad Sitiada*, Si Mañana Despierto Ediciones, Bogotá (1990); *Veraneras*, Si Mañana Despierto Ediciones, Santafé de Bogotá (1995); *Atlas de callejerías*, Trilce Editores, Santafé de Bogotá (1997). *Charlas a la intemperie. Un estudio sobre las sensibilidades y estéticas de la modernidad y la posmodernidad*, Universidad Incca de Colombia (2000); y varios ensayos nacional e internacionalmente. En 1999, la Editorial Abya-Yala de Ecuador publicó su ensayo *Lo light: esa cultura de pasarela*, en el libro *Pensar lo cotidiano*. Ha sido ganador del Premio de Poesía Antonio Llanos, Santiago de Cali, 1991; Mención de Honor en el Premio Jorge Isaac, 1996 y 1997; y Mención de Honor Premio Ciudad de Bogotá, 1994. E-mail: carfajardo@hotmail.com

ESTÉTICA Y POSMODERNIDAD

*Nuevos contextos y sensibilidades*

*José Murgueytio y Marcos Guerrero*

1era. edición: Ediciones Abya-Yala.  
Av. 12 de Octubre 14-30 y Wilson  
Casilla: 17-12-719  
Teléfonos: 2506-247 / 2562-633  
Fax: (593-2) 2506-255  
e-mail: admin-info@abyayala.org  
editorial@abyayala.org  
www.abayayala.org  
Quito-Ecuador

Diagramación: Ediciones Abya-Yala

Diseño de Portada: Raúl Yépez

ISBN: 9978-04-757-3

Impresión: Sistema DocuTech  
Quito-Ecuador

Impreso en Quito-Ecuador, 2001

***Para Nubia.  
Para Jaime Chaparro Soto,  
por los orígenes***



*En agradecimiento a los compañeros  
profesores, al poeta Gustavo Quesada y los  
estudiantes, cuyos aportes y diálogos sir-  
vieron para la elaboración de este libro*





# ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	11
---------------------------	----

## *Capítulo I*

### **TÓPICOS GENERALES DE LA ESTÉTICA MODERNA**

<b>1.1 Un rápido itinerario por las ideas de la modernidad</b> .....	15
<b>1.2 Breve esquema de algunas categorías estéticas en el personaje literario moderno</b> .....	24
1.2.1 <i>De la armonía clásica a la belleza de lo terrible</i> .....	24
<b>1.3 La modernidad y la secularización del poeta</b> .....	47
1.3.1 <i>Cuatro momentos: cuatro poetas seculares</i> .....	47
1.3.2 <i>Aura extraviada: Aura encontrada</i> .....	58
<b>1.4 Las dos modernidades: esplendor y custodia</b> .....	62
<b>1.5 Esplendor y experimentación vanguardista</b> .....	71
<b>1.6 Agotamiento de las vanguardias y relajamiento estético</b> .....	87

## *Capítulo II*

### **NUEVAS SENSIBILIDADES POSMODERNAS**

*(el arte y la cultura después de las vanguardias)*

<b>2.1 Crisis y fragmentación de los grandes proyectos modernos</b> .....	103
<b>2.2 La estética cibercultural</b> .....	111
2.2.1 <i>La tecnocultura: nuevas sensibilidades artísticas</i> .....	111
2.2.2 <i>Arte digital. El ciber-arte</i> .....	114
2.2.3 <i>Un nuevo paradigma digital: la ciber-ontología</i> .....	118
2.2.4 <i>Tejedores de nudos</i> .....	120
2.2.5 <i>La secularización posmoderna: entre lo estético y lo transestético</i> .....	123
<b>2.3 Posmodernidad y estetización de la cultura</b> .....	126
2.3.1 <i>¿Pérdida del sentimiento sublime?</i> .....	126
2.3.2 <i>Lo sublime estetizado</i> .....	129

<b>2.4 Estructuras, figuras y categorías neobarrocas en el arte posmoderno.....</b>	132
<b>2.5 El arte y la cultura en las esferas globales y mundializadas.</b>	142
2.5.1 <i>Del Bohío al mundo</i> .....	142
2.5.2 <i>Del arte sublime al arte posindustrial</i> .....	150
2.5.3 <i>De las vanguardias a la Haute couture</i> .....	159
<b>2.6 Cibercultura y tecnovirtualización de la historia .....</b>	163
2.6.1 <i>El heroísmo histórico.</i> .....	163
2.6.2 <i>Hacia una ciudadanía virtual</i> .....	166
<b>2.7 Nuevo Sensorium posmoderno</b>	
<b>(La Era de los Microproyectos)</b> .....	173
2.7.1 <i>De la diferencia a la indiferencia.</i> .....	173
2.7.2 <i>Pluralismo y contingencia.</i> .....	176
2.7.3 <i>Lo light: esa cultura de pasarela.</i> .....	178
2.7.4 <i>Maquillajes y pasarelas</i> .....	182
2.7.5 <i>Iconoadicción</i> .....	185
2.7.6 <i>Cotidianidad multimediática</i> .....	188
 <b>Bibliografía</b> .....	 199

# INTRODUCCIÓN

*“Nuestro verdadero reino es la intemperie”*

*Enrique Molina*

Durante estos últimos años, la crisis de la modernidad ha gestado infinidad de reflexiones sobre sus impactos en los distintos ámbitos de la cultura. Tal es su magnitud que, al iniciar un nuevo milenio, se ha generalizado una obsesión por tratar de observar e interpretar, en panorámica, las grandes y pequeñas conquistas dejadas por la hecatombe del siglo XX. No exento de estas obsesiones, he sentido también la necesidad de aclarar –y aclararme– algunas vitales interrogaciones sobre el pasado, el presente y el futuro del arte, el cual, por su naturaleza de esponja, siente, tal vez con mayor temblor, el abismo y la cima sobre las cuales nos levantamos.

Es claro que el cambio de milenio gravita en preocupaciones. Para muchos no es nada fácil concebir que el tiempo donde nacieron, crecieron, amaron, gozaron y sufrieron desaparece. La nostalgia es una de las cuotas que se pagan a las deudas del siglo pasado. Otros, sin embargo, fusionan racionalidad y nihilismo, y ven con indiferencia el traspaso del umbral. Los hay quienes han ironizado este proceso y lanzan puntapiés a los nostálgicos, rayando muchas veces en el cinismo. Pero, deseado o no, ridiculizado o tomado en serio, lo cierto es que este asunto ha dejado algunas preguntas, no obstante su puesta de moda y espectacularidad.

Por circunstancias adversas a la serenidad, parece que tropezamos con la angustia que produce el desencantamiento de lo desencantado o la época del nihilismo realizado. Tal es la actual situación. Sin lógicas futuras que destierren la desesperanza; sin espacios para edificar la ilusión, nos debatimos entre la aceptación y el rechazo. Aceptación con o sin sentido crítico; rechazo

por nostalgia y puro corazón. Tanto el miedo a las transformaciones paradigmáticas, como su feliz acatamiento, sufren de colapso de milenio, síndrome de fin e inicio de siglos.

Nada está exento de ser tocado y transformado por las tendencias que han ido apareciendo en estos últimos veinte años. La economía global y transnacional, la caída del muro, la posindustrialización consumista, las nuevas tecno-virtualidades, el agotamiento de las vanguardias y de los “relatos” modernos, la puesta en su lugar de una cierta miniaturización de la existencia y un arte decorativo, ornamental, la fragmentación de los llamados “discursos duros” y la irrupción de lo plural, de lo heterogéneo, de la hibridación socio-cultural con sus múltiples voces; lo arbitrario, la paradoja, la individualización banal con sus fuertes consecuencias en las mentalidades de relax e indiferencia política; la *estetización* masiva de la cultura, las crisis de los conceptos de realidad y verdad, las nuevas epistemes, la conciencia de lo local y lo regional en tanto totalidad... son algunos de los imaginarios que se observan en la sociedad contemporánea, los cuales trato de abordar en el presente trabajo, situándome en el análisis sobre los impactos y transformaciones que todos estas simbólicas posmodernas producen en la estética y en la literatura.

Los cambios que se han experimentado últimamente en lo estético-poético no debemos tomarlos con demasiada añoranza. No. Aquí hay algo que se ha roto. Igual que en los momentos de las más álgidas y feroces rupturas de la modernidad, las cuales también a muchos preocuparon, algo se está resquebrajando, y esto no es nuevo para el hombre. Sin embargo, nuestra época no registra un simple cambio de paradigma como en los siglos anteriores. Aquí lo que se está transformando es el sistema de sostén mismo, la propia racionalidad, el logos, es decir, el fundamento en sí, la idea de unidad, verdad, saber y creencia en la racionalidad. Algo se acaba y es el fundamento. Parece ser que sobre estos territorios minados y cuarteados nos tocará vivir las próximas décadas. El siglo XXI ya está aquí. En los procesos de transnacionalización cultural, el siglo XXI es un hecho viviente,

que amenaza las viejas mentalidades. Las cualidades de lo que llamamos humano hoy avanzan hacia otros horizontes, a otras formas de sentir, percibir, amar y expresar los deseos del ser.

¿Qué actitud mantienen las siguientes reflexiones frente a las coordenadas de estos tiempos? Tal vez el estar expectantes; asumir la vigilancia de las mutaciones que se gestan en las sensibilidades y mentalidades; lanzar miradas con preocupaciones, es decir, ser vigías y resistentes ante estos procesos culturales. Quizás la conciencia de una exploración no concluida sea la mayor ventaja en este trabajo. He explorado categorías y conceptos que, a lo largo de la historia de la modernidad, se han manifestado, lo que me ha servido para madurar la idea de lo difícil que es situar en la tan amplia cartografía de lo estético y lo poético una verdad, un hallazgo último, pues sé que estas indagaciones tan sólo son algunas puertas que se abren en el comienzo de los comienzos.

Frente a todos estos fenómenos relacionados, nuestra propuesta está encaminada en investigar cómo ellos fueron modificando las estructuras de la estética a finales del siglo veinte. El llamado agotamiento de las vanguardias con sus conocidas consecuencias no sólo en el ámbito estético sino cultural; las hibridaciones de los géneros manifiestos en la transvanguardia; el inevitable avance de una tecnocultura que invade las expresiones artísticas junto a la globalización transnacional y posindustrial tanto de mercados como de imaginarios, todo ello ha impactado en el corpus de la estética actual. De allí que veamos necesario estudiar qué tan importantes han sido estos impactos y, sobre todo, hasta qué punto han transformado -y transformarán- los conceptos de las poéticas modernas. Así, en el primer capítulo de este trabajo se abordan varios puntos de reflexión a saber: algunos tópicos de la modernidad estética para ubicar y conocer las consecuencias de la secularización en la formación de nuevas categorías en la literatura y el arte; se estudian también los proyectos de las aventuras experimentales de las vanguardias, desde su esplendor y agotamiento. El segundo capítulo indaga sobre las transformaciones que en sensibilidades y en estructuras estéticas

han sentido el arte y la literatura en los tiempos posmodernos, sobre todo a raíz de la crisis de las vanguardias y de los macroproyectos modernos; explora las categorías posmodernas en la actual estética neobarroca; indaga sobre la sociedad globalizada, cibercultural, la tecnoimaginación de los lenguajes digitales, las realidades virtuales, el hipertexto y sus influencias en el arte; la cultura de la imagen visual y la estetización masificada; el nuevo *sensorium* surgido de los micropoyectos posmodernos. Como se ve, es un amplio territorio que proponemos recorrer.

De esta manera, dejo a disposición del lector algunos asuntos que en las últimas décadas han preocupado a estudiosos y artistas. Con brújula en mano me dirijo, como todos, por los caminos que se abren en este nuevo milenio, tratando de iluminar ciertas oscuridades, explorar abismos recientes, observar con desengaño y gracia las topologías culturales que nos esperan. No he concluido el largo itinerario; pero estas líneas, lanzadas a la intemperie, dan testimonio de las huellas que poetas y artistas han ido dejando en el pizarrón de la memoria, más allá de estos espacios que mis palabras palpan.

# Capítulo I

## TÓPICOS GENERALES DE ESTÉTICA MODERNA

### 1.1 Un rápido itinerario por las ideas de la modernidad

Se ha dicho reiteradas veces que el lecho o fundamento racional de Occidente (logos) ha hecho crisis o está fragmentado. De esta manera, las coordenadas sobre las cuales una civilización se balanceó ya no dirigen el curso de los procesos, sino que se han convertido en cuerdas flojas, frágiles, a punto de lanzarnos al vacío. Nuestra preocupación en estos nuevos escenarios está en responder la pregunta: ¿qué tópicos de la modernidad occidental están fragmentándose, dejándonos en la turbulencia de lo caótico? Y si esto ha sucedido, ¿a qué consecuencias debemos enfrentarnos? Difícil pero fundamental estudio. No tratamos en esta primera parte de nuestra exploración de responder a estos interrogantes en su totalidad; sólo nos aventuramos sobre algunos proyectos que desde su travesía inicial se propusieron como guías y paradigmas, los cuales, llegados a un punto, agotaron su inicial fuerza, y hoy parecen claudicados. Hablaremos, pues, de ciertos registros estéticos que llamaremos categorías o conceptos más generales, ubicándolos en un contexto filosófico, sociológico y cultural sin pretender analizarlos históricamente sino observando sus manifestaciones en los textos artísticos, principalmente poético-literarios; abordaremos la secularización poética como proceso fundamental en las transformaciones paradigmáticas del arte, hasta llegar a las dos modernidades generadas en las estéticas decimonónicas y en el siglo XX.

De inicio, dentro de los *topois* de la cultura occidental, situamos los referentes a la racionalidad epistémica, en la cual encontramos un profundo deseo de determinación (causa/efecto); la búsqueda del esencialismo primero; un pensar dicotómico, excluyente, autoritario, dogmático; la concepción de un orden

universal, objetivo, inmutable, en fin, un racionalismo “endiosado” manifiesto en las concepciones unitarias expansivas que colonizan desde la filosofía y las ciencias a la cotidianidad. De estos paradigmas ontico-metafísicos surgieron las llamadas “filosofías primeras” o esenciales de Occidente: la antigüedad designó al Ser como su filosofía primera; el Medioevo a Dios; la Edad Moderna a la conciencia, en la modernidad se instauró el lenguaje como fundamento, y en la posmodernidad se constituye la estética en esencialismo último (cf. Fischer y Retzer, 1996,49).

Por este racionalismo fundamentalista, con la modernidad se pasa del *bios theoretikos* aristotélico y de la *vita contemplativa* medieval a la noción de *homo-faber*, donde, hablando con Francis Bacon, conocimiento es poder y la voluntad de dominio se realiza. Una nueva lógica experimental, “realista”, metódica, práctica, utilitaria, seculariza lentamente la cultura. La naturaleza va perdiendo su “aura” sagrada y surge la mundanización de la misma. Nuevas actitudes aparecen: la praxis y el concepto de aplicación de la ciencia, (la ciencia positiva), la necesidad de conocer las leyes de la naturaleza para dominarla y transformarla. Kepler es el primero que respeta los hechos de la realidad y con él comienza verdaderamente la ciencia moderna. Actitud orgullosa que libera la filosofía de la teología y confronta la ciencia con el libro sagrado.

Tanto la necesidad de mecanización de la naturaleza, como de racionalización de la sociedad, llevó a la burguesía a valorar el tiempo y accionar a favor del capital. El tiempo se mide ahora por lo invertido en la producción y la distribución; su manifestación es urbana y de características cuánticas, es decir, se vive en términos de ganancia o pérdida. La idea clásica y medieval del tiempo sagrado queda desvanecida. La dinámica es una rama moderna que supera la estática desarrollada por los antiguos. En la ciudad moderna el tiempo es oro.

Por otra parte, la burguesía comenzó a utilizar la abstracción: reemplazó “los lingotes de oro por letras de cambio” (Sábato, 1998, 35). De esta manera, la modernidad apuró un proce-



so de abstraccionismo en todos los campos; las ciencias exactas como las artes adquirirían poder en tanto reducían todo a la lógica del cálculo, a logaritmos, a la racionalización utilitaria de lo real. Una fuerte autoridad se le fue otorgando a las matemáticas cuanto menos se les entendía. El abstraccionismo y la matematización tomaron las llaves de la realidad.

Esta mentalidad calculadora y racional invade también la política. En *El Príncipe* de Nicolás Maquiavelo, se lee la petición de un racionalismo en contra de la especulación sobre la realidad del estado gobernante; se da valor al déspota por fuera de la moral cristiana y en pos de una mayor jerarquía monárquica. Por tal razón, Maquiavelo es un originario pensador científico de la política.

Esta racionalización de todos los estadios de la sociedad es quizá el elemento más relevante para las transformaciones operadas en el mundo no moderno y del proceso de secularización. Según Alain Touraine:

*La idea de modernidad, en su forma más ambiciosa, fue la afirmación de que el hombre es lo que hace y que, por lo tanto, debe existir una correspondencia cada vez más estrecha entre la producción –cada vez más eficaz por la ciencia, la tecnología o la administración –, la organización de la sociedad mediante la ley y la vida personal, animada por el interés, pero también por la voluntad de liberarse de todas las coacciones. ¿En qué se basa esta correspondencia de una cultura científica, de una sociedad ordenada y de individuos libres si no es en el triunfo de la razón? Sólo la razón establece una correspondencia entre la acción humana y el orden del mundo, que era lo que buscaban ya no pocos pensamientos religiosos que habían quedado, sin embargo, paralizados por el finalismo propio de las religiones monoteístas fundadas en la revelación. Es la razón la que anima la ciencia y sus aplicaciones; es también la que dispone la adaptación de la vida social a las necesidades individuales o colec-*

*tivas; y es la razón, finalmente, la que reemplaza la arbitrariedad y la violencia por el estado de derecho y por el mercado. La humanidad, al obrar según las leyes de la razón, avanza a la vez hacia la abundancia, la libertad y la felicidad (1999, 9).*

La “modernidad triunfante”, como la denomina Touraine, pasa revista desde el siglo XIV por todas las ideas de racionalización que impulsan una mundanización sin precedentes en las esferas de la cultura: triunfo de la razón instrumental sobre la sacralización de la naturaleza y la sociedad. “La idea de modernidad reemplaza, en el centro de la sociedad, a Dios por la ciencia y, en el mejor de los casos, deja las creencias religiosas para el seno de la vida privada....La modernidad ha hecho de la racionalización el único principio de organización de la vida personal y colectiva al asociarlo al tema de la secularización, es decir, prescindiendo de toda definición de los “fines últimos”. (18)

El cristianismo, por su parte, con su doctrina mesiánica de caos y finitud terrenales, trajo como consecuencia la familiarización del hombre con lo temporal inmediato, posibilitando una trascendencia histórica: más que la esperanza en la conquista de una realidad armónica, ordenada, equilibrada, es decir, bella en el sentido clásico y medieval, se intimó con un tiempo problemático y dispar donde la idea de un transmundo, dominado por la providencia, se trasladó a los conceptos de progreso y desarrollo, al *carpe diem* del aquí y ahora burgués en busca de futuro.

Por lo mismo, desde los siglos XVIII, XIX y XX, es decir, los siglos del Iluminismo, del positivismo y el historicismo, la racionalidad universalista ha propuesto guías de acción que fortalecen un trascendentalismo cuyo resultado es la creencia en el futuro, el progreso y el desarrollo. Algunos proyectos educativos fueron generados sobre las bases de un racionalismo que ilustraba y alfabetizaba con miras a lograr estos fines pragmáticos de socialización; educación para la libertad o para la instrumentalización utilitaria. La idea de emancipación de la humanidad, junto a las

utopías de igualdad y fraternidad, cocinadas y digeridas a finales del siglo XVIII en la filosofía de las luces y la revolución francesa como proyectos para superar la ignorancia, el hambre, la pobreza, el despotismo, fueron modelos de una modernidad que no solo organizó el estado liberal, sino que también impuso regímenes de terror y dictaduras cimentadas en dichos principios. Horror y razón; monstruosidad y belleza. Esto es lo que hace que la modernidad sea un concepto tan profundamente ambiguo y contradictorio. Al respecto David Lyon escribe:

*¿Qué es la modernidad? El término se refiere al orden social que surgió tras la Ilustración. Aunque sus raíces pueden buscarse mucho antes, el mundo moderno se caracteriza por un dinamismo sin precedentes, el rechazo o la marginación de la tradición y sus consecuencias globales. La marcada orientación hacia el futuro de la modernidad está estrechamente relacionada con la fe en el progreso y en el poder de la razón humana para promover la libertad. Pero de la misma fuente surge el malestar: el optimismo frustrado y la duda inherente fomentada por el pensamiento postradicional. Aunque la modernidad se manifiesta en logros como la ciencia y la tecnología o la política democrática, también afecta profundamente a la rutina diaria. Las cuestiones sobre la autoridad -¿quién dice?- y sobre la identidad -¿quién soy?- se plantean de maneras nuevas y acuciantes (1997, 44).*

Estas ambigüedades se manifiestan, por ejemplo, en la economía, pues con el crecimiento de la diferenciación entre clases y de la división social del trabajo, debido a la especialización del mismo, la modernidad generó roles bastantes limitados, excluyentes y autoritarios. Dicha autoridad se derivaba de la racionalidad calculadora instrumental del capitalismo. Algunos teóricos llaman a este proceso *modernización*, es decir, la apropiación de la naturaleza por el hombre gracias a la ciencia y la tecnología, diferenciándolo de modernidad, o la apropiación del hombre de

su propia naturaleza. (Cf. Berman, Marshall. “Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad”, España, Siglo XXI, 1988). Sin embargo, es la primera definición la que más prosperó y persiguió los cambios económicos y políticos. Para Max Weber, este proceso de racionalización sistemática de mentalidad calculadora se asemeja al laboratorio del científico o a la contabilidad del capitalista, generando una burocracia sin fin y aterradora. “Este cálculo atento era una fuente de control y un instrumento de dominio. Con la herramienta de la racionalidad era posible ‘domar’ la naturaleza, someter a los trabajadores, hacer que encuadraran los libros de cuentas y mantener la complejidad dentro de ciertos límites” (Lyon, 51). Por lo tanto, la racionalización modernizadora fue el síntoma de mayor impacto entre los siglos XIX y XX.<sup>1</sup>

En su expansión, la racionalización de todo el sistema capitalista también cobijó a la ciudad, formando una vida urbana cada vez más creciente. La ciudad llegó a ser el centro de la expresión moderna, convirtiéndose en el lugar donde se observaban las manifestaciones de este proceso: ética ciudadana, saberes, especializaciones, fe en el progreso, industrialización, conciencia participativa de lo público y en la democracia burguesa, proyectos liberadores, expansivos, seculares, pero a la vez, el anonimato en una “sociedad de extraños” (George Simmel), hastío y desencanto, explotación y miseria de inmigrantes marginales. La ciudad se volvió también símbolo de control y de vigilancia, de disciplina y eliminación de los “desviados”. De allí que surja una de las ambivalencias de la modernidad: por una parte, proyecta la idea de emancipación, pero por otra, la condena y exige control y conformidad de todos los ciudadanos hacia el sistema. “Los individuos supuestamente autónomos, liberados de las autoridades de la tradición para forjar su propio destino, ahora se ven sometidos a unos sistemas que funcionan como máquinas” (Lyon, 65).

Anomia, pérdida de rutas, futuros imprevisibles, control y vigilancia, enajenación y explotación, hacen parte de los grandes

imaginarios de la racionalización capitalista modernizadora. Este “desencanto del mundo” (según Max Weber), operado primero por la secularización que desentronizó lo sagrado, y luego por la racionalización tecno-científica que desacralizó al humanismo, llevó precisamente a la desconfianza en el progreso, la libertad, el futuro, tantas veces proclamados. Las promesas resultaron, después de dos siglos, vacías:

*La modernidad, en opinión de algunos, estaba cavando su propiatumba. Al proclamar la autonomía humana, al poner en marcha el proceso que permitiría a la razón instrumental ser la guía de la vida, se había iniciado un cambio que acabaría sombría, si no desastrosamente. El progreso parecía prometedor y se antepuso a la providencia. Pero la promesa del progreso se frustró. Nada escaparía a los dictados de la razón calculadora y escéptica, incluyendo la razón misma (Lyon, 68).*

Por otra parte, el concepto de desarrollo, piedra fundamental para la racionalidad instrumental capitalista, según Cornelius Castoriadis se impulsó solamente desde una actitud modernizadora económica, de producción y consumo, es decir, por los tecnócratas que medían costes y rendimientos en crecimiento desmedido. Oigamos a Castoriadis:

*Tenemos que considerar estos dos procesos: por una parte, la emergencia de la burguesía, su expansión y su victoria final de una nueva idea. La idea de que el crecimiento ilimitado de la producción y de las fuerzas productivas es de hecho la finalidad central de la vida humana. Esta idea es lo que llamo significación imaginaria social. Le corresponden nuevas actitudes, valores y normas, una nueva definición social de la realidad y del ser, de lo que cuenta y de lo que no cuenta...Por otro lado, filósofos y científicos imponen una torsión nueva y específica al pensamiento y al conocimiento:*

*no hay límites para los poderes y las posibilidades de la razón... (1998, 98)*

Estas corrientes desarrollistas, que unieron a la filosofía y a la economía, dieron como resultado lo que Castoriadis llama “ideología del Progreso”: una búsqueda desenfadada del absoluto, en la superación de los límites que no tienen referencias fijas para “nuestro desarrollo; un estado definido y definitivo que se tiene que alcanzar...” (Castoriadis, 99). En otras palabras, una expansión casi esquizofrénica en busca de algo más: más mercancías, más años de vida, más decimales en los valores numéricos. Racionalismo, desarrollismo y progreso: crecer sin fin. Capacidad para imponer la omnipresencia de la técnica, la racionalidad económica (*homo economicus*), la burocracia y planeación enajenadas.

Con estas ideologías se colonizó gran parte no sólo de Europa sino de las culturas africanas, asiáticas y americanas en una globalización sin precedentes históricos. Miles de pueblos fueron víctimas de este afán de futurización modernizadora. En nombre de la razón y de su universalismo se liquidaron culturas enteras. Sin embargo, a la racionalidad tecno-científica y a la cultura burguesa, se opusieron los modernistas que impulsaban una racionalidad crítico-creativa o estética. Desde esta perspectiva, la cultura expansionista capitalista sufrió un fuerte colapso al encontrarse con oponentes severos de su hegemonización avasalladora. Poetas, literatos, pintores, filósofos surgen de la crisis fragmentaria de los conceptos de modernidad, enfrentándose a la deshumanización y despojo llevada a cabo por el sistema global. Hijos de la ilustración crítica, se comprometieron a fraccionar los totalitarismos jerárquicos de la diosa razón, secularizar sus fundamentos, generando una especie de segunda secularización: Marx propone la progresiva emancipación de los trabajadores en un futuro sin clases sociales y la venida del reino de la libertad; el positivismo promete un mundo de bienestar gracias al desarrollo de la ciencia y la industria; Nietzsche proclama la muerte de

Dios como posibilidad de romper esquemas totales ético-morales; Baudelaire pide un mundo de “correspondencias” poéticas y seculares a la vez; el romanticismo alemán invita a socializar la poesía y poetizar la sociedad; los “malditos” invierten las proporciones y se lanzan contra todo, alegando angustia metafísica; las vanguardias tratan de lograr la utopía mayor, donde sueño, poesía, libertad y amor se conjuguen en una cósmica ganancia social. Así, a los macroproyectos de una modernización capitalista, casi bestial y aterradora, le surgen programas civilizatorios no sólo políticos, sino estético-poéticos, opuestos a los paradigmas de una racionalidad instrumental excluyente.

Para un teórico como Marshall Berman, “los pensadores del siglo XIX eran, al mismo tiempo, enemigos y entusiastas de la vida moderna, en incansable lucha cuerpo a cuerpo con las ambigüedades y sus contradicciones” (1991, 11). Berman llama a este momento la “modernidad de aventura” o de exploración. Tiempos de transformación, búsqueda de un “hombre nuevo”, proclamación de la necesidad del pensamiento como proceso subversivo. “Todos los grandes modernistas del siglo XIX, insiste Berman, atacan apasionadamente este entorno, tratando de destruirlo o hacerlo añicos desde adentro; sin embargo, todos se encuentran muy cómodos en él, sensibles a sus posibilidades, afirmativos incluso en sus negaciones radicales, juguetones e irónicos incluso en sus momentos de mayor seriedad y profundidad” (5).

Así, los imaginarios propios del espíritu moderno de “aventura” tales como la secularización de la vida política, religiosa y cultural; el tránsito de un mundo cerrado a uno más plural, abierto, es decir, urbano; la racionalidad de la economía; la autonomía del sujeto con un alto grado de autodesarrollo y autoconciencia de su participación ciudadana, lo cual construye sociedades civiles democráticas; la autonomía del arte y del artista; los proyectos liberadores, expansivos, renovadores y emancipadores, entre otros, se impusieron como metas a alcanzar, elevándose a utopías socio-políticas, las cuales, para algunos autores como Berman y Habermas, fueron olvidadas, abandonadas,

en tanto que para otros están liquidadas. Para estos últimos, este desencanto crítico demuestra un “malestar de la modernidad”. Desencanto ante los proyectos de una racionalidad calculadora y utensiliar, de un urbanismo que produce anomia, extrañamientos e incomunicación; de una sociedad disciplinada de control y vigilancia, con propuestas de uniformidad y autocensura: desencanto ante la secularización de la cultura y la naturaleza; desconfianza en la idea de una linealidad histórica.

## **1.2 Breve esquema de algunas categorías estéticas en el personaje literario moderno**

### *1.2.1 De la armonía clásica a la belleza de lo terrible*

Indagar sobre la concepción de la belleza clásica nos sirve para observar mejor las mutaciones de la misma, operadas por el arte moderno, como también la trascendencia de los impactos que dejaron la secularización y la escisión del sujeto sobre la noción del cosmos unitario antiguo y medieval, lo que generó nuevas y sorprendentes categorías estéticas. Se sabe que la gran pregunta clásica -¿qué es lo bello?- deambuló y configuró estéticas diversas durante largos períodos en la historia de las ideas. Fórmula paradigmática, a veces dogma, a veces duda, que se remonta hasta la antigua ambición de armonía griega. Ya en Hesíodo, la belleza (*kalós*) se consagra a un placer sensorial, encarnado en lo femenino y aplicado, sobre todo, a las representaciones de Eros y Afrodita. Lo bello, en este teogonista, es aquello que asombra a la vista; un objeto de deseo que debe alcanzarse para procurar el goce. Por lo tanto, su finalidad se extiende a la naturaleza, logrando abarcar hasta los artefactos fabricados por el hombre. Toda la fuerza de la belleza se encuentra en su ondulación; en el ritmo exterior imantado de características marinas. No es de extrañar que Afrodita, surgida del mar, las oceánidas, las nereidas, “Galatea en su concha” y Mnemosine con su ondulante



cabellera, completen un cuadro de formas y diseños que dan expresión a la noción de belleza en Hesíodo.

Con Homero se amplía el horizonte. Como un abanico estético, lo bello para el poeta épico no sólo cobija la ondulante naturaleza femenina, sino la fortaleza masculina. Valentía, movimiento, fuerza, ritmo del cuerpo, templanza se unen para formar un cuadro de entusiasmo y alegría que se vierte sobre las artes del canto y del lenguaje. Unidad y totalidad donde la vitalidad del hombre se funde con la naturaleza marina, construyendo una sin igual danza de complacencia. “En el viejo Homero, lo que conviene es algo que sea armonioso; es el trato, la armonía que el hombre establece entre el ambiente y los seres” (Bayer, 1993, 25). Identidad y no diferencia será la petición permanente de la épica homérica. Mismidad del hombre con el destino y sus dioses, lo que lleva al arte clásico a elaborar un concepto mayor de totalidad: la belleza como una armonía, sin fragmentaciones ni caos; como ideal de perfección. La homogeneidad cerrada del héroe lo conduce por un pasadizo en el cual ser y destino, esencia y apariencia, se unen construyendo una *aisthesis* (sensibilidad) no escindida; una simetría que mantiene la norma racional en lucha con *kaos*.

El proceso de interioridad de lo bello se da con los poetas líricos griegos. Una cierta desacralización de los dioses y diosas, permite establecer contacto con la belleza mundanizada de las hetairas, con la intimidad del sentimiento y del goce tanto carnal como moral. La belleza, con Safo de Mitilene (600 a.C.), Anacreonte de Teos, Fig. 2. El Simónides de Ceos, se interioriza, constituyéndose en el primer intento de escisión con el ritmo armónico entre destino, hombre y naturaleza. Sus gratas y alegres presencias poéticas estarán dedicadas a lograr un “estado de ánimo”, donde –como precursores de los románticos decimonónicos– espiritualizan la naturaleza, logrando hablar con ésta desde el asombro y la interrogación íntima. Pesimismo, entusiasmo, elegía, proyección de lo íntimo, serán las sensibilidades sobre las cuales los líricos levantarán sus estéticas:

*Estrella de la tarde, tú traes todo  
Lo que dispersó la esplendorosa Aurora.  
Traes la oveja, traes la cabra,  
Traes junto a su madre el zagal. (Safo)*

*Aquí ven, a este templo sacrosanto de Creta,  
Donde hay un gracioso bosquecillo sagrado  
De manzanos, y en él altares perfumados  
Con olor de incienso  
Aquí el agua fresca murmura por las ramas  
De manzano, y todo el recinto está sombreado  
Por rosales, y en su follaje que la brisa orea  
Se destila sopor... (Safo)*

Sin embargo, habrá que esperar el surgimiento de la filosofía para que en Samos se produzca una reflexión no sólo desde la mitología-poética, sino abordando una conceptualización más metafísica y cosmológica (cf. Bayer, R., 29). Se sabe que Pitágoras fue el primero en concederle a la estética un lugar en su escuela. Él presenta en realidad la primera cuestión filosófico-estética: el concepto de *armonía*, con el cual instaura el problema de la belleza como una estructura simétrica con unidad en la pluralidad, organización proporcionada y matemática de algo sensible y material. El cosmos-palabra con la que con Pitágoras estamos en deuda- vive en completo equilibrio, orden, proporción, simetría, constituyéndose en una sinfonía universal acorde con el ritmo interior/exterior matemático. La armonía asume carácter de representación o imitación de la ley básica del universo, que produce la “música de las esferas”, cuyas melodías debemos aprender a escuchar. Así, particularidad y totalidad estarían conectados armónicamente, con la ley divina o *kosmos*. El arte, todo el arte, debía cumplir no solo la función de crear artefactos equilibrados, sino la vida como su máxima obra, es decir, un *ethos* y una *aisthesis* donde medida, inteligencia, perfección, música,

geometría, matemática y razón constituyen la medida armónica para lograr una existencia hermosa.

Son bastante reconocidas las influencias de la escuela pitagórica en la filosofía de Platón. Sin embargo, el concepto de belleza se transforma para Platón en celeste, y el arte es degradado, hasta llevarlo a una situación marginal. Platón ve el mundo (kosmos) como una obra de arte, pero en sentido peyorativo; como un mal retrato de la verdad divina del mundo de las ideas, con lo que el arte resulta ser sólo peor copia de una mala copia. Por lo tanto, el arte no es un proceso liberador de los sentidos en busca de armonía universal, sino un acto alienante de la verdad y lo bello. La belleza se establece como ideal y modelo hacia donde debemos ascender desde lo particular hasta llegar a la totalidad del éxtasis divino. Lo bello se prefigura no como un objeto sensorial, con una finalidad útil, sino como una idea que participa de la esencia ideal de belleza. De modo que sólo puede ser contemplada –junto a la verdad– por la sabiduría. Elevarse hacia el ideal de belleza permite liberarnos de lo particular. Al ver un cuerpo hermoso se puede tener una idea de cómo es lo bello y ascender a él prescindiendo de lo físico, lo cual sólo sirve para ser un medio de recuerdo de las ideas puras.

En la concepción platónica sobre la poesía, ésta es concebida como un fluido celestial que procede de una inspiración divina. Dicho fluido permite decir al poeta cosas con suprema belleza y sabiduría. La poesía queda convertida, entonces, en un don de los dioses, y el poeta es un médium, inspirado inconscientemente por las fuerzas celestiales. Este “portavoz divino” hace que su profesión poética sea transmitida por dioses y no trabajada por lo humano. Al expulsar a los poetas de la República, por imitar lo sensible, por describir los impulsos, las pasiones, los gustos, reivindicar su gusto por lo real y las apariencias mudables del ser, el platonismo sintetiza una tradición dicotómica, filosófica y estética que se extenderá durante casi dos milenios, generando confrontaciones entre los sistemas oficiales y los excluidos.

Ahora bien, la sacralización del tiempo en el mundo griego, es decir, su transformación en mito, junto a la armonía racional, impulsaron una poética que originó los tres grandes géneros clásicos de Occidente: la epopeya, la lírica y el drama trágico. Pero no solo estos géneros “altos”, o “serios”, como lo llama M. Bajtin, fueron los únicos existentes en la época clásica. Una escisión crítica, producto de cierta racionalidad que no tenía en su estética la idea de abolir el caos y el horror, ni mucho menos de hallar los regímenes diurnos de lo bello, se gestaba en la marginalidad. Géneros no oficiales, discursos alternativos, pero excluidos, se situaban en la esfera de lo “serio-cómico” (Bajtin), impulsaban un dialogismo y un plurilingüismo carnalesco que profanaba las estructuras sagradas; reivindicaban un relativismo mundano en contra del absolutismo abstracto; invertían el orden jerárquico para dar paso a una familiarización entre el hombre y la naturaleza gracias a la risa, la burla, la parodia, la ironía. Secularizar, hasta cierto punto, las nociones de belleza fue una propuesta para observar el otro lado, la otra cara de una realidad en apariencia radiante, pero que había ocultado su terrible belleza, la degradación de la luz, su oscuridad.

En las lecturas de Hesíodo y Homero, damos cuenta de la constante lucha de la razón totalitaria por vencer, desterrar, quitar de la mirada lo caótico y la desmesura. Monstruos tan complicados como Polifemo, las sirenas, Tifón, los lestrigones, son marginados de la claridad armónica y condenados a vivir en un aislamiento casi carcelario entre tinieblas infernales. Concepción binaria donde encontramos el temor a las contradictorias fuerzas de identidad y diferencia, mismidad y escisión, aceptación y rechazo.

Los llamados por Bajtin “géneros bajos” van a ser promotores de rupturas profundas en la idea primigenia de lo bello y creadores de las bases para la elaboración de los personajes literarios modernos. Las pantomimas de Sofrón, los poemas bucólicos, las fábulas, los dítirambos, la ironía socrática, las sátiras Menipea y Romana (recordemos aquí solamente el Satiricón de

Petronio, el Asno de Oro de Apuleyo, la Metamorfosis de Ovidio, los Epigramas de Catulo y Marcial), todos ellos impulsan las fragmentaciones en el sistema clásico estético, lanzando sus propuestas hacia lo prohibido, a las glosias de la plaza pública al populacho, deselitizando la poesía y parodiando a los señores:

*Vivamos lesbia mía, y amémonos,  
Sin importarnos la crítica de los viejos.  
El sol se pone cada tarde y sale al día siguiente,  
Pero nosotros cuando se nos apague la vela,  
Dormiremos una noche sin fin...*  
(Catulo, versión de Ernesto Cardenal)

*Celio, nuestra Lesbia aquella Lesbia, a la que amaba Catulo  
Más que al él mismo y que a toda su familia  
Ahora se vende en las plazas y los bulevares de Roma...*  
(Catulo, versión E. Cardenal)

*Mis epigramas los canta y los ama la Roma mía.  
Ando en los bolsillos y las manos de todos.  
Pero hay uno que enmudece y se enfurece:  
Y por eso estoy contento de mis cantos.*  
(Marcial, versión E. Cardenal)

*Con mis once pies y mis once sílabas  
Y mi abundante (no insolente) sal,  
Yo, Marcial, famoso internacionalmente  
Y en el pueblo -¿por qué me envidian?-  
No soy mas célebre que el caballo "Andraemon"*  
(Marcial, Versión E. Cardenal)

*Los que leéis macabras historias de Edipo y Tiestes,  
Y Cólquidas, y Escilas, y sólo cuentos de horror:  
¿qué interés encontráis en el rapto de Hilas,  
o en Patenópeo, o Atis; o el Durmiente Endimión,*

*o Hermafrodita indiferente al agua enamorada?  
¿Por qué gozáis con viejas chismografías mitológicas?*

*Leed esto que la vida puede reclamar como suyo.  
Aquí no hay ni Centauros, ni Gorgona ni Harpías.  
Mi poesía está hecha de seres humanos.  
Pero tú no puedes conocer la vida, Mamurra,  
Ni conocerte a ti. Lee los Orígenes de Calímaco.  
(Marcial, versión E. Cardenal)*

Tatuada en mármol y en bronce, la idea de lo bello clásico verá caer sus esencias puras e ideales con el surgimiento de la secularización moderna. Sus diseños estéticos se volverán volubles y serán moldeados en arcilla.

Con el avance de las ideas burguesas, se entra en una etapa de crítica y de incertidumbre frente a la homogeneización de los sistemas clásico y medieval y con su hegemonía casi absoluta de la cultura. Este proceso híbrido –entre la fe y la sospecha– se sentirá en los orígenes de la modernidad, pues uno de los problemas surgidos en el transcurso de su desarrollo fue su relación con la acción crítica y, específicamente, con la desconfianza del hombre sobre los principios metafísicos y la dogmatización de las verdades, situando a toda la cultura en medio de un laberinto, en la heterogeneidad de los discursos. Así, por ejemplo, en las producciones de los artistas prerrenacentistas como renacentistas, se observan las desgarraduras y las fisuras de una época hija de la duda; un arte que divaga entre lo místico y lo profano, lo individualista y colectivo, entre lo bello y lo caótico.

La razón moderna no solo creaba la posibilidad de construir una historicidad vital, sino que también ponía al hombre a balancearse en una cuerda floja: alquimia, magia, brujería, esoterismo, junto a la ciencia positiva y al naturalismo, se observan en las ideas de Giordano Bruno, Erasmo, Bacon, Leonardo.

Buena muestra de ello se encuentra en la literatura del siglo XIII. Los *Mesteres de Clerecía* españoles, sobre todo, *El Libro del*

*Buen Amor* del llamado Arcipreste de Hita, como también *La Divina Comedia* de Dante, son producto de ese período confuso y nebuloso, donde la modernidad se debatía en una lucha contra las ramas de una todavía frondosa premodernidad.

Tales condiciones de inestabilidad cultural van a dar origen a ciertas categorías estéticas vivenciadas ya en los siglos XIII y XIV (léase *El Decamerón* de Bocaccio, o bien *Gargantúa y Pantagruel* de Ravelais, las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique, *La Celestina* de Fernando Rojas) que manifiestan una fusión entre la idea del destino -o fortuna, como se llamó en el renacimiento- con la conciencia de construcción individual o colectiva de lo histórico, lo cual en una metaforización radical, nos da la visión del hombre como marioneta caída en el escenario del mundo. Cortados los hilos secretos que la unían al hacedor de su vida y voluntad, ahora vive el tiempo de su propia aventura. Sólo posee la razón como motor para echarla a andar de nuevo por parajes inhóspitos y misteriosos. Ella se levanta y camina confiando en la potencialidad de su saber. Da varios pasos y tambalea; clara muestra de su actitud crítica cuyos resultados inmediatos son múltiples *manierismos* que lo hacen pasar de un centro unívoco a una realidad heterogénea. Individualista, se levanta del suelo y camina. He aquí una de las categorías básicas del arte moderno: *el subjetivismo*; un sujeto escindido del cosmos, de la belleza y de la armonía clásicas.

Casi todos los personajes literarios tendrán desde ahora esta característica. Lo personal se introducirá a la trama literaria, lo heroico colectivo clásico se transmutará por lo individual antiheroico problemático. Una escisión se ha operado entre el yo y el mundo, entre el ser y la naturaleza, hombre y destino, esencia y existencia. Ahora el sentido de la vida se aleja de la totalidad cósmica, se ha fragmentado. Su devenir hace conciencia de la fractura entre sujeto y objeto. El resultado es la pregunta no la respuesta. Vive en la diferencia. De allí que posibilite, a partir de su interrogación, otra categoría literaria: *el monólogo interior*, ese flujo de conciencia; pregunta constante o retruécano sin salida;

un laberinto de sus pasiones que va a dar a una pregunta irremediable: ¿quién soy?

Este descenso al yo, que pretende reproducir el devenir de su vida a través de lo racional e irracional, lo espontáneo y caótico, rompe con las características del soliloquio tradicional clásico, basado en la causalidad, la claridad y la simplicidad. Ahora se trata de averiguar -en un flujo de conciencia- sobre el porqué y el cómo de la experiencia humana, uniéndose lo intuitivo con la petición de coherencia y asociación mentales.

Muchos de los personajes de la literatura española de este período dan clara muestra de ello: Melibea y Calixto junto a sus criados, la Celestina, Lázaro de Tormes (siglo XVI). También lo encontramos en la poesía mística de San Juan de la Cruz, en el erotismo ascético de Santa Teresa de Jesús, hasta pasar por el culterano Góngora, el Buscón Don Pablos de Quevedo, el Segismundo de Calderón, y toparnos con Don Quijote. Los personajes de la comedia del arte italiano, o de las tragedias de Shakespeare sufrirán de este mal: preguntarse incesantemente sobre su realidad y la del mundo. Ser o no ser, he allí la enfermedad moderna. En todos ellos, el antihéroe problemático mundanizado, levantado sobre la tarima del mundo, se observa así mismo en el espejo roto y se sobresalta de su propia imagen. ¿Qué ha observado? Su imperfección y perfección, su humanidad descentrada, su ubicuidad, la ambigüedad claroscuro entre el es y parece, el ser y la apariencia. Así, la *ambigüedad* se establece como otra de las categorías estético-literarias modernas.

No podemos desligar esta categoría de la teoría heliocéntrica de Nicolás Copérnico. Sabemos bien que cambió al hombre de centro y lo puso a deambular en la alta noche del cosmos. Cambió el punto de vista del sujeto cognoscente, disolviendo la imagen antropocéntrica del mismo. Este giro copernicano manifiesta la crisis del hombre renacentista. El hombre es cosa vana, fluctuante, móvil, inestable, ondeante. El relativismo vital al que nos lanzó Copérnico preparó la duda cartesiana y la gnoseología de Kant. Todo es falso, apariencia, una ruptura entre esencia y fe-



nómeno, lo cual se observa en las obras de Montaigne, uno de los relativistas escépticos más insólitos del manierismo. Girar en torno a la incertidumbre, estar entre la verdad de este lado y la falsedad de aquel otro, dio como resultado la gran ambigüedad estética.

Pero es en *El Quijote*, ese libro total, cuyas ambivalencias y contrastes lo han hecho inmortal, donde se encuentran los mayores ejemplos de la ambigüedad del personaje literario moderno. Sin pretender reducir la hermosa y tragicómica aventura de Don Alonso Quijano, creo que en el fondo su preocupación central está en desear salir de sí mismo, **ser otro** siendo él mismo, y en este proyecto -al cual, sabemos, dignamente se lanza- está la crítica no sólo a la sociedad hidalga y contrarreformista de su época, sino a toda la estructura ontológica y espistemológica sobre la cual ha cabalgado Occidente.

Al pretender “salir de sí, ser otro”, se fulmina la idea clásica de destino. Don Quijote no se resigna ante el destino dado, sino se revela contra el mismo; libera la potencia del ser explorando nuevos caminos, y ésta ya es una aventura que sólo la encontramos en los personajes modernos.

Existe, pues, en este querer ser otro, en este deseo de desdoblamiento, la lucha entre dos lógicas: la realidad concreta y normativa contra la realidad ficcionada. Todo el Quijote es una puesta en la balanza de esta traumática dicotomía; una crítica a la cultura binaria del ser o no ser, del cuerpo y el alma, los sentidos y la conciencia, lo malo y lo bueno, lo prohibido y lo permitido, lo consciente y lo inconsciente, la razón y la imaginación, el mito y la ciencia, la imagen y el concepto, y, como bien sabemos, el hilo que teje todo este gran manto en la novela es el humor, la risa que desacraliza y nos familiariza (en un gran carnaval) con estos grandes temas filosóficos. Entre esta binariedad se mueven el Caballero de la Triste Figura y su escudero Sancho Panza. Ambigua es la forma como dialogan, ambiguas las visiones mágicas que la realidad consciente les presenta. Esta es su arma más punzante y subversiva. Con ella pulverizan en un santiamén, con la-

za en ristre, los tres principios básicos de la lógica aristotélica: hay diferencia, hay contradicción y hay la petición, casi la exigencia, de que exista la posibilidad de una tercera forma de afrontar, conocer y vivir el mundo. Don Quijote nos construye así una gran utopía para los tiempos modernos.

La literatura moderna, no sólo con El Quijote, va a instaurar esta categoría como una de sus más grandes conquistas. En las producciones barrocas, como en las del romanticismo y en los múltiples realismos, encontramos personajes que por ser contradictorios nos llenan de amor, nos enamoran por sus imperfecciones: Eugenia Grandet, Madame Bovary, El Jorobado de Hugo, Raskolnikov, Los Karamasov, Gregorio Samsa, hasta nuestro legendario y mítico Aureliano Buendía, en medio de esa familia hermosa y loca macondiana.

Con la conciencia de imperfección y del caos, tantas veces temido y desterrado por los griegos, hacen su aparición en los planos de la modernidad las categorías estéticas de lo *grotesco* y *el feísmo*, las cuales adquieren un puesto de honor en las gradarías del arte, ya que legítimamente se vuelven, por un acto de transposición artística, entidades bellas. De modo que no hay temor, en estos personajes literarios, de asumir el horror y la imperfección. La reivindicación de los mitos caóticos griegos y judeo-cristianos produjo desde el siglo XIV obras de gran valor grotesco. Pero en realidad la mayor revuelta en esta tradición moderna la dio de nuevo El Quijote. Cervantes consignó de manera genial las categorías provenientes de la imperfección y el caos, de los “géneros bajos” (Bajtín) integrándolos en esa gran conquista de la literatura moderna: la novela. Es cierto que Ravelais ya había magnificado, a través de su *Gargantúa*, el realismo grotesco, expresado en la risa, la carcajada y las glosias de la plaza pública, algo que en El Quijote se trabajará estupendamente. Lo grotesco, según Bajtín, tiene como esencia la degradación, la profanación y la desentronización: baja lo permitido por la norma y lo oficial (lo moral, lo espiritual-religioso, el lenguaje serio de las academias, de las sagradas escrituras, del poder) y en-

troniza lo bajo prohibido (lo material, lo corporal y sus funciones fisiológicas: el orinar, el defecar, como también lo fálico, lo anal, lo erótico, la preñez, el comer, el beber, lo deforme, la carcajada, las glosias populares, las blasfemias, etc.). Es una visión integral que minimiza lo alto y magnifica, estéticamente, lo bajo, enfatizando en los momentos cumbres del hombre.

Parodiar, reír, carnavalizar, constituyen también una nueva categoría estética: la *ironía*. Sabemos que su máximo desarrollo lo obtuvo en el Siglo de las Luces. La ironía es ante todo una propuesta crítica que disiente, desentroniza, cuestiona y desmitifica las verdades de las mentiras y las mentiras de las verdades. Su profunda petición es la libertad, y surge en el proceso de formación de una razón crítica contra la dogmatización. Razón irónica poseen los “géneros bajos” -recuerden a Sócrates-, como varios de los personajes literarios ya aquí familiares. Escepticismo y dolor son sus consecuencias; destierro y marginación los retos a que se someten. Voltaire, Diderot, Montesquieu, tratan con ella de revisar, demoler el pasado para proyectarse al futuro. La ironía desgarrar, humaniza. Con una gran conciencia de la temporalidad del hombre, de su condición histórica, se ríe de la escisión entre deseo y realidad, entre sueño e imposibilidad de permanencia e inmortalidad. La ironía, más que risa dichosa, da conciencia de nuestra soledad e inutilidad. Las eternas verdades alzadas por el hombre sobre su propio abismo, caen al solo lanzar esa mueca, ese gesto de duda y desengaño.

La conciencia de finitud y de mortalidad hacen de la ironía hija del tiempo lineal, y por ello está unida a la conciencia de la muerte. Por lo tanto, propia es de ella el desengaño, la desdicha por la imposibilidad de alcanzar el absoluto, el infinito. De allí, su pasión crítica que desemboca en la crisis de la racionalidad y en soberbia ante los imposibles. La ironía es “el accidente fatal, en el doble sentido del término: lo necesario y lo infausto”, dice Octavio Paz. (1987, 113). Lo accidental, lo grotesco, lo bizarro, lo singular caen en el campo de lo irónico que es un “saber que no consiste en la contemplación de la alteridad en el seno de la unidad, sino en la visión de

la ruptura de la unidad. Un saber abismal, irónico” (Paz, 113). Sin contemplaciones, la ironía nos muestra el verdadero rostro de lo humano, constituyéndose en uno de los factores más importantes en la desacralización y secularización de las verdades absolutas, lo que nos deja frente al espejo, solos, mirándonos y burlándonos de nosotros mismos.

A finales del siglo XVI, y durante casi todo el siglo XVII, la concepción clásica hizo aguas. Una de las aventuras estéticas más revolucionarias se desarrolla y produce en todos sus órdenes una crítica mordaz contra la lógica racionalista del discurso clásico: el *barroco*.

En realidad la gran mayoría de las categorías aquí expuestas como modernas se desarrollan con fuerza en este período. El barroco nos sitúa en el filo de la navaja con su crítica polémica al aristotelismo medieval, a la dogmatización de los géneros tradicionales clásicos, a la concepción de la naturaleza y la divinidad, al problema del tiempo existencial humano. Rupturas que van a provocar tendencias estilísticas nuevas y enfoques ideológicos que transitarán por lo moral-político hasta desembocar en las metafísicas del desengaño. En efecto, estas fragmentaciones a los sistemas tanto clásicos como medievales transportan vientos de innovación y conmoción de suprema valía para el arte y la cultura. Según José María Pozuelo Yvancos:

*Los aires de novedad que irrumpen traen una incidencia en aspectos no subrayados anteriormente (como el egocentrismo estoico de la poesía metafísica, o el mundo de la germania y la vida tabernaria incorporado a la poesía satírico-burlesca), un nuevo léxico y la violencia en los esquemas sintácticos, así como una reformulación de las figuras retóricas tradicionales. ¿Qué ha ocurrido? Que en la época de Quevedo triunfa una nueva estética literaria que ha de dar sentido unitario a todas esas reformulaciones. Es, dentro de esta nueva estética, donde alcanza explicación el carácter extraño y el alarde. Los límites de esta nueva estética son los pro-*

*pios del conceptismo, y sus principales términos definidores son los de dificultad y maravilla, términos que los teóricos de la época repiten sin cesar. Se origina, pues, en el público receptor un cambio de sensibilidad paralelo al de los escritores. (1994, XXXI-XXXII).*

El barroco se constituye en una de las aventuras estéticas más importantes en busca de la autonomía artística. Es una puesta en cuestión de la estructura lingüística que posee Occidente; su vitalidad está en el lenguaje, y es desde éste que nos propone una visión diferente a la linealidad de los discursos. Su exploración es poética, su intencionalidad es crear el mundo como metáfora, imponer la imaginación sobre lo racional; excluir de una vez por todas la noción mimésica del arte; confrontar la estructura binaria del discurso e imponer la fiesta de la metáfora como una realidad posible y fundante del ser. Algo de esto contiene toda poesía. En su aventura, el barroco despoja la norma utilitaria de la palabra. Esta deja de ser un simple medio de comunicación y se convierte en una finalidad, en una protagonista. Esencial y fundante, inventa al ser más que lo comunica. El desvío de la norma del lenguaje directo, coloquial, es decir, del nivel de prosa, lo asume desmontándonos la idea de valor de uso del lenguaje, del “para sí” instrumental de la palabra, enviándonos al “en sí” vital-poético. De esta manera, instaura la imagen como una ontología estética, una criatura, una realidad llena de sentido más que una estructura sintáctica y fonosemántica. El poema no significa en el barroco; es un manantial de sentidos y sonidos.

Para infringir y violar la norma del discurso lineal, fundado en causas y efectos, principios y fines, el barroco recurre a figuras retóricas: el hipérbaton, la elipsis, metonimias, sinécdoques, paralelismos, aliteraciones, neologismos, arcaísmos, gradaciones, etc. Todos estos recursos de la retórica y la preceptiva poética sirven para la proliferación, la exageración y el movimiento que dan a sus obras ese ambiente lumínico, enigmático, misterioso, como un juego de ilusiones múltiples. El barroco

ayudó a construir una nueva estética de la recepción. Aquí el sujeto receptor está obligado a cambiar de lógica e imponerse el reto de ser un lector de contrastes y movimientos ondulatorios. El esfuerzo y la ruptura permanentes son su ley; leer la obra de arte como acariciar un ser vivo; habitar en poema, en metáfora, cifrando lo cifrado en el juego y la fiesta feliz de la imagen poética.

Arte que en su profundo afán por innovar lo clásico se manifestó como desmesurado, confuso, extravagante, dificultoso, lleno de artificios, extrañeza y ambigüedades claroscuros. En torno a estos mal llamados, por algunos, “caprichos estilísticos” se debatirán los artistas, los cuales más que formas rígidas y limitadas explorarán lo dinámico y el movimiento. Si el arte clásico se sitúa en lo estático, lo dinámico es la rama de una modernidad que se abre camino apresuradamente. “Todo lo firme y estable, asegura Arnold Hauser, entra en conmoción; la estabilidad que se expresa en las horizontales y verticales, la idea de equilibrio y de simetría, los principios de superficies planas y ajustamiento al marco pierden su valor” (1980, 95 y 96). La representación de lo real, en consecuencia, dificulta su abarcabilidad, pues hay un constante tránsito de lo sencillo a lo complicado, “de lo claro a lo menos claro, de lo manifiesto a lo oculto y velado” (Hauser, 96). Ello explica una de las propuestas más originales del barroco como es su movilidad y la exigencia al receptor de que tenga la sensación de lo infinito e inabarcable. Algo se transmuta con el barroco y es la noción de límite. Exuberancia e inagotabilidad; multiplicidad de situaciones rítmicas, riqueza de caprichos y levedad de formas. Sin embargo, entre tanta pluralidad algo perdura, y es tal vez esta obsesión de sintetizar el movimiento y el tránsito lo que hace que el barroco posea una voluntad de síntesis, una fuerte tendencia a que algo permanezca en el cambio. Unidad y diferencia; identidad y diversidad se unen para crear esas obras ambiguas donde el todo está disperso pero unido con gran sentido de composición armónica, fusionando entre sus partes.

He aquí otro tipo de integración plural con base en la multiplicidad y la dispersión, lo que hace que el barroco toque puer-

tas muy pocas veces visitadas por el arte medieval: lo grotesco y el feísmo, las glosias populares, la plaza pública, la sátira, la parodia, lo picaresco, lo bizarro, el escepticismo... Con su conciencia escindida, pero a la vez con la ambición de comprender y dominar el universo, el artista del barroco adquirió una contradictoria fuerza que fluctuaba entre el orgullo y su debilidad cósmica. Puestas en duda las verdades totales, “al final de este desarrollo, en lugar del temor al juez del universo aparece el ‘estremecimiento metafísico’, la angustia de Pascal ante el ‘*silence éternel des espaces infinis*’, el asombro ante el largo e incesante aliento que penetra el todo” (Hauser, 102).

Dos siglos después de esta explosión imaginista, otra aventura estética habría de preparar el camino hacia las vanguardias del siglo XX: el *Romanticismo*.

Más que una escuela artística, el romanticismo fue, como lo afirma Octavio Paz, “una moral, una erótica y una política: manera de pensar, sentir, enamorarse, combatir, viajar. Una manera de vivir y una manera de morir” (1987, 91). Fusionó arte y vida. El poema dejaba de ser sólo el objeto verbal para convertirse en una “profesión de fe y un acto” (92). El romanticismo niega los conceptos de la modernidad tal como fue concebida por el siglo XVIII, pero es una negación moderna, es decir, una negación con la razón crítica. Convive con la modernidad y la transgrede.

Para el romanticismo, poesía es también reflexión, una teoría del conocimiento, una epistemología. En muchos de sus poetas (Novalis, Hölderlin, Blake, Wordsworth) la imagen poética se convierte en concepto. Conocimiento y creación, vida y pasión se fusionan de tal modo que elaboran no sólo una estética ontológica, sino una ética: el poema es una experiencia vital y la vida un hacerse a sí misma en poesía.

Al desmontar la estatua de mármol de la racionalidad positivista del Siglo de las Luces -cuyos conceptos imponían lo histórico-colectivo sobre lo individual- el romanticismo erigió la estatua del subjetivismo vital, afirmó la primacía de la pasión, la sensibilidad, el sueño, la imaginación, el inconsciente, la inspira-

ción, como potencias autónomas. La nueva estatua estaba esculpida en la misteriosa piedra de lo nocturno humano, el lado oculto de las múltiples lunas: en la visión poética del mundo.

Como crítico de la racionalización cientifista que secularizaba la naturaleza, el romanticismo impulsó varias propuestas para construir su trascendentalismo estético. Los poetas románticos “insatisfechos de la realidad externa y de los contactos elementales que con ella tenemos, experimentan ese malestar, esa incertidumbre que es imposible sofocar en el espíritu cuando éste ha escuchado la voz del sueño” (Béguin, 1994, 481). Nacen de allí los grandes “mitos” románticos, unidos a una metafísica trascendental, a la idea del paraíso perdido, a la búsqueda de la armonía y al reino de la nostalgia por la infancia o Edad de Oro. Con su ambigüedad moderna, el romanticismo reivindicó un neoplatonismo asumiendo el “mito” del alma (Albert Béguin), la cual “vuelve a ser una esencia viva ocupada en su destino eterno y no en su mecanismo... Frente al mundo que ha venido a habitar, experimenta el estupor de un extranjero transportado al seno de los pueblos lejanos” (Béguin, 482). El segundo gran “mito”, siguiendo a Béguin, es el del inconsciente o deseo de ir más allá de lo consciente, de iniciar el viaje hacia sí mismo, llegar al verdadero yo, a la otra orilla. Al bajar a nuestras profundidades interiores, llegamos a lo cósmico. El viaje se hace por la región del sueño, pero esta “aventura no carece de riesgos. Al huir de la prisión del yo consciente, hay que evitar el peligro de quedar encerrado en la prisión del sueño, de la cual nadie regresa. De allí los terrores” (483). Así, se topan los poetas románticos con la belleza de lo terrible y con lo terrible de la belleza. En su lucha con el mundo exterior van hacia lo prohibido, hacia su laberinto interior, al encuentro con sus “fantasmas” y deseos para volver luego de su travesía órfica a la superficie de lo real “enriquecidos con todos los tesoros de las profundidades, pero convencidos de que los límites impuestos a nuestra existencia actual no se pueden traspasar sin que sea castigada la osadía” (483).



El tercer “mito” de esta metafísica estética lo centra Bégúin en la poesía. Esta no es para el romanticismo un simple proceso de comunicación, sino más bien un acto de vida, una verdad absoluta, superior a las verdades históricas. Aquí el poeta es un vidente, un visionario que en su exploración llega a lo nuevo gracias al riesgo de su aventura. La poesía se concebirá, desde el romanticismo hasta las vanguardias del siglo XX, como un proceso descubridor y aventurero que parte del lenguaje, el cual le permite captar “fragmentos de la vida secreta” (Bégúin). “La poesía será una respuesta, la única respuesta posible, a la angustia elemental de la criatura prisionera en la existencia temporal” (484). Poesía como fundación de realidad y liberación de la misma, en busca del absoluto.

Dos categorías estéticas surgirán de este proyecto: la *analogía* y lo *sublime*.

Los románticos concebían el mundo como ritmo. Todo está regido por un ritmo universal. El mundo es entonces un poema: rima y ritmo al unísono, está construido por símbolos, es un texto, una metáfora, un lenguaje:

La analogía concibe al mundo como ritmo: todo se corresponde porque todo ritma y rima. La analogía no sólo es una sintaxis cósmica: también es una prosodia. Si el universo es un texto o tejido de signos, la rotación de esos signos está regida por el ritmo. El mundo es un poema; a su vez, el poema es un mundo de ritmos y símbolos. Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal (Paz, Octavio, 1987, 97).

La *analogía* consiste, entonces, en tratar de leer, descifrar esa realidad simbólica, fusionarse con ella hasta construir una “correspondencia” mágica, metafísica entre yo y mundo y, aún más, el yo individual desaparece para dar origen al yo universal. Con esta categoría, los románticos se insertaban en la ancestral petición humana de inmortalidad y totalidad, es decir, en la eter-

na lucha entre el deseo y la realidad, convirtiéndose en rebeldes metafísicos. El poeta queda aquí transformado en un traductor, un hermeneuta, un descifrador que se vuelve poema cósmico (descifra y cifra). Leer el libro del mundo es también escribirlo. El sistema simbólico del universo se convierte con todo su esplendor en una llave para la creación poética. La influencia de la física de Newton y su ley universal de la atracción se nota en esta categoría: el poeta y el universo se atraen buscando ante todo suprimir lo bizarro, lo grotesco, lo singular, en últimas la muerte, sosteniendo entre él y la totalidad una bondad de placer.

La analogía, como noción poético-metafísica, hace agradable el sueño de la existencia humana, vuelve habitable el mundo, lo reúne, nos lanza a una utopía mayor: reconciliar los contrarios, o mejor, tolerar las diferencias. La alteridad sueña aquí con la unidad. “El mundo ya no es un teatro regido por el azar y el capricho, las fuerzas ciegas de lo imprevisible: lo gobiernan el ritmo y repeticiones y conjunciones. Es un teatro hecho de acordes y reuniones en que todas las excepciones, inclusive la de ser hombre, encuentran su doble y su correspondencia” (Paz, 1987, 102). En ella somos universo, poema, magia, mito, un canto en las esferas.

Sin embargo, está el otro lado: lo sublime.

Esta categoría, cuyo origen lo podemos ubicar en la teología de San Agustín, donde se presupone ya la idea de una divinidad plenipotenciaria e infinita, de fundamento sin fundamento, es explorada ampliamente por Kant en la *Crítica del Juicio* y llega más allá de las categorías limitadas por la forma y lo bello.

Lo sublime se despierta en el sujeto a través de lo sensorial; por ejemplo, al captar una tempestad, un terremoto, un huracán, un tifón, el oleaje furioso del mar, un desierto desolado, la incontrollable locura del amor, etc., lo cual está ligado a la desproporción, al desorden, lo imperfecto y lo infinito, condiciones bastantes caras para el griego, que exigía limitación y perfección como ya he mencionado. Este desorden, muy superior en extensión material al sujeto que lo aprehende, le produce una sensación de

insignificancia ontológica: su finitud y su impotencia como ser se hacen manifiestas. Aquella magnitud le excede y le sobrepasa. Tiene vértigo. Está frente a un espectáculo doloroso, pero de inmediato combate su miedo al realizar una segunda reflexión que le hace superar su inutilidad física: pone en funcionamiento su razón, con lo que alcanza así “conciencia de su propia superioridad moral respecto a la naturaleza que, sin embargo, evoca y conmueve en él, al presentarse caótica, desordenada y desolada, la idea de infinito, dada así sensiblemente como presencia y espectáculo” (Trías, 1992, 42). Es decir, se sobrepone alzándose con una superioridad ética y estética, lo que le hace experimentar una sensación placentera. Integra el caos, lo siniestro y lo terrible en su obra de arte. El sentimiento de lo sublime une de esta manera un dato de la sensibilidad con una idea de lo racional, produciendo un goce moral.

Es entonces cuando lo infinito se hace finito, lo inconmensurable mensurable, el horror belleza. Los dualismos entre razón y sensibilidad, moralidad e instinto, nómeno y fenómeno, quedan superados en una síntesis unitaria: la obra de arte. El sujeto puede ahora tocar aquello que le horroriza y espanta. Lo divino se ha revelado a través de su potencialidad: su destino como hombre sobre esta tierra queda salvado. (Trías, 1992, 24- 25).

Lo sublime hace experimentar un goce estético ambiguo entre el placer y el dolor. El artista siente a la vez su grandeza y su pequeñez como sujeto. Sólo la obra de arte muestra esta ambivalencia, pues en ella resplandece internamente el caos, las imágenes que no se pueden soportar, los abismos siniestros, la muerte y espacios del miedo, pero transmutados a través de lo simbólico, lo metafórico, lo metonímico, logrando que como actores y espectadores experimentemos un goce estético ante lo bello de lo terrible. “El caos, decía Novalis, debe resplandecer en el poema bajo el velo condicional del orden”.

En sus *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime* de 1764, Emanuel Kant concluye que lo sublime es la condición para que el verdadero arte produzca posibilidad y

misterio, asombro y potencia. La idea de lo sublime navega así por el romanticismo y las vanguardias del siglo XX. Kant lo instaura como imaginario que participa del arte, constituyéndose en un paradigma de la modernidad estética. Desde entonces, lo sublime toma características de “imperator ontológico”, excluyendo otras posibilidades de exploración gestadas fuera de sus dominios. El arte de finales del siglo XX y de principios del XXI se sale de estos territorios, rechazando las dimensiones y tipologías que marcaron las exploraciones de la Ilustración. Crisis y ruptura estética. Lo sublime cae al suelo en las nuevas propuestas de un arte flemático más que melancólico y sanguíneo.

Kant ya había diagnosticado en sus observaciones las diferencias entre los *humores estéticos*. Quizá exista en estas clasificaciones una visión profética sobre la situación que atraviesan el arte y la estética actuales. Mientras el melancólico “tiene perfectamente un sentimiento de lo sublime” (Kant, 1990, 51) y “son abominables para él todas las cadenas”; con una devoción al fanatismo, un celo por la libertad y “arrostra el peligro” (Kant, 54), es decir, es el precursor romántico y vanguardista que corre el riesgo de ser considerado “un visionario o un chiflado”<sup>2</sup>, el flemático no tiene, según el filósofo alemán, propiedades para entrar al cuadro de las consideraciones estéticas: “Es en cierto modo un espíritu de pequeñeces que muestra una manera de espíritu delicado pero que tiende directamente a lo contrario de lo sublime. Tiene gusto por algo que sea muy artificial y dificultoso” (Kant, 59).

De esta manera, Kant configuraba ya un cuadro de las sensibilidades, gustos y juicios artísticos de una modernidad tanto en auge como en decadencia. Desde lo melancólico-sanguíneo hasta lo flemático, el impulso por la creación y su aprehensión varía. En más de dos siglos estos procesos han registrado, motivado, revolucionado y construido arte y artistas que se sitúan de uno u otro lado. O bien se aferran a la trascendentalidad metafísica de lo sublime, o bien se contentan con la inmanencia de lo flemático.

Las afirmaciones de Kant, más de doscientos años después, han dado sus frutos. A finales del siglo XX, las diferentes estéticas han cruzado -¿superado?- el umbral de la categoría sublime puesta por la modernidad, legitimadora y totalitaria, como condición para lograr una propuesta renovadora. El actual arte es para y de flemáticos, a los cuales no importan los juicios estéticos de una modernidad en retirada. Modernidad que se beneficia del sentimiento sublime en tanto este contiene “placer y pena, alegría y angustia, exaltación y depresión”... “Un placer mezclado con el pesar, un placer que proviene del pesar. En el caso de un gran objeto, el desierto, una montaña, una pirámide, o algo muy poderoso, una tempestad en el océano, la erupción de un volcán se despierta la idea de absoluto...”, escribe Lyotard (1998, 103). Pesar y placer. Pesar por no lograr atestiguar una representación de lo presentado, y placer de la razón por hacer posible la visión de lo infinito. Todos los siglos posteriores a Boileau, Kant y Burke han padecido y gozado de estas ambiguas formas de existencia; han sido siglos sublimes en su extrema definición. La muerte y el infinito, el terror y el miedo, la angustia a los vacíos, como la superación del tiempo a través de la Idea y el arte, dan testimonios y registros de esta sublimidad histórica. Hay aquí unas épocas que se han debatido entre el dolor y el alivio; que se han quedado petrificadas ante los holocaustos y, sin embargo, han superado su asombro gracias al deleite pena-placer, que construye la sensibilidad estética. Durante años hemos extraído gracia de la desgracia real; hemos visto desmoronarse las altas torres utópicas y fortalecido para no morir en la verdad. Así ha ido pasando el tiempo de la modernidad. También los afanes del capital se unen a este sentimiento sublime, por su obsesión de poder y riqueza infinitos ante la mirada atónita de los que no lo poseen. Sublimidad y riqueza; capital y ensoñación. Se toma el éxito como lo sublime que da alegría a través de la pena poderosa que produce la lucha por obtener dinero.

Pero más allá de estas observaciones, desde y sobre la superficie, algo va a lo profundo, se sumerge en la real entidad de las

necesidades del ser por expresar lo inexpressable. Y he aquí que tocamos fondo en un sentimiento tan propiamente nuestro como histórico. ¿A qué aspira lo sublime? A presentar lo impresentable, demostrar lo indemostrable, visualizar lo invisible, descifrar lo indescifrable. Tarea casi imposible/posible pero emprendida por un arte que no concilió con las nociones de un realismo absolutista e ingenuo, tanto cotidiano como partidista. Al tratar de presentar lo impresentable, la obra de arte se une con el absoluto. “Lo impresentable, dice Lyotard, es lo que es objeto de Idea, y de lo cual no se puede mostrar (presentar) ejemplo... y ni siquiera símbolo. El universo es impresentable, la humanidad también lo es, el fin de la historia, el instante, el espacio, el bien, etc. Kant dice: el absoluto en general” (129).

Tarea ardua la del arte moderno: tratar de hacer visible lo absoluto; de allí sus rebeliones metafísicas y el sacrificio de tanto artista en torno a estas obsesiones. Si no se puede presentar el absoluto, al menos se le puede manifestar que existe. Dar al hombre la sensación de estar domiciliado en lo imposible: habitar en poeta, diría Hölderlin; atreverse a vivir la poesía, clamaría André Breton. Sentir el estado sublime es abordarse no como turista sino como casero, y no otra cosa trataron los románticos y las vanguardias. Lo inhumano del arte, visionado por Apollinaire, es justamente esta fatalidad de ver con ojos de asombro tras el espejo; traer ante nuestra mirada lo oculto y ponerlo a circular en una cotidianidad tan mísera como extraordinaria. Ser inhumano estético es habitar las otras realidades invisibles. ¿Y quién se atreve a realizarlo? Sólo aquel que vive en la belleza de lo terrible, en el vértigo de lo siniestro real y va hacia la profundidad de las superficies; sólo el que ha palpado el horror con la agonía de una trascendencia poética, quien ha sentido la ausencia de la presencia, el misterio de su alteridad.

Esta es una de las mayores obsesiones para el arte moderno. Gran parte de las rebeliones metafísicas en los últimos siglos han sido estéticas. Lucha por un imposible; el suplicio de Tántalo frente a los manjares. Necesidad occidental de abarcar el todo, la

temporalidad fugaz. Tragedia de vernos fracasados como mortales. De allí el sentimiento sublime.

Sin embargo, después de las vanguardias del siglo XX, algo cambió. Algunos de estos proyectos modernos no han claudicado pero sí se han mutado, transformado. ¿Qué tipos de sentimientos sublimes se expresan ahora a principios de un nuevo milenio? ¿Cuál es nuestra percepción de lo impresentable, de lo inexpresable? ¿Cómo manifestamos nuestras imposibilidades ante el absoluto y la totalidad? ¿O acaso ello ya no importa al arte? ¿No existe esa sensación de placer en la pena por nuestra “condición humana”? En la esfera de la cultura actual, los conceptos de trascendencia, infinitud, misterio, angustia, magia ¿cómo se asumen o en qué están constituidos?

### 1.3 *La modernidad y la secularización del poeta*

*Lo bello es siempre extravagante...  
Invertid la proposición, ¡intentad  
hallar una belleza banal!*

*Charles Baudelaire*

#### 1.3.1 *Cuatro momentos: cuatro poetas seculares*

Hacia mediados del siglo XIX, en el París del alcalde Haussmann, Charles Baudelaire escribía sus *Pequeños Poemas en Prosa*. Allí, por cierta “correspondencia” entre el poeta y la nueva ciudad burguesa moderna, Baudelaire sentía cómo se secularizaba la noción de trascendencia del artista, y se le ponía a navegar o a naufragar, sobre imágenes nuevas y asombrosas nunca antes experimentadas: cafés, vitrinas, luminotécnica citadina, vestidos, modas, bulevares.

El París de la segunda mitad del siglo XIX fue el modelo de la ciudad modernista o “ciudad monumental”. La arquitectura

adquirió la práctica del monumento. Grandes edificios tomaban prestados los estilos del pasado, construyendo un *bricolage* o intertextualidad arquitectónica donde imperaba el estilo “neo”: neoclásico, neogótico, neo-barroco, neorenacentista, etc. El arte toma un sentido de sincretismo histórico, llevando la monumentalidad estética a su máxima expresión en el París del alcalde Haussmann. Y es en esta ciudad donde Baudelaire se torna en un observador de la vida moderna, configurándose en *flâneur*, un vagabundo que escudriña las “fisiologías” de la ciudad burguesa, y como un cartógrafo va por las tipologías tanto físicas como espirituales de las imágenes urbanas. “El *flâneur* que podría traducirse como el hombre que vagabundea, que callejea, el paseante sin finalidad precisa. Es la figura donde se reconoce el pintor de la vida moderna y el escritor cuyo entorno de trabajo es precisamente la calle, el panorama urbano que se despliega a su alrededor” (Xibille M., 1995, 162). Este mundo ciudadano es el que observa Baudelaire y el que lo hace un artista secular moderno. Allí pasea y viaja como un visionario de la vida urbana. Su “domicilio” es los parajes, los bulevares, los kioscos de periódicos, las terrazas de los cafés, los almacenes, las calles llenas de hombres anónimos; el ocio es su forma de asumir la existencia múltiple, diversa e inagotable:

*El bulevar es la vivienda del flâneur, que está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes. Las placas deslumbrantes y esmaltadas de los comercios son para él un adorno de pared tan bueno y mejor que para el burgués una pintura al óleo en el salón. Los muros son el pupitre en el que apoya su cuadernillo de notas. Sus bibliotecas son los kioscos de periódicos, y las terrazas de los cafés balcones desde los que, hecho su trabajo, contempla su negocio (Benjamin, 1999, 51).*

Este es su heroísmo en tanto que construye cartografías urbanas en el anonimato y las multitudes. El poeta vive el drama y



la teatralización secular que se ha operado por la incomunicación y la anomia. Baudelaire anuncia en su *spleen* la ciudad que se toma los espacios públicos construidos para el diálogo y los encuentros. La destrucción de las fisiologías tradicionales de la ciudad va acompañada de la pérdida de territorio y de identidad, conceptos que están unidos a las nociones de participación y pertenencia. Por lo tanto, el *flâneur* no sólo ve el teatro ciudadano burgués del siglo XIX, sino que también visiona sus transformaciones en una masificación sin antecedentes que desterritorializa a una gran parte de la población pobre, gracias a la creación de los nuevos espacios para el uso y el consumo modernos. “La ciudad y el monumento modernistas corresponden al después del arte anunciado por Hegel (fin del arte) pero también pertenecen al espacio de la disolución de los antiguos dispositivos simbólicos que unían al hombre con su ciudad y a esta con el mundo natural que la rodea” (Xibille, 166).

Este fin del arte es el fin de la constitución orgánica del mismo; es en sí la resultante del proceso de secularización que se manifiesta en la modernidad. “Para nosotros, escribe Hegel en *Estética*, el arte ya no vale como la forma más alta en la que la verdad se da existencia... Se puede esperar que el arte ascienda y se perfeccione cada vez más, pero su forma ha dejado de ser la más alta necesidad del espíritu”, lo que significa pérdida de su unidad con la filosofía y la religión y manifestación de la autonomía secular que lo despoja del culto, la tradición y la fusión clásica entre lo bello, lo bueno y lo verdadero. Los valores absolutos estéticos se agotan con el advenimiento de la modernidad y con la reproducción en serie de las obras de arte (Benjamin). Estas se cuantifican en el mercado, perdiéndose la idea de contemplación devota del observador que indaga sobre sus sentidos.

Cotidianidad y heroísmo moderno conflictivo con la misma ciudad, la cual el poeta ama y rechaza a la vez. De allí la búsqueda de una belleza trágica. El movimiento y la fluidez de la máquina urbana es lo que embriaga al *flâneur* quien decide, según Baudelaire, “levantar su hogar en el corazón de la multitud,

en medio del flujo y reflujo del movimiento, a mitad de camino entre lo fugitivo y lo infinito” (Berman, 1988). Con estas alternativas, el poeta entra a formar parte de esa realidad de sobresaltos, rescatando las imágenes misteriosas que surgen de aquellos bulevares y tiendas que el alcalde Haussmann había construido.

Marshall Berman, en su ensayo titulado *Baudelaire: el modernismo en la calle*, afirma que la transformación de París por el binomio Bonaparte III-Haussmann, modifica la visión para la poesía y es a partir de ese momento que se construye un cierto modernismo callejero, urbano: “Mientras Baudelaire trabajaba en París, las obras de modernización proseguían a su alrededor, sobre su cabeza y bajo sus pies. Baudelaire se veía no sólo como un espectador, sino también como un participante y protagonista en esta obra en marcha; su propia obra parisiense expresa este drama y este trauma” (Berman, 1991, 146). Y es en medio de estas transformaciones de París donde el poeta encuentra la secularización de lo que había sido sagrado hasta entonces. Las luces mágicas, los cafés, la vida nocturna y bohemia como símbolos de modernización y encantamiento burgués, los sitios para el diálogo, el goce y el amor, son manifestaciones de procesos seculares donde el artista busca una poética muy distinta a la tradición.<sup>3</sup>

De este modo, Baudelaire reunía lo que la secularización de la vida moderna exige de un artista: la inteligencia, la bohemia y las utopías o teleologías mesiánicas, fuertemente unidas a las ideas de emancipación y plenitud. (Cf. Gutiérrez Girardot, Rafael, 1987, 107 y ss.).

A este mundo desacralizado, despojado de “aura”, es al que asiste el poeta moderno, una “era mundial de la prosa” como la llamó Hegel. “Es la época de la racionalización de las relaciones sociales, la ruptura de un mundo armónico (como el de los griegos), la pérdida del ideal, es decir, de algo estático, total y que descansa en sí mismo; pérdida de la que dan testimonio la división del trabajo, las diversas especializaciones o, como Hegel habla en su juventud, la escisión” (Gutiérrez, Girardot, 1994, 182).

Al decir de Hegel, época para el “pensamiento y la reflexión” y no para la “poesía del corazón”, de donde surge, por supuesto, una secularización representada en lo científico y lo artístico; de tal modo que la modernidad va “prosificando” los ideales estéticos y metafísicos tanto clásicos como medievales. Bajo estas circunstancias Baudelaire se enfrentaba a la cotidianidad con un heroísmo moderno conflictivo.

Por lo tanto, el poeta dejaba de poseer la voz de la tribu; pasaba de aedo, rapsoda, juglar, chamán, a ser un simple peatón secular, un ciudadano. Toda su lucha por trascender como sujeto metafísico se vio interrumpida por el auge de la masificación urbana, la máquina y el desarrollo de la reproducción técnica de la obra de arte. Baudelaire sintió estos espasmos, no huyó de ellos, los asumió y reflexionó; hizo poesía desde estos lugares aparentemente anti-poéticos y anti-estéticos. Su obra es una profunda lucha por alcanzar a comprender qué le había pasado al poeta, y qué le depararían los tiempos venideros:

*La tarea del artista, como lo dice Matei Calinescu hablando de Baudelaire, se parece a la del alquimista que extrae oro del barro -o si traducimos esta metáfora típicamente baudelaireana- descubre la poesía escondida tras los contrastes más horripilantes de la modernidad social: Baudelaire es bastante explícito a este respecto cuando caracteriza el ‘heroísmo de la vida moderna’, con, entre otras cosas, ‘el espectáculo de la vida elegante y las mil existencias errantes -criminales y queridas- vagando por los subterráneos de una gran ciudad’. (1991, 62).*

En varios de sus poemas en prosa se leen temas sobre personajes “comunes y corrientes” de la vida bulliciosa y citadina. En textos como *Las Muchedumbres*, *Un Gracioso*, *Un Caballo de Raza*, *El Tirador Galante*, *El Jugador Generoso*, *A la Una de la Mañana*, *Embriagaos y Extravío de la Aureola*, entre otros, se siente esa pulsión por descifrar lo que sus ojos ven por la calle del

nuevo París con sus bulevares que el alcalde Haussmann había inaugurado hacia mediados del siglo XIX.

El poeta, entonces, se mundaniza, se seculariza en medio de esta ciudad burguesa en vía de masificación. Paradoja de la poesía moderna: el poeta se vuelve crítico mordaz contra la deshumanización de la ciudad, pero a la vez la ama, la desea. Como lo dice Marshall Berman: “Una de las paradojas de la modernidad es que sus poetas se harán más profundos y auténticamente poéticos al hacerse más parecidos a los hombres corrientes” (1988, 160).

En su poema *Extravío de la Aureola*, el poeta pierde, por los bruscos saltos en la calle, ese símbolo que lo hace artista. Sin embargo, trata de encontrar en su humanidad “*mundanizada*” al otro poeta, al que se halla en la cotidianidad, el que busca no la belleza metafísica de lo perfecto, sino la belleza de lo terrible e imperfecto. Ese poeta es el que ha perdido su aureola de metafísica trascendental y se descubre siendo poeta cantando “la metafísica material” de la secularización. “Su aureola que cae en el fango del macadán corre peligro, pero no es destruida, sino más bien arrastrada e incorporada a la circulación general del tráfico” (Berman, 162). Ella es el símbolo de la petición de una nueva concepción del arte, de un arte secular en las multitudes ciudadanas:

*No a todos les es dado tomar un baño de multitud; gozar de la muchedumbre es un arte...*

*Multitud, soledad: términos iguales y convertibles para el poeta activo y fecundo. El que no sabe poblar su soledad, tampoco sabe estar solo en una muchedumbre atareada.*

*Goza el poeta del incomparable privilegio de poder a su guisa ser él y ser otros. Como las almas errantes en busca del cuerpo, entra cuando quiere en la persona de cada cual. Sólo para él todo está vacante....*

(Baudelaire, 1968, 25)

Sabemos también que en Norteamérica un gran escritor nos dejaba la imagen del poeta consumido y arrastrado por “un baño de multitud” callejera. Edgar Allan Poe, en su famoso relato *El Hombre de la Multitud*, ve la ciudad como un espectáculo. Alguien, en la tarde de un día de otoño en Londres, observa detrás de los ventanales de un café todo cuanto le rodea: clientes, los anuncios de periódicos; pero es en la multitud, que pasa al otro lado de la ventana, donde posa su vista. Son las seis de la tarde de un día laboral cualquiera y, asombrado, el poeta se une desde la mirada a aquella masa informe, perdida, buscándose en su extravío:

*Dicha calle es una de las principales avenidas de la ciudad y durante todo el día había transitado por ella una densa multitud. Al acercarse la noche, la afluencia aumentó, y cuando se encendieron las lámparas pudo verse una doble y continua corriente de transeúntes pasando presurosos ante la puerta. Nunca me había hallado a estas horas en el café, y el tumultuoso mar de cabezas humanas me llenó de una emoción deliciosamente nueva. Terminé por despreocuparme de lo que ocurrió adentro y me absorbí en la contemplación de la escena exterior... la gran mayoría de los que iban pasando tenían un aire tan serio como satisfecho, y sólo parecían pensar en la manera de abrirse paso en apiñamiento. Fruncían las cejas y giraban vivamente los ojos... Otros, también en gran número, se movían incansables, rojos los rostros, hablando y gesticulando consigo mismos como si la densidad los hiciera sentirse solos. Cuando hallaban un obstáculo a su paso cesaban bruscamente de mascullar, pero redoblaban sus gesticulaciones, esperando con sonrisa forzada y ausente que los demás les abrieran camino (Edgar Alan Poe).*

Aquí “el *flâneur* es para Poe sobre todo ese que en su propia sociedad no se siente seguro. Por eso busca la multitud; y no habrá que ir muy lejos para encontrar la razón por la cual se esconden

de en ella” (Benjamin, 1999, 143). El hombre que mira es finalmente arrastrado por la multitud, por esa masa que comenzaba a producir una fuerte sensación de lejanía ciudadana, pero que despertaba en los poetas admiración y terror. Entre la multitud, afirma Benjamin, el poeta “se hace cómplice suyo y casi en el mismo instante se separa de ella. Se deja ir con ella un largo trecho para con una mirada de improviso, arrojarla a la nada” (143).

Este espectáculo de una gran urbe nos demuestra que, en la literatura moderna, esa masificación y despersonalización del hombre sufrida por la racionalización caótica urbana ha sido observada desde la mirada del esteta, del filósofo, el retratista, el crítico social, del poeta, testigos todos de aquel proceso de urbanización sufrido en la era de la modernización capitalista.

A finales del siglo XIX, un poeta colombiano, anclado en la fría y provinciana Bogotá, escribía uno de los poemas que sintetizan la pulsión y espiritualidad de la poesía moderna: La respuesta de la tierra. Este texto de José Asunción Silva es quizá el más caro ejemplo de la concepción de nuestro primer escritor moderno. En él hallamos un diálogo tragicómico entre el poeta lírico y la tierra como narrataria muda y sorda. El poema va construyendo una atmósfera irónica donde las concepciones del romanticismo tardío y del parnaso colombiano quedan pulverizadas al desacralizar la idea del poeta como un sujeto con aureola, ejerciendo su potestad desde una metafísica trascendental, y donde sólo existen preguntas esenciales, búsquedas de quintas esencias eternas, olvidándose de lo inmanente y de la simplicidad de las cosas.

Las preguntas que el poeta lírico lanza a la tierra están cargadas de la necesidad de trascendencia. Sólo importa la pregunta profunda, existencial, metafísica:

*¿Qué somos? ¿A do vamos? ¿Por qué hasta aquí vinimos?  
¿Conocen los secretos del más allá los muertos?  
¿Por qué la vida inútil y triste recibimos?  
¿Hay un oasis húmedo después de estos desiertos?*

*¿Por qué nacemos, madre, dime, por qué morimos?  
 ¿Por qué? Mi angustia sacia y mi ansiedad contesta  
 Yo, sacerdote tuyo, arrodillado y trémulo.  
 En estas soledades aguardo la respuesta.*

Con este texto, Silva nos abría a un nuevo espacio poético, a otros ritmos, otras aventuras. Nos estaba situando en la secularización que sufre el poeta -y el arte en general- dentro de la racionalidad crítica en la modernidad estética y por la racionalidad instrumental de la modernización burguesa. En estos ámbitos socio-históricamente novedosos, al poeta lentamente se le resbalaba de su cabeza la aureola y vagaba como un sonámbulo en busca otras voces en las cosas comunes, en los elementos cotidianos.

En el poema de Silva ya citado, la divinización y entronización que el poeta da a la naturaleza -expresado en el diálogo con la tierra, a la cual le habla como a una “criatura encantada”- lo hace ver como un artista a quien no le ha llegado la noticia de que la modernización burguesa, con su lógica del cálculo, su sentido pragmático, realista, metódico, utilitarista, ha secularizado la naturaleza, ha hecho desaparecer, lentamente, su aura sagrada.

Para la época en que Silva escribe su poema, la era industrial tanto en Europa como en Norteamérica ha transformado la naturaleza en materia prima, la ha profanado mecanizándola y convirtiéndola en una sucedánea de las leyes del mercado, en una esclava del hombre que ahora es su amo absoluto, su transformador práctico. De allí que el texto se nos presente irónico y estremecedor a la vez:

*La tierra, como siempre, displicente y callada,  
 Al gran poeta lírico no le contestó nada.*

La tierra ya no guarda los poderes míticos religiosos premodernos; ahora es sólo un objeto, un utensilio, una cosa muda, desentronizada, triste y arruinada al mismo tiempo. El poeta, frente a esta materia sorda y muda, se queda con su soledad

errante de nostálgico sacerdote, arrodillado y trémulo, y únicamente podrá obtener sus respuestas como sujeto autónomo moderno explorándose en su individualidad secular.

Es cierto que la positividad científico-técnica no había llegado con todo su esplendor a Colombia, pero Silva ‘que había sentido los aletazos de la poesía simbolista francesa’ como un vidente nos mostró lo que vendría después. En el siglo XX, el grupo *Los Nuevos*, en Colombia, principalmente León de Greiff, Luis Tejada, Jorge Zalamea y Luis Vidales, pudieron apreciar lo que Silva había anunciado treinta años antes: la desacralización del poeta y la pérdida de la aureola en la lenta construcción de las ciudades burguesas latinoamericanas.

Esta secularización y pérdida de lo sagrado en el arte, la encontramos también en uno de los buenos escritores mexicanos del siglo XX quien nos da un ejemplo del poeta transeúnte, en medio de una ciudad que desaparece nuestro rostro. Jaime Sabines en su poema “El Peatón”, baja del pedestal al poeta y lo extraía como uno más en las altas mareas de una ciudad masificada. El poeta deja de ser la “voz metafísica” y pasa a ser la “voz común”. La cotidianidad se encarga de instaurar su reino de lo intrascendente. *No soy un poeta, soy un peatón*, nos dice Sabines. Veamos el texto:

*Se dice, se rumora, afirman en los salones, en las fiestas, alguien o algunos enterados, que Jaime Sabines es un gran poeta. O cuando menos un buen poeta, o un poeta decente, valioso. O simplemente, pero realmente, un poeta.*

*Le llega la noticia a Jaime y éste se alegra: ¡Qué maravilla! ¡Soy un poeta! ¡Soy un poeta importante! ¡Soy un gran poeta! Convencido, sale a la calle, o llega a la casa, convencido. Pero en la calle nadie y en la casa menos: nadie se da cuenta de que es un poeta.*



*¿Por qué los poetas no tienen una estrella en la frente o un resplandor visible, o un rayo que les salga de las orejas? ¡Dios mío!, dice Jaime. Tengo que ser papá o marido, o trabajar en la fábrica como otro cualquiera, o andar, como cualquiera, de peatón. ¡Eso es!, dice Jaime. No soy un poeta: soy un peatón. Y esta vez se queda echado en la cama con una alegría dulce y tranquila.*

Una voz de nostalgia por el aura sagrada perdida resuena en este poema: “¿Por qué los poetas no tienen una estrella en la frente o un resplandor visible, o un rayo que les salga de las orejas?”; petición de instaurar de nuevo la aureola divina. Pero ello es imposible: ya el poeta no es un médium entre los dioses y los hombres, es un simple ciudadano perdido en una ciudad cualquiera: papá, marido, obrero. Es un gran poeta porque es un mundano peatón. “El poeta, nos dice de nuevo Calinescu, rechaza tanto la idea romántica de genio ‘natural’ (semejante a una fuerza de la naturaleza), como la ya bien establecida y rica tradición del concepto orgánico del arte. Enfatiza... el elemento consciente y voluntario del proceso de creación artística. ‘La inspiración’ se convierte en una cuestión de método y voluntad”. (1991, 66). Contra el concepto de inspiración se propone el concepto de disciplina y trabajo. Aunque la meta de un poeta no es la de hallar la verdad en sentido lógico o científico, su mente “ha de ser tan disciplinada como la de un científico” (Calinescu, 66). He allí una de las condiciones del poeta moderno.

Podríamos citar aquí muchos más ejemplos: El Rimbaud de *Temporada en el Infierno*, e *Iluminaciones*; el Apollinaire con sus poemas *Zona* y *Cortejos*; el T.S. Eliot y *La Canción de Amor de Alfred Prufrock*; el Walt Whitman hijo de Manhattan; el Federico García Lorca de *Poeta en Nueva York*; los italianos Quasimodo, Montale, Cesare Pavese, Ungaretti; el César Vallejo de *Poemas Humanos*; el Neruda de *Residencia en la Tierra*; los colombianos Luis Vidales, Jorge Gaitán Durán, Rogelio Echavarría, José Manuel Arango; en fin, un sinnúmero de grandes textos que nos

ayudarían a comprender esa gran revolución que se operó en la poesía desde mediados del siglo XIX.

### *1.3.2 Aura extraviada: aura encontrada*

Ahora bien, ¿qué siente el poeta secular cuando ve que se le evapora y se le pierde la trascendencia metafísica en las cosas que llenan este mundo?

Baudelaire fue quizá uno de los primeros en transmitirnos esa nostalgia de paraíso perdido en un espacio histórico-social, donde lo temporal individual evapora la trascendencia y el encantamiento de la naturaleza.

La mecanización del mundo con su racionalidad instrumental, impulsada por la modernización, fue generando en la sociedad burguesa la pérdida del ánimo, el aliento secreto y mágico de lo natural. “Por primera vez en la historia universal, escribe Walter Benjamin, la reproductividad técnica emancipa a la obra artística de su experiencia parasitaria en un ritual. La obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida” (1994, 27). “Pérdida del aura”, le llama este filósofo alemán. En la época de reproductividad técnica se vive en una “decadencia del aura”, una cierta intrascendencia metafísica que nos ha lanzado a una nueva concepción estética, pues “la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible” (Benjamin, 22). El poeta vive dentro de otra sensibilidad de la cual no huye, sino que lo asume para expresar el nuevo estado del alma; mundo de imágenes que registran otra magia, otras milagrosas fantasmagorías. Para él se hace necesario rescatar el milagro en el desencantado mundo de la modernización.

Podemos interpretar el aura como ese aliento, ese resplandor de luz etérea, esos perfumes que sentimos en las cosas con las

cuales establecemos un diálogo perpetuo de sensibilidad. La memoria y el registro fotográfico de nuestras mentes detienen ese “instante” supremo donde somos uno con los objetos del mundo. De allí que el fogonazo de lo material registre en nosotros un estado psíquico de “comunidad”, siendo ésta la más grande aventura del conocimiento; sentir el aura es vivir el magnetismo de la carnalidad. “Conviene ilustrar el concepto de aura, escribe Benjamin. Definiremos ésta como la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar). Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama” (Benjamin, 24). Lo intersubjetivo entra aquí a establecer un dialogismo secreto, constructivo del ser en las cosas, una dialéctica de la poetización del mundo.

Sinónima de resplandor y luz visible, energía que emana de todo cuerpo, el aura nos lleva también a la región del abismo y lo fugaz. Lo temporal, lo perecedero, es lo que nos hace caer en la necesidad de aura, pues no de otra cosa está llena. Es temporalidad y muerte. Está próxima y lejana a nuestro ser; en su lejanía la añoramos, la inventamos. “Todo aquello que posee un aura es lejano” (Hocquenghen y Scherer, 1987, 86), en su cercanía la vivimos como algo que permaneciendo se nos muere sagrada y secularmente a la vez; de esta manera, el aura es aparición y desaparición, la presencia de una ausencia, la ausencia de una presencia: poesía. Su definición no está en la estática, sino en la dinámica.

La noción de aura nos transporta de inmediato a la creencia en un mundo detrás del mundo concreto; la aparición, en la superficie de fáctico, de una energía que nos sitúa en un “más allá” de la simple y pobre mirada, en otra sensibilidad que el aura genera, y desde la cual construye el poeta su obra.

Lo propio del poeta moderno, entonces, es captar en lo inmanente secular una trascendencia energética, enmarcada por la conciencia de su temporalidad y desaparición. El “aura secular”,

la “secularización mágica”, nos levanta al objeto único y diverso a la vez, como una impresión fugaz, irreproducible pero memoriosa y permanente.

¿De dónde proviene esa magia, ese más allá de las imágenes fácticas en este mundo secular y alucinado? No de la búsqueda de la divinidad en lo transcendental metafísico, sino del asumir el tiempo del aquí y el ahora que experimenta el poeta como una chispa, un resplandor, un ver lo invisible en lo visible y lo visible en lo invisible. Los aromas que expelen los cuerpos de los objetos, víctimas de lo temporal, sirven para unir lo singular con lo cósmico estético. La “correspondencia” baudelaireana queda aquí transmitida y sellada: el poeta une lo singular con lo cósmico sintiendo el movimiento *aurático* en las cosas que ya no son simples utensilios, sino seres vivos, transmutados en palabras protagónicas y fundadoras de la realidad.

Existe, por lo tanto, una sensualidad espiritual al vivenciar el aura de las cosas comunes. El poeta canta esa sensualidad luminosa, el “más allá” de la simple presencia material y la constituye en lenguaje. La palabra poética funda el ser, se encarna en ser.

La secularización moderna impulsó la pérdida de esta energía liberadora de lo material; sin embargo, como pudimos ver en los ejemplos de nuestros cuatro poetas, ellos rescatan el aura desde su decadencia. Baudelaire, Poe, Silva y Sabines, buscan, en las nuevas imágenes y sensibilidades que la época moderna les presenta, una forma diferente de aura. Como lo dicen Hocquenghen y R. Scherer, desean “algo nuevo rodeado de aura; sueño melancólico por imposible, porque nada hay más banal y vacío que lo nuevo. Lo nuevo en sí como el tiempo del reloj está devaluado antes de aparecer...” (1987, 88). Y, sin embargo, es en estos objetos banales, ruines y “antipoéticos”, donde los poetas hallan una nueva reflexión *aurática*, una magia, un encantamiento. “El ruido del tiempo en Baudelaire, el ruido de multitud, entra en la composición poética (Poe), filmica (Vidor), musical, hasta el ruido de fondo, ruido de tiempo que, registrado electrónicamente-

te, desarrolla su gama de ínfimas diferencias y reverberaciones en las particiones contemporáneas” (90).

El aura se encuentra en la tecnología carente de alma, en los profanos paisajes de la ciudad, conocidos y desconocidos, en lo minúsculo. Es una “iluminación profana”, que el poeta moderno contemporáneo nos eleva a ontología estética. Es una nueva manera de dotar al mundo deshumanizado de vibraciones sensibles. Lo grotesco, lo feo, lo caótico, entran al poema y se elevan a conceptualización estética. De modo que el poeta moderno inventa nuevas magias y diversas maneras de mirar. En la música contemporánea (el rock, el jazz, la balada cursi, el rap, la ranchera, el *disc-jockey*, etc.), en el arte *kitsch*, en los desechos industriales, las glosias populares, la computadora, etc., se halla un aura: un alma tan hermosa y terrible que nos lleva al presente fugaz de una belleza transitoria, contraria a la petición de belleza clásica, armónica, ordenada, equilibrada y eterna.

Baudelaire, por ejemplo, nos dice Calinescu, mostraba una clara y significativa preferencia en favor de las metáforas mecánicas. “El funcionamiento de una máquina se hace, por implicación, más bella que el crecimiento de una planta... Separada de su finalidad utilitaria, una máquina puede convertirse en un objeto de contemplación estética, y una obra de arte no se degrada cuando se la compara con una máquina” (1991, 66). Y esa máquina puede ser también la “máquina de tráfico” de que nos habla Le Corbusier, la “maquina de producir tráfico” en una ciudad masificada del siglo XX, tan equipada como una fábrica (Cf. Ber- man, 167-168).

Este “deseo maquinista” impulsa al poeta contemporáneo a ser más partícipe y a desmontar su aureola, haciéndola caer de su cabeza para que se impregne de materia impura. Su aureola ya no lo habita desde lo alto, sino en lo bajo; está en sus pies, en ese paso que da en una calle cualquiera como anónimo. Su aureola no es una petición de inmortalidad, sino un encantamiento secular; no es un *thopos* clásico, sino un *uthopos* moderno ilimitado, es el lenguaje de una representación heterogénea, múltiple y

rica de sentidos. Su verdadera grandeza está en asumir la realidad objetual como posibilidad de inventar el sueño de lo real.

“Crear una obra vulgar, decía Baudelaire, es cosa de genios. Debo crear una obra vulgar”. De allí su *spleen* parisino y sus “*Pequeños Poemas en Prosa*”.

Esta utopía moderna, elaborada por el poeta, está ligada a la permanente búsqueda de un soporte existencial en un mundo burgués desdichado. El poeta establece la comunión con algo que se sabe está perdido, y, sin embargo, no acepta que todo naufrage en el vacío del abismo. En medio del desastre y la miseria ciudadina, se puede encontrar la fervorosa presencia de un milagro.<sup>4</sup>

#### 1.4 Las dos modalidades: esplendor y custodia

“Hay que ser absolutamente moderno”. La frase de Rimbaud, escrita hacia 1873 en *Una temporada en el infierno*, es quizá una de las sentencias más punzantes dichas por poeta alguno en el fulgor de una modernidad en esplendor y decadencia. No obstante, se vivía la magnificencia de las revoluciones sociales y políticas, con el fortalecimiento de una racionalidad instrumental y utensiliar neocolonialista, a la vez que la angustia o *spleen* de una gran parte de los intelectuales y artistas, quienes interrumpían con sus demandas en los festines de una concepción hegemónica, universalista y excluyente. Racionalismo modernizador versus racionalismo crítico-creativo. Ya el genial Baudelaire había profetizado el derrumbe de un mundo de esencias útiles, y se había encargado por su parte de analizar la caída de las aureolas metafísicas estéticas y el advenimiento de una sociedad secularizada en sus más importantes fundamentos. La alternativa estaba en ser o no ser moderno; saber qué consecuencias traería tal actitud; conocer hacia qué regiones conduciría asumir la postura de la racionalidad crítica o la imponente racionalidad instrumental modernizadora.

En torno a estos planteamientos se debatirán las tendencias estético-filosófica y políticas de finales del siglo XIX y principios del XX. La urgencia de Rimbaud frente a una modernidad paradigmática, estableció una poética de compromisos con las rupturas y las fragmentaciones. Rupturas con categorías no modernas todavía arbitrarias y vigentes en la mayor parte de las concepciones culturales; fragmentaciones en el mismo aparato sistémico y autoritario de la pragmática modernizadora. Ser modernos totales constituía una fuerza radical rebelde y desgarradora, gracias a la escisión crítica en contra de la expansión práctica de la razón positivista. De tales rupturas surgirán los entusiasmos experimentales y contestatarios de las vanguardias estéticas modernas.

Con tal de ser un poco más osados que sus predecesores, los artistas del XX impulsaron la idea moderna de la linealidad histórica como proyecto y travesía. Al final estaría una utopía esperándolos; un camino que conducía hacia la emancipación de ciertas condiciones estafalarias y conservadoras neoclásicas y medievales. Alzados en los hombros de un pasado histórico, tratarían de ver más y de cuestionar al gigantesco monumento sobre el cual se elevaban. Remontarse a regiones desconocidas, abolir todo, reflexionar, transformar el drama más que sufrirlo. Con un pasado llamado a superarse, un presente de compromisos contestatarios y rebeldes y un futuro que vislumbraba un porvenir mejor, la linealidad histórica fue una de las vías que en la modernización tecnocientífica y en la modernidad crítica se impuso como supuesto fundamental. El gigante del tiempo pasado, aplastado -o puesto en cuestión-, por el enano de los “nuevos tiempos” visionados. Poeta y visionario. Vigía permanente de un abismo y de la cima donde pronto se levantaría el ser humano. Y el gigante no sólo era la “edad oscura” del medioevo, sino también el progreso optimista del Siglo de las Luces. De allí la sufrible contradicción y el brote del *spleen* del romanticismo. Estar en tensión crítica contra lo que ofreció la modernidad ilustrada iluminista y la época nocturna medieval.

Así surgen dos grandes conceptos de modernidad: una, la modernización burguesa, que, en palabras de Calinescu posee

*La doctrina del progreso, la confianza en las posibilidades benefactoras de la ciencia y la tecnología, el interés por el tiempo (un tiempo medible), un tiempo que puede ser comprado y vendido y que, por tanto, posee, como cualquier otra comodidad, un equivalente calculable en dinero, el culto a la razón y el ideal de libertad definido dentro del entramado de un humanismo abstracto, pero también la orientación hacia un pragmatismo y el culto de la razón y el éxito (1987, 51).*

La “otra modernidad”, llamada por nosotros modernidad crítico-creativa, y denominada por Calinescu “estética”, es “la que abría de producir las vanguardias y estaba desde sus principios románticos inclinada hacia actitudes radicalmente antiburguesas. Estaba asqueada de la escala de valores de la clase media y expresaba su disgusto con los medios más diversos desde la rebelión, la anarquía y el apocalipsis hasta el aristocrático autoexilio...” (Calinescu, 52).

Estas confrontaciones se manifestarán en movimientos estéticos extremistas tales como el decadentismo, *L'art pour l'art* y el simbolismo que reaccionan contra el utilitarismo, la pragmática del saber y de la acción. Tal vez sea Baudelaire el poeta que sintió los aletazos de las dos modernidades. Crítico audaz de las estéticas modernizantes, a la vez que defensor de una cierta secularización del concepto de belleza. Esplendor y custodia. Esplendor de la racionalidad burguesa instrumental que imponía su expansionismo, y custodia crítica de algunos vigías intranquilos y tensionados ante el inminente peligro de la razón pragmática. Baudelaire se movió en dicha cuerda floja sufriendo las consecuencias de vivir una época paradójal, laberíntica.

Descubrir una belleza de lo terrible o banal; instaurar un reino secular desde la podredumbre social, transmutando su hedor en arte; “inspirarse” (para usar un término romántico mo-



derno) en el mal para extraer de él flores no aromatizadas de esencias metafísicas, sino del vaho terrestre de la ciudad y sus estruendosos bulevares. Sudor y sangre, belleza y maldad, contradicen el canon clásico de la triada estética entre belleza, bondad y verdad. No hay proceso más paradójico que estas sensibilidades decimonónicas donde el apego a un sentimiento sublime del arte y el desprecio por una trascendencia de belleza eterna clásica se manifieste. Seducido por las luces de la bohemia y la tecnología burguesa, el poeta las rechaza como factores alienantes de la condición humana.

Sin embargo, en Baudelaire -como en Rimbaud, el simbolismo y las vanguardias- se perciben dos de las distintas concepciones que van a ser disidentes a principios del XX. Por una parte, un futurismo defensor de la modernización (recuérdese la pasión de Baudelaire por las “metáforas mecánicas” y la belleza transitoria, como su animadversión por la “naturaleza rousseauiana” y su apego a la “máquina del tráfico” de las ciudades). Por otra parte, un entrañable nihilismo crítico, combatiente de la modernización burguesa y de la nueva ola de barbarie que, disfrazada de “progresiva modernidad”, amenazaba los fundamentos de la creatividad humana. Tendencias que se expresarán y madurarán cuando la potencialidad de la racionalidad instrumental cobije a todas las capas sociales y sentidos culturales.

Entre la identidad y la diferencia, el apego y el rechazo, se darán las querellas de artistas atormentados por su afán de totalidad e independencia. Ya Goya había pronosticado los monstruos de la diosa razón; Nerval se había ahorcado ambicionando encontrar su absoluto; igual Novalis huía en busca de su “Flor Azul”. Tormenta y sacrificio ante un mundo burgués que niega el cumplimiento total de los deseos. Años más tarde, en pleno siglo XX, Luis Cernuda contrastó las dos entidades que un dualismo occidental había separado trágicamente: la realidad y el deseo. Él sintetiza quizá la lucha entre dos actitudes modernas que se contradicen, se influyen y destrozan en la temporalidad y la espacialidad histórica. “Un día comprendió como sus brazos eran / so-

lamente de nubes;/ imposible con nubes estrechar hasta el fondo/ un cuerpo, una fortuna”. El poema *Desdicha* de Luis Cernuda resume las búsquedas y angustias de tantos artistas estancados en estas dos modernidades. Van Gogh, Verlaine, Mallarmé, Whitman, Artaud, García Lorca, Eliot, Kafka... pulsiones y repulsiones ante la conciencia de un sistema que motiva a vivir en el confort burgués, a la vez que destruye la sensibilidad y la vida.

Rechazar todo en bloque, alzarse contra lo humano y el universo, pedir a gritos o a susurros un espacio donde el aire permanezca en las estancias para llevar a cabo un proyecto donde –al decir de Friedrich Schlegel– se socialice la poesía y se poetice la sociedad; ambición suprema en medio de esa máquina trituradora de sueños que es la sociedad burguesa.

Este enfrentamiento a la vez colérico y sistemático; será una de las preocupaciones en la obra de Max Weber. La anomia, el encierro en la jaula social capitalista ha imposibilitado al hombre ser autónomo, autoconstructor y transformador futurista de su entorno. Sin identidad, ni programa vital, los anónimos “hombres-masa” deambulan ciegos hacia un futuro hostil y solitario, donde las esperanzas se arruinan o quedan atrapadas en redes burocráticas. Dadas estas condiciones, sólo queda, para Weber, un mundo desencantado, desentronizado en su proyecto histórico, en el cual “el funcionario burócrata era el epítome de la modernidad. Atado por las reglas del procedimiento racional, no contaminado por consideraciones “irracionales” de raza y religión, generación o sexo, el burócrata era el funcionario indispensable del comercio y la industria, de la empresa capitalista y, según profetizó Weber, de la máquina del Estado socialista” (Lyon, David, 1994, 62). Inhumanidad y burocracia. Temores que Weber veía en un presente desencantado y en un futuro no muy lejano. La crítica a un funcionalismo utilitario e instrumental no sólo tocó las sensibilidades de Weber, sino las de Durkheim, George Simmel, y de poetas tan importantes como T. S. Eliot, Ezra Pound, Fernando Pessoa.

En T. S. Eliot se desemboca a una tensión citadina, donde los paseantes ya no son *flâneurs* baudelaireanos, sino seres desaparecidos buscándose en la niebla, tanteando en su oscura soledad un terreno al cual no pertenecen. Del *flâneur* moderno, explorador y visionario, al desaparecido anónimo, perdido y desesperanzado:

*Vamos entonces tú y yo  
 Cuando el atardecer se extiende contra el cielo  
 Como un paciente anestesiado sobre una mesa;  
 Vamos, por ciertas calles medio abandonadas,  
 Los mascullantes retiros  
 De noches inquietas en baratos hoteles de una noche  
 Y restaurantes con serrín y colchas de ostras;  
 Calles que siguen como una aburrida discusión  
 Con intención insidiosa  
 De llevarnos a una pregunta abrumadora...  
 (De la Canción de Amor de Alfred Prufrock, 1917)*

El mismo Eliot, hacia 1925, proseguía en su línea desencantada con una posición crítica frente a la barbarie civilizatoria de Occidente, cuyos procedimientos vacían al hombre y lo destie-ran a la nada. El poema *Los Hombres Huecos* es un famoso testimonio de la alienación impuesta por la modernización capitalista vista con asombro por un poeta que promueve y lleva a cabo una resistencia crítica estética:

*Somos los hombres huecos  
 somos los hombres rellenos  
 apoyados uno en otro  
 la mollera llena de paja ¡Ay!  
 Nuestras voces resecas, cuando  
 susurramos juntos  
 son tranquilas y sin significado  
 como viento en hierba seca  
 opacas de ratas sobre cristal roto*

*en la bodega seca de nuestras provisiones...*  
*(de Los Hombres Huecos, traducción José María Valverde)*

Asímismo, con profundidad y altura, su amigo Ezra Pound escribía, en plena vanguardia, poemas alusivos a ese “malestar de la cultura” moderna, a su poderosa alquimia que todo devora y transforma. Su poema *N.Y.* da testimonio de ello.

*¡Mi ciudad, mi amada, mi blanca! ¡Ah, esbelta,  
 Escucha! Escúchame, y yo soplaré dentro de ti  
 Un alma.  
 ¡Delicadamente ante la caña, atiéndeme!  
 Ahora sí sé yo que estoy loco,  
 Porque aquí hay un millón de gentes con la furia  
 del tráfico;  
 Esto no es una doncella.  
 Ni yo pudiera tocar una caña si la tuviera.*

*Mi ciudad, mi amada,  
 Eres una doncella sin pechos...*  
*(De N.Y. traducción Ernesto Cardenal y José Coronel  
 Urtecho)*

Para estos poetas, la poesía, más que una representación de las condiciones anómalas generadas por una irracionalidad caótica, era la presentación profética de lo que con mayor catástrofe vendría después. Vigías de su tiempo y visionarios de los nuestros, acontecía en ellos lo que Baudelaire había previsto: ser “pintores de la vida moderna”. El bordear abismos y lanzarse sobre ellos, constituye quizá una de las más duras experiencias vividas por las sensibilidades en tensión crítica de los siglos XIX y XX. Desengaño, contradicción, duro juicio sobre la realidad y sobre sí mismo se perciben en la poética convulsiva y reflexiva de Fernando Pessoa, donde la desacralización del mundo moderno es descrita por varias voces (heterónimos) que gritan, se silencian o

murmuran en medio de esta escandalosa prisión. Pessõa lleva a los extremos el nihilismo moderno. Amparado sólo en la palabra, registra las grandes tragedias de los antihéroes para quienes el destino secular ya no existe como promesa.

*No: no quiero nada.  
Ya he dicho que no quiero nada.  
¡no me vengáis con conclusiones!  
La única conclusión es morir.*

*¡No me traigáis estéticas!  
¡no me habléis de moral!  
¡echad de aquí a la metafísica!  
¡no me pregoneís sistemas completos, ni aliniéis ante mí las  
conquistas de las ciencias (¡de las ciencias, Dios mío, de las  
ciencias!)  
-de las ciencias, de las artes, de la civilización moderna!...  
(De Lisbon Revisited 1923-traducción José Antonio Lardent)*

Pero si la razón estética crítica constituye una de las más grandes conquistas como proyecto negativo hacia la modernización, la “otra modernidad” favorece al expansionismo de las construcciones de la razón utensiliar, instrumental. El futurismo inicia una cierta religión de la velocidad y una “maquinolatría” que los llevaría a la idealización de la potencia desarrollista: “Un automóvil rugiente que parece correr sobre la metralla es más bello que la victoria de Samotracia”, escribe F.T. Marinetti en el *Manifiesto de Fundación del Futurismo* en 1909; y prosigue: “Nosotros cantaremos...” al vibrante fervor nocturno de los arsenales... a los talleres... “a los puentes... a las locomotoras...” y al vuelo resbaladizo de los aeroplanos...”. Lo que para Marshall Berman es denominada la tradición futurista, se produjo como una ruptura de los valores románticos y metafísicos del XIX. El mundo de las máquinas les asegura y promete un presente y futuro lleno de gloria; una “mitología cibernética” no muy lejos a la por

hoy vivida. Berman critica duramente esta tendencia que glorifica a la tecnología moderna grotesca y autodestructiva, (cf. 1994, 13) y que proclama la “estética de la máquina”. Sin embargo, sus propuestas fueron tales que consiguieron situarnos en un futuro que, aunque no tan dichoso por el de estos artistas soñado, si ciberculturizado por las tecnociencias del presente. Uno de sus poetas visiona el advenimiento de una civilización de autómatas y de robots que dominan el mundo:

*Y fabricadas las máquinas para fabricar las máquinas  
Una monstruosa hembra  
Se apareará con un macho monstruoso  
Nacerán Hijos imposibles del Futuro.  
Los miembros serán de hierro, pero etéreos:  
Y las energías de fuego, pero apagadas.*

(Buzi, 1997, 97)

La exaltación de la máquina aparecerá ante los ojos de los intelectuales y artistas de la llamada aquí “modernidad crítico-creativa” como el horror de la deshumanización y masificación total. Pero era más que un horror; era una intuición utópica y comprometida, la cual no sólo realizó propuestas estéticas, sino políticas y económicas buscando “la creación de un tipo no humano para quien se hayan abolido los sufrimientos morales, la bondad de corazón, el afecto y el amor, esos venenos corrosivos de la energía vital, interruptores de nuestra poderosa electricidad corporal...”, según Marinetti.

No es extraño, entonces, que muchos de ellos fundaran el Partido Futurista o se unieran a las filas del fascismo en procura de ese progreso modernizador donde más que una sociedad protectora de los hombres, existiría “una sociedad protectora de la máquina”, en palabras de uno de sus impulsores, el aviador Fedele azari. Como propuesta de transformación, Marinetti lanza esta extraña y devota misiva:

*Exaltemos el amor por la máquina, el amor que vimos flamar sobre las mejillas tostadas y empuercadas de carbón de los mecánicos. ¿No habéis observado un maquinista cuando lava amorosamente el gran cuerpo potente de su locomotora? Son las ternuras animosas y sabias de un amante que acaricia a su mujer adorada (Verdone, Mario, 1997, 98).*

De nuevo esplendor y custodia modernista. Esplendor de una actitud profética e intuitiva del progresismo desarrollista tecnocultural, y custodia y vigilancia temerosa, nihilista y combativa ante semejante antorcha histórica. Dos modernidades y una sola confrontación verdadera, transmitida por las sensibilidades de estos tiempos exclusivos: utopías angustiosas o esperanzadoras.

### **1.5 Esplendor y experimentación vanguardista**

Las vanguardias estéticas y poéticas que, según Octavio Paz, son hijas de la edad crítica moderna, hunden sus orígenes en el siglo XIX cuando la duda y el desencanto hacia los llamados “metarrelatos” modernos son puestos en cuestión por el romanticismo contestatario. “La historia de la poesía moderna, escribe Paz, -al menos la mitad de esa historia- es la fascinación que han experimentado los poetas por las construcciones de la razón crítica” (1986: 65). Y aunque nuestro objetivo no es realizar una exploración histórica sobre los movimientos vanguardistas estéticos y sus más altas conquistas –estudio por lo demás ya muchas veces y de manera somera desarrollado– sí trataremos de ubicar algunos de los tópicos más influyentes en el esplendor y experimentación vanguardista del siglo XX. Por lo tanto, en procura de estos horizontes, nuestra preocupación está en preguntarnos qué nos dejó la modernidad vanguardista y cuáles son sus repercusiones actuales a escala estética. Dadas estas premisas, proyectamos un entorno de posibles hallazgos, más allá de una genealogía artística y socio-cultural. Aún más, por el gran proceso de su

decaimiento, proponemos una revisión general de sus principales tesis en el actual momento de crisis y agotamiento.

Sustentadas en el “gran relato” moderno de la emancipación y en la idea de libertad, las vanguardias estéticas, tanto europeas como latinoamericanas, entran en el proyecto universalista y unitario de Occidente, tratando de influir y transformar los cánones no sólo artísticos, sino socio-políticos de su época. De estos postulados resulta su entusiasmo y su vigor, la explosión con la cual se manifestaron. Así, la idea de progreso no era extraña a sus compromisos. El convertir a la máquina –para el Futurismo– en “símbolo universal y en un principio espiritual de signo trascendente en la realidad social histórica” (Subirats 1984: 46) proclama ya un estado de optimismo y seguridad hacia una cierta estética cartesiana que impone la máquina como expresión máxima del poder humano sobre la naturaleza y como instrumento emancipador.

Por otra parte, en las vanguardias dadaístas y surrealistas, “el carácter crítico, negativo, combativo e iconoclasta... se compagina con su dimensión política, de movimiento volcado hacia el futuro, como afirmación de nuevos valores, como anticipatorio de una realidad por instaurar: de allí también su carácter profético y utópico...” (Xibelle 1995: 110). Programas para construir un futuro donde el arte tome partido en la revolución social y política. La confianza en la victoria final, unida a los conceptos de temporalidad, progreso, futuro, hizo posible que la vanguardia se convirtiera en un proceso heroico desde el cual se proyectaba un trascendentalismo teleológico, dispuesto a superar tradiciones y paradigmas culturales. Con ello nació una forma de estética de lucha y del triunfo revolucionario y rebelde. La vanguardia fue polémica, desde y contra las versiones de la modernidad, con nihilismos y futurismos anclados en demandas de subversión y de cambio. “Surgida del utopismo romántico con sus fervores mesiánicos, la vanguardia sigue su curso de desarrollo esencialmente similar a la más antigua y comprensiva idea de modernidad. Este paralelismo se debe ciertamente al hecho de



que ambas descansan originalmente en el mismo concepto de tiempo lineal e irreversible...” (Calinescu 1991: 100).

El tiempo se posesiona en la vanguardia como un orden secuencial que produce rupturas y metamorfosis dirigidas a un telos superior, destructor y creador de posibilidades. Exploración, aventura, valentía y afirmación en las fragmentaciones irán construyendo un sentido, muchas veces dogmático y militante, en el desplazamiento hacia nuevas conquistas. Ya Apollinaire, en 1917, pide comprensión para los aventureros que se enrutan al porvenir:

*Vosotros cuya boca está hecha a imagen de la de Dios/ boca que es orden mismo/ sed indulgentes cuando nos comparéis/ a aquellos que fueron la perfección del orden/ Nosotros que en todas partes buscamos la aventura//. Hay fuegos nuevos colores nunca vistos/ fantasmas imponderables/ a los cuales es preciso dotar de realidad... (La Bella Pelirroja). Este poema sintetiza la visión que Calinescu tiene al respecto:*

*Lo que interesaba hacer a los artistas de la nueva vanguardia... era demoler las tradiciones formales del arte y disfrutar de la estimulante libertad de explorar horizontes de creatividad completamente nuevos y prohibidos hasta entonces, ya que creían que revolucionar el arte era igual que revolucionar la vida. (1991: 115)*

Destruir es crear. La máxima de Bakunin impulsa a la mayoría de ideas vanguardistas del siglo XX. No es extraño, entonces, entender las demandas y exigencias de Marinetti y de André Breton sobre la firme posición en el campo de batalla estético y político. Utopía y sueño. Utopía que impulsa un deseo de superación a escala humana, universalizando el deseo de un arte de experimentación, revolucionario o rebelde, monumental y de resistencia crítica. Mínimo de indiferencia y máximo de diferenciación. El producto tuvo logros y grandes conquistas. Octavio Paz, asiduo defensor del macro proyecto vanguardista, insiste en

su libro *La otra voz* en darle a estos movimientos valor ontológico estético y civilizatorio:

“Fue un cambio, asegura Paz, de tal modo profundo que todavía nos afecta y que, sin duda, afectará al arte y a la sensibilidad de nuestros descendientes... Lo decisivo no fue la sustitución de los cánones tradicionales –incluyendo las variantes y desviaciones románticas, simbolistas e impresionistas – por los de culturas y civilizaciones extrañas, sino la búsqueda de otra belleza (1990: 43, 44)”.

Aferrados a esta idea de cambio, las vanguardias elevaron sus manifiestos como promesas y desgarramientos críticos ante los altares de la nueva diosa racional, instrumental y capitalista. “La modernidad se identificó con el cambio, concibió la crítica como instrumento de cambio e identificó a ambas con el progreso... La tradición moderna es la tradición de la ruptura, una tradición que se niega a sí misma y así se perpetúa” (Paz 1990: 50, 51).

En un poema escrito en 1924, André Breton invitaba salir a los caminos, subvertir el imaginario social del confort. Confrontación y golpe a las más deseadas ideologías burguesas:

*Déjenlo todo  
Dejen dada.  
Dejen su esposa, dejen su amante.  
Dejen sus esperanzas y sus temores.  
Abandonen a sus hijos en medio del bosque.  
Suelten el pájaro en mano por los cien que están volando.  
Dejen si es necesario una vida cómoda, aquello que se les  
Presenta como una situación con porvenir.  
Salgan a los caminos. (Déjenlo todo. Fragmento tomado de  
Setton 1990: 10).*

Como espacio de agitación y transformación, las vanguardias fueron guía y propuesta ante el decaimiento de los racionalismos absolutistas occidentales. De tal forma que, esoterismo, magia, tradiciones populares exóticas de África, Asia, Oceanía y Latinoamérica, *médiums* espiritistas, revelaciones poéticas, rebeliones contra las geometrías euclidianas, paisajismos precolombinos, técnicas poéticas y pictóricas orientales, *haiku* y teatro *Nô*, físicas cuánticas y relativistas... en fin, una gran cartografía de lenguajes y sensaciones ayudaron a fundar realidades y visiones distintas sobre el hombre. *Collage* de culturas y de expresiones. Estéticas que mutaron su experiencia artística y vital por el experimentalismo en busca de “otras” verdades. Por lo cual, la poesía tiene una función de vidente, tal como lo había diagnosticado Rimbaud. Llevar al hombre a zonas aún no exploradas, horadar en abismos y cimas aún no descubiertas ni descritas. El poeta queda así convertido en un “iluminado”. Su instrumento es la imagen que combate la acción de la lógica. La imagen abre para el hombre el universo e ilumina el camino para llegar a lo maravilloso. Para Breton, lo maravilloso es “siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello” (De *Manifiesto del Surrealismo*, 1924). Experimentalismos y juegos que van desde la reivindicación del humor como arma subversiva e inconformista; pasa por escrituras automáticas; *collage* pictórico y escritural; deambula por el *frottage* de Max Ernst; se manifiesta en poemas colectivos y diálogos inconexos y surreales; desembocan en métodos paranóicos-críticos.

En la poesía y literatura hispanoamericana, las vanguardias se manifestaron en varios movimientos, los cuales asumen la concepción de la ruptura como formas modernas de subvertir y desarticular no sólo los lenguajes tradicionales, sino la visión del artista y su punto de vista ético. El ultraísmo, el creacionismo, liderado por Vicente Huidobro, el imaginismo, la poesía llamada “social”, se familiarizaron con las corrientes europeas de vanguardia.

En el polémico ensayo “¿Hubo un surrealismo español?”, Ricardo Guillón asegura que “no hubo en España surrealistas de estricta observancia; sí cabe hablar de obras con rasgos de este tipo” (1982: 81). En términos generales, el autor de dichas notas supone la no existencia de una escuela de actividad surrealista propiamente dicha en la España de entreguerras, es decir, que no se reconoció a Breton como guía y mentor literario entre los poetas ibéricos. Esta tesis pone en discusión las ideas sobre el surrealismo consecuente y activo en la poesía española, la cual había gestado ya transformaciones profundas al idioma desde el modernismo y la generación del 98, dándole más libertad de exploración, permitiendo “adentrarse en territorios poco frecuentados”. (Guillón: 82). Así, poetas como Gerardo Diego, Salinas y Guillén no fueron influenciados por el surrealismo, en tanto que el grupo del 27 se basó en Góngora, poeta totalmente distinto a los presupuestos surreales. (Guillón: 83).

Según lo anterior, los cambios radicales operados en la poesía hispánica no se deberían buscar sólo en la influencia de las vanguardias francesas, sino en las mismas raíces de los movimientos y tendencias literarias españoles de finales del siglo XIX y principios del XX, dando prioridad a una exploración historiográfica que explicaría ciertos resultados estéticos.

Sin embargo, en un ambiente de vanguardias, los poetas españoles vivieron experiencias análogas a las del mundo francés; “un estado de ánimo”, según Guillón, que los unió en sus preocupaciones por el sueño, el inconsciente, lo maravilloso, y por ciertos poetas simbolistas y malditos, lo cual se muestra en obras de Alberti, Lorca, Aleixandre, Hinojosa. Este pluralismo de “influencias”, sirvió para que la poesía española manifestara una mayor pluralidad y riqueza de matices en sus búsquedas y, sobre todo, para que sus exploraciones no se quedaran reducidas a las líneas de una secta o escuela poética.

Y es desde la concepción de secta –a la que reduce Guillón al surrealismo– de donde se puede discrepar con este autor. Ya Paul Ilie lo nota y advierte en su ensayo “El surrealismo español

como modalidad” (comp. García de la Concha, 1982) que este movimiento no se limita sólo a París ni a los seguidores de Breton, sino que debe entenderse como “modalidad literaria”, modos universales que participan y comparten ciertas características con los modos nacionales. El grupo parisino se une a las inquietudes de los jóvenes españoles en ciertos gustos y búsquedas literarias. Ello nos remonta de inmediato a la figura de analogía entre el todo y las partes; poetas que asimilaron una sensibilidad de época, manifiesta en el ambiente europeo y aún latinoamericano.

El surrealismo, estudiado entonces como modalidad literaria, abre la posibilidad de su análisis en poéticas particulares aparentemente alejadas de la influencia de Breton. No podemos, según dicha tesis, negar que algunos de los poetas españoles y latinoamericanos hayan asumido técnicas surreales, aunque sin ortodoxia. Su cambio de imaginación y de disposición ante los temas de la tradición hispánica, los une a esa gran aventura vanguardista del siglo XX. Cabe preguntarse si los poetas españoles (Lorca, Alberti, Aleixandre, Hinojosa, Cernuda) constituyeron un grupo donde se pregonaba “transformar el mundo” y “cambiar la vida” o más bien se impuso la tarea de construir un nuevo lenguaje desde la poesía misma. Afirmación sospechosa puesto que algunos de los mencionados fueron realmente hombres comprometidos no sólo literariamente, sino con las tareas de transformación política y con las fuerzas democráticas de la época. Valga entonces afirmar que si es cierto que no hubo movimiento unitario surrealista en España sobre las disposiciones revolucionarias del momento, sí se asistió a una atmósfera de rebeldía general visible en todos los ámbitos.

Por otra parte, el tema de la ciudad ha sido asumido por los poetas modernos con una aguda sensación paradójica que fluctúa entre la aceptación y el rechazo. La pronta secularización que la modernidad trajo en el plano estético; la ruptura con la topología urbana premoderna; el situarse en un ambiente de “fisiologías” ciudadanas de rápidos cambios estructurales, hizo del poeta moderno un ser ávido de asimilar estos éxtasis en movimiento,

como de rechazar los ambientes de soledad, masificación y anonimato a que la ciudad nos lanza. Excitación y terror: Baudelaire frente a los bulevares del alcalde Haussmann; Rimbaud en actitud de “ser absolutamente moderno”; Poe dándose un baño de multitud; José Asunción Silva, provinciano en París, dan cuenta de algunas sensibilidades de finales del siglo XIX que sintieron los primeros aletazos de la ciudad burguesa en vías de masificación.

Por supuesto, algunos de nuestros más grandes y caros poetas de principios del siglo no fueron ajenos a estos azares de la modernización y la modernidad citadina. Darío, y la mayor parte de la generación del 98, junto a los modernistas latinoamericanos, expresaron su sentir frente a esos “monstruos elevados” o ciudades que se agitaban ante sus ojos y sobre las cuales escribirían hondos y sentidos poemas.

Pero la gran aventura del habitar, cifrar y descifrar la ciudad masificada se la debemos a las vanguardias. Estas experimentaron una ciudad construida a través de las últimas conquistas de la racionalidad instrumental y con las estructuras monopolistas económicas burguesas, lo que desembocó en conglomeraciones caóticas cuyos resultados fueron la cosificación y enajenación del hombre. El surrealismo no estuvo jamás ausente de estos sucesos. Sus integrantes alzaron armas críticas frente a la razón enajenante capitalista, imponiéndose el reto de la ruptura, la transgresión, la rebeldía y la revolución. Utopía y sueño; imaginación y libertad contra las sensibilidades masificadas. El hombre de acción capitalista –que tanto preocupó a los escritores del diecinueve- se enfrentó a la acción poética vitalista.

En España esto tuvo sus grandes conquistas y ventajas. El surrealismo español, representado especialmente por Lorca, Alberti, Aleixandre, Cernuda, Hinojosa, Larrea... también asume una fuerte crítica a la ciudad, edificando poéticas disímiles y ricas en este aspecto. La ciudad vista como “pesadilla” que abate al hombre; como espacio apocalíptico y negador de nuestros deseos, es, según Bellver, “un arquetipo que encarna la angustia existencial de unos poetas que se ven expulsados de su paraíso

personal y obligados a vivir en un infierno urbano, colectivo”. (Bellver 1983: 542). De tal manera que prima en sus sensibilidades las dicotomías de infierno/paraíso; civilización/naturaleza; bien/mal, lo que nos ubica en una mentalidad judeo-cristiana tan viva en algunos de ellos (Lorca, Cernuda). Lo dicotómico toca no sólo aspectos de índole religioso, sino gnoseológicos tales como la disparidad entre sujeto y objeto (yo-mundo), individuo y colectividad, lo real y lo ideal, el deseo y la realidad (este último soberano en toda la obra de Cernuda). No estaban desterrados ni marginados del mundo vanguardista los españoles. Las mismas problemáticas se ventilaban en Zurich, Berlín y en París. Conectados a estas tendencias –al menos con las “sensibilidades de época”, los poetas españoles registraron una angustia de modernidad: el sentir la lenta y paulatina secularización de un mundo mágico-provincial no moderno, y la apertura de una mentalidad aldeana hacia la ciudad masiva. De allí el negativismo y choque de Lorca en *Poeta en Nueva York*; la sensación de exilio en Cernuda; la oscuridad y soledad en la ciudad albertiana; el símbolo de maldad y de caos para Aleixandre.

Sin embargo, existen otros orígenes para el desarrollo de sus visiones surrealistas de la ciudad. La llamada “tendencia a funcionar dentro de la línea metafórica” (Bellver: 543) es una de ellas. Escuchemos a Bellver: “Más que una copia fotográfica de una ciudad específica, las imágenes urbanas surrealistas retratan un estado de ánimo de los poetas, muchas veces suscitado por el ambiente metropolitano amenazador...” (Bellver: 543-544). Esta tendencia a metaforizar la ciudad, va más allá de un simple naturalismo descriptivo y se propone expresar lo inexpresable, describir lo indescriptible, es decir, fundar una ciudad interior por medio de la palabra, crear presencias allí donde antes no existían.

En algunas de estos poetas, el paradigma del viaje se constituye en el catalizador para el cambio de actitud poético-vital. Lorca registra y funda una ciudad que se presenta nueva ante sus ojos. Procesa las visiones de una civilización enferma, virulenta, máquina que tritura la naturaleza y al hombre. La fealdad y vio-

lencia de sus imágenes, muestran la náusea del paseante, su inevitable miseria. La extranjería del poeta es manifiesta. Su marginalidad y extravío estallan en grandes oleadas de estupor, ira y asombro. *Poeta en Nueva York* es un grito estremecedor en los angustiosos pasadizos de una civilización en ruinas. Queda como paraíso La Habana, la naturaleza no muerta, sino encantada, mágica, con sus soles, música y tambores. Al unísono, y como dialogando en susurros con el de Granada, Cernuda también se siente extraño en tierra propia y ajena. Su actitud es radical; envía sus lanzas contra lo establecido por la sociedad burguesa, contra sus normas religiosas, la familia, el matrimonio, la religión. *Outsider*, Cernuda siente la angustia de vivir en un tiempo que niega al deseo. Como Tántalo está frente a los manjares, sufriendo, con el suplicio de no poder alcanzar su goce. Es imposible para él estrechar, en estas abruptas ciudades, “hasta el fondo un cuerpo, una fortuna”. Su rebeldía histórica y metafísica, lo vuelve un anárquico rebelde que violenta todo en bloque, desafiando las leyes de la condición humana y las leyes astronómicas del universo.

Como un vigía de la angustia, Alberti se sitúa en una garita más comprometida. Su soledad está serena aunque sitiada en la ciudad que transita. En su libro *Sobre los ángeles*, existe una extraña correspondencia entre la soledad y la compañía, los elementos vegetales y el monumental frío ciudadano. No grita como Lorca ni se angustia interiormente por el deseo como Cernuda, pero sí lo estremece “el hombre masa” de Ortega, el anonimato y el desamor de la soledad capitalista. Junto a Aleixandre, observa una ciudad caótica, símbolo de crueldad y vaciedad espiritual.

Frente a dichos panoramas, no queda sino confirmar la estrecha relación de estas poéticas con los supuestos surrealistas, en tanto vanguardia estética que se propone una revuelta del ser en busca de un “nuevo mundo” y una “prometida realidad”, al decir de Juan Larrea.

En Latinoamérica, Vicente Huidobro, impulsor del creacionismo, fue quizá uno de los más polémicos y entusiastas van-



guardistas. Su obra abrió múltiples posibilidades de escritura experimental y le debemos su cosmopolitismo y búsqueda de otras aventuras poéticas. El poeta como “pequeño Dios”, expresa ya una de las críticas más fuertes al determinismo cultural y promete un proyecto de creación de la subjetividad autónoma y subversiva. Gran asimilador de la poesía caligramática de Apollinaire y de las propuestas dadaístas, Huidobro asume el rito de la poesía contestataria como experimento y juego. Su poema *Arte Poética*, por ejemplo, es quizás la mejor muestra de la petición de un poeta con fuerza vanguardista:

*Que el verso sea como una llave  
Que abra mil puertas  
Una hoja cae; algo pasa volando;  
Cuanto miren los ojos creado sea,  
Y el alma del oyente quede temblando.*

*Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;  
El adjetivo, cuando no da vida, mata,*

*Estamos en el ciclo de los nervios,  
El músculo cuelga,  
Como recuerdo, en los museos;  
Mas no por eso tenemos fuerza:  
El vigor verdadero  
Reside en la cabeza.  
Por qué cantáis la rosa, ¡oh, poetas!  
Hacedla florecer en el poema;*

*Sólo para nosotros  
Viven todas las cosas bajo el sol.*

*El Poeta es un pequeño Dios.*

En 1913, Guillaume Apollinaire escribía en sus *Meditaciones Estéticas*: “Ante todo los artistas son hombres que quieren volverse inhumanos. Buscan penosamente las huellas de la inhumanidad, huellas que no se encuentran por ninguna parte en la naturaleza” (1994: 16). Se proponía una valoración del gusto para las vanguardias y un juicio estético distinto a la concepción clásica del arte, lo que impactaría en las producciones artísticas de principios del siglo XX, prolongando su halo hasta finales del mismo.

Experimentaciones vanguardistas se impusieron generar “nuevas” miradas a la realidad; desearon subvertir la lógica del orden de la naturaleza e impulsar un cambio en la sensibilidad y en la racionalidad. De allí que se les llamara “degeneradores” del arte, deshumanizadores del gusto. Desde estas posiciones, el futurismo invitaba a utilizar “todos los sonidos brutales, todos los gritos expresivos de la vida que nos rodea”; hacer corajudamente el “feo” y matar como sea la solemnidad. Es necesario, escribe Marinetti el 11 de mayo de 1912, “escupir todos los días sobre el altar del arte. Nosotros entramos en los dominios ilimitados de la intuición libre...” (*Manifiesto Técnico a la Literatura Futurista*). Esta reclamación en contra de “la pátina y la veladura de los falsos antiguos” va a tomar fuerza en el dadaísmo, sobre todo en el manifiesto escrito en 1918 por Tristan Tzara donde se invita a odiar la objetividad grasa y a la armonía, “esa ciencia que encuentra que todo está en orden”, pues “la lógica siempre es falsa. Ella tira de los hilos de las nociones, palabras, en su exterior formal, hacia objetivos y centros ilusorios”. En el mismo manifiesto Tzara pide “que grite cada hombre: hay un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir. Barrer, asear. La limpieza del individuo se afirma después del estado de locura agresiva, completa, de un mundo dejado en manos de bandidos que desgarran y destruyen los siglos” (1994: 24).

Por su parte, y como buen visionario, Apollinaire observó en los pintores cubistas un cambio en la concepción y en la percepción de la imagen, la belleza y la realidad. El cubismo modi-

ficó profundamente las categorías clásicas del arte, su objetividad, los conceptos de armonía, orden, límite, la racionalidad proporcional, e impulsó (ya elaborada claro está por algunos de sus antecesores) una visualidad simultánea que ponía en juego las categorías de la mirada artística, produciéndose una ruptura radical con la naturaleza, los sistemas morfológicos tradicionales y la mimesis plástica: “Se puede pintar con lo que se quiera, decía Apollinaire, con pipas, con sellos de correos, con postales, con naipes, con candelabros, con trozos de hule, con cuellos postizos, con papel pintado, con periódico...”(1994: 16 ). Y Tristan Tzara argumentaba: “El pintor nuevo crea un mundo, cuyos elementos son también los medios, una obra sobria y definida, sin argumento. El artista nuevo protesta: ya no pinta (reproducción simbólica e ilusionista) sino que crea directamente en piedra, madera, fierro, estaño, organismos locomotores a los que puede voltear a cualquier lado el viento límpido de la sensación momentánea” (1994:16) lo que da como resultado el *collage*, el caos que nos manifiesta y proyecta tal como somos.

Apollinaire invitaba, hacia 1913, a producir un colapso sobre todo en el tríptico platónico belleza, bondad, verdad, sepultando la noción de realidad tridimensional, abriéndose a la modernidad del caos y a la cuarta dimensión, es decir, al espacio mismo, a la dimensión del infinito, la que, según este poeta, dota a los objetos de plasticidad. Al proponerse producir una ruptura con las dimensiones euclidianas, surgen las dimensiones problemáticas, impulsoras del desvío del gusto. Eventos posteriores llevarían al surrealismo a profundizar sobre la concepción de realidad y sobre los múltiples subjetivismos estéticos dentro de las vanguardias. Después de esto el arte no volvió a ser el mismo.

En pleno fulgor surrealista, la conocida frase de André Breton -“Hay un hombre a quien la ventana ha partido en dos”-, situaba a los artistas en las peticiones teleológicas estético-poéticas y culturales de las vanguardias. Si algo ha quedado claro después del primer manifiesto surrealista, es que este movimiento propuso no sólo un proceso de transformación del arte del siglo vein-

te, sino una subversión, tanto rebelde como revolucionaria, de las más profundas estructuras antro-po-filosóficas de Occidente. Sus ambiciones de transformar el mundo y cambiar la vida, ponían en tela de juicio los conceptos más primigenios de la noción de realidad y toda la sistemática elaboración de la lógica normativa formal con sus tres principios centrales, como también las ideas de verdad racional.

Cierto es que el camino había sido ya horadado por la estética romántica y por F. Nietzsche. Algunos simbolistas y “mal-ditos” siguieron talando el bosque de la racionalidad instrumental moderna. Las vanguardias fueron el resultado de estas grandes empresas. El surrealismo, como uno de los últimos movimientos de entreguerras, levanta también sus armas frente a una desvertebrada cultura en crisis llena de angustia y desesperanza. ¡Cambiar todo!; poner en su lugar a las dogmáticas nociones sobre la realidad; atacar el sectarismo cristiano y a la sociedad capitalista; construir otras lógicas, otras éticas, otras estéticas más acordes con el poético sueño del hombre occidental.

Al estudiar los fundamentos teóricos vanguardistas, casi todos los analistas llegan a un punto de encuentro sobre las mismas: la profunda ambición de cambio, la necesidad de renovación y transitoriedad de un orden a otro. Así, en el dadaísmo se pretende abolir las fuentes ancestrales de la lógica occidental, es decir, el dualismo contradictorio. “Orden = desorden; ego = no ego; afirmación = negación”, escribe Tzara. Empezar un gran trabajo negativo de destrucción reafirma su obsesión por el cambio.

Lo no racional y lo ilógico, el sueño, el inconsciente, la imaginación, la intuición, la consagración del instante, lo inefable, la locura, el misterio, el vitalismo, se oponen al sistema normativo de uniformidad. En el arte de las vanguardias existe la mitificación del vagabundo romántico que inflige las leyes sociales, políticas, estéticas, religiosas, morales, proponiendo, a lo nietzscheano, nuevas tablas de valores. “Estoy contra los sistemas, escribe Tzara, el más aceptable de los sistemas es no tener, por principio, ninguno” (1994: 20).

Producir una nueva percepción subvierte el lenguaje de la modernidad instrumental. Es aquí donde está la mayor rebeldía y expresión vanguardista. Dada quiere bombardear la integridad de la lógica formal y la expresión lingüística del poder generado en el lenguaje. Por su parte, el surrealismo también promueve el cambio pero no desea el caos total, sino rehacer el camino del origen, o en otros términos, buscar un reordenamiento del mundo y una escritura antirepresentacional. Puesto en crisis el discurso tradicional, la pretensión surrealista va más allá de un “discurso naturalista representativo” (Ortega 1983: 59). La empresa es ardua: fundar no sólo un nuevo mundo, sino una nueva poesía, un nuevo lenguaje. Por ello se entiende la respuesta de Breton y Paul Eluard a Valéry en sus *Notas sobre poesía*: “El lirismo es el desarrollo de una protesta”.

Según Octavio Paz, tres son los núcleos principales que impulsan esta aventura: la libertad, el amor, la poesía, todos ellos fundidos por el sueño, la imaginación y el deseo. Paz, en su elogioso ensayo “El surrealismo”, compilado por Víctor García de la Concha (1982: 36-49) da cuenta de la profunda conciencia de renovación que este movimiento traía en manos. Empresa nada conciliadora ni indiferente, ante todo provocadora de la diferencia. De allí sus propuestas de técnicas artísticas que van desde la automatización psíquica hasta la búsqueda de lo insólito, lo maravilloso, lo desconcertante. La aventura como “ejercicios de la libertad”, no como doctrina, sino como actividad poética que obliga a la realidad a ser ella misma (Cf. Paz 1982: 38).

Desde estas perspectivas, la subversión surrealista es ante todo una propuesta que sugiere un cambio de actitud frente a la dualidad conceptual de Occidente. El “hombre partido en dos” de Breton (instinto/razón; cuerpo/alma; culpa/salvación; yo/mundo; naturaleza/historia...) se logrará al fin reunir en una ontología estética vitalista, intersubjetiva, en la utopía libertaria del sueño que es a la vez acción participativa en y desde lo real. Como crítica a las profundas raíces de la cultura Occidental y como exigencia de construir nuevas tablas de valores, el surrealismo

mo se constituye en una empresa ética de superación subjetiva y social. “Yo soy el otro”, había escrito Gerard de Nerval; “Yo es otro”, poetizó Rimbaud. Y son estas dos sentencias las que servirán de guía a Breton y a sus colegas en la búsqueda de una ética personalista y comunitaria que pretende abrir el YO a la totalidad a través de lo poético. Comuni3n exterior/interior; creaci3n comunitaria de lo estético; afán por salir de sí mismo y habitar en el otro. Se trata de romper con el ensimismamiento individualista de la sociedad burguesa y elevar al hombre a un descubrimiento de otras regiones y asombros. La fragmentaci3n ética quedaría resuelta en una síntesis dialéctica hegeliana, la cual provee una nueva alianza mítica real y epistemológica en la escala del conocimiento.

Este “desarrollo de la protesta” llega hasta los años cincuenta a Estados Unidos y es asumida por el movimiento vanguardista literario y poético más influyente en dicho país: la generaci3n *beat*. Allen Ginsberg, su profeta indiscutible, publica en 1956 su poema *Howl* (aullido), que es una impugnaci3n al modo de vida americano (el *American way of life*). Junto a William Burroughs, Jack Kerouac, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso, entre otros, funda a mediados de los años cincuenta uno de los movimientos más impactantes y transformadores de la cultura y la literatura estadounidense. Su contracultura asumió lo apocalíptico, uniéndose a la experiencia de las drogas, lo prohibido y contestatario. Como concepci3n de cambio y utopía literaria, los poetas *beat* se ubican por lo tanto en los principios vanguardistas del siglo XX. El poema América de Ginsberg da clara muestra de lo dicho.

*América te ha dado de todo y ahora nada soy.  
América dos dólares con veintisiete centavos 17 de enero,  
1956.  
No puedo seguir con mi propio juicio.  
¿América cuándo terminaremos la guerra humana?  
Jódete con tu bomba atómica.*

*No me siento bien no me molestes. No escribiré el poema  
Hasta que no estés en mis cabales.  
¿América cuándo serás angélica?  
¿Cuándo te quitarás la ropa?  
¿Cuándo te mirarás a ti misma desde la tumba?  
¿Cuándo merecerás tu millón de troskistas?  
¿América por qué tus bibliotecas están llenas de lágrimas?  
¿América cuándo enviarás tus huevos a la India?  
Me ponen malo tus insanas solicitudes.  
(Fragmento)*

Sin embargo, las rebeldías vanguardistas, que se dirigían contra el sueño de la razón, fueron digeridas en las últimas cuatro décadas por las manifestaciones mediáticas. Múltiples sucesos han puesto en cuestión sus planteamientos utópicos. Conocemos las crisis de las ideologías al final del siglo XX; sentimos el abismo dejado por la caída de los grandes relatos. Las propuestas de una estética contestataria, el sueño vanguardista de socializar la poesía y poetizar la sociedad, siguen todavía produciendo seducción y maravilla. Y lo siguen provocando aunque para muchos su agotamiento está unido al fracaso y fin de la modernidad, en tanto que para otros, dichas peticiones de un racionalismo analítico-crítico moderno no se han cumplido todavía y están invernando en un extenso letargo en la sociedad capitalista.

### **1.6 Agotamiento de las vanguardias y relajamiento estético**

La década del sesenta marcó el fin y el inicio de algunas sensibilidades culturales y políticas de las vanguardias. Fin de una revuelta vanguardista teleológica e inicio de una era de masificación, dominada por los medios y relajada con propuestas de un hedonismo superficial. Estas posiciones alteraron los proyectos modernistas de principios del siglo XX y llevaron, poco a poco, a su desgaste y agotamiento.

En el período de la segunda posguerra, los manifiestos de ruptura sufrieron un proceso paradójico al ser asumidos por el gran público ya no como “discursos duros” y contestatarios, sino como divertidos y confortables escándalos gracias a la masificación mediática, convirtiéndose en slogans publicitarios, entretenimientos, moda, espectáculos, disolviendo, por supuesto, sus metas originales. El éxito y reconocimiento despojaron a las vanguardias de las ideas de ruptura, siendo asimiladas y manipuladas por las de relajación, confort y fascinación. De la estética del triunfo se pasó a la “*estetización*” masiva de sus propuestas. Relajamiento ideológico y artístico. Las búsquedas vanguardistas se fueron institucionalizando hasta quedar convertidas en divertimento. Llegadas a este momento, las vanguardias ya no produjeron rabia ni indignación; no eran motivo de miedo. Por el contrario, su presencia fue necesaria para que el establecimiento construyera un simulacro de rebeldía, una democratización masiva pero vigilante de las protestas. Así, institución y vanguardia mantuvieron una convivencia pacífica. La vanguardia sirvió al poder para que este impulsara entre las clases altas, y sobre todo las medias, la idea de apertura y libertad, de antipuritanismo y hedonismo popular controlado. En este punto, la teleología vanguardista estaba acabada, aniquilada, controlada.

Si se considera a la modernidad como una cultura de la crisis, o crítica, y las vanguardias como hijas de esas crisis, en el estadio de posguerras estas fueron digeridas y maquilladas por su capacidad de expansión escenográfica. Por lo mismo, los resultados de las vanguardias se vieron envueltos por una “*estetización*” de la revuelta. Como sabemos, la concepción lineal y progresiva del tiempo histórico las conmovió e influyó tanto que generaron fracturas en esa linealidad, encaminadas a un futuro mejor. Sin embargo, a partir de los sesentas la idea de la temporalidad fue en gran medida puesta en cuestión, produciendo una fragmentación en la secuencia cronológica. He aquí también un síntoma del agotamiento vanguardista: el desencanto del mito moderno sobre la historia, resquebrajándose los paradigmas de acción o



reacción e imponiéndose la despreocupación frente a la evolución histórica. A la noción de cambio se le fue dando un significado distinto al de los discursos modernos unitarios, universales y muchas veces dogmáticos. El cambio, para este estadio posmoderno, no demandaba esfuerzo supremo, sólo disponibilidad de aceptarlo; es decir, con la posmodernidad se pasó de la resistencia combativa a la indiferencia relajada. Aceptación y disposición de algo que de por sí produce sensación de movimiento, pero no cambios radicales. “El cambio está en todas partes, pero vivimos, culturalmente, en un mundo perfectamente estático. La contradicción es sólo aparente, ya que la estasis no es ausencia de novedad y cambio -una total quietud- sino también la ausencia de un cambio secuencial ordenado” (Calinescu, 1991, 146).

Al tiempo que las vanguardias se agotan, los conceptos de experimentación, novedad, sorpresa, maravilla sienten un revés involutivo, todos ellos consumidos y producidos en serie por los media. Despojada la idea de cambio, ésta pasa a convertirse en cliché y costumbre. La sensación de vivir en un periodo revolucionario se va perdiendo lentamente. Para Lipovetsky, esta ha sido una de las grandes empresas en fracaso:

“Los manifiestos rimbombantes de principios de siglo, las grandes provocaciones ya no se llevan. Agotamiento de las vanguardias; ello no significa que el arte haya muerto, que los artistas hayan perdido la imaginación, ni que las obras más interesantes se han desplazado, ya no buscan la invención de lenguajes de ruptura, son más bien “subjetivas”, artesanales u obsesivas y abandonan la búsqueda pura de lo nuevo... la revolución permanente ya no encuentra su modelo en el arte (1998,120).

Ser un revolucionario permanente era exigir también compromiso y disciplina; explosión y terrorismo activo. Dichas premisas suenan hoy como exóticos lenguajes de un tiempo que se liquidó, quedando mutadas por microproyectos más leves y des-

gravitados. La pesadez del discurso autoritario vanguardista se disuelve en la liquidez de los lenguajes “permisivos” posmodernos. Pero entendamos que esta permisividad del discurso lleva también, por su ligereza, a una forma de conciliación y colaboración con el establecimiento, pues con la puesta en red del eslogan “aquí todo está permitido” se fortalece una democracia simulada, controlada por los imaginarios del consumismo y la publicidad. Las vanguardias, que buscaban una ontología estética de la libertad, tenían de por sí obstáculos que daban razón de ser a sus peticiones. Caídos los muros-aparentemente- ya lo que estos movimientos deseaban se ha vuelto en alguna medida digerible y posible, gracias a la lógica del *marketing* y de la moda. “El modernismo, dicho en términos de Lipovetsky, era una fase de creación revolucionaria de artistas en ruptura; el posmodernismo es una fase de expresión libre, abierta a todos” (1998, 125).

Aquí, los procesos de *estetización* posmoderna influyen en el agotamiento y relax de las categorías estéticas modernas de trascendentalismo, sublimidad, autenticidad, monumentalidad estética, individualidad creadora. Estas sacudidas repercuten también en la idea de obra orgánica de la modernidad. La “muerte del arte” intuida y sentida por Hegel, muerte de la noción de un arte sistémico, se produce con grandes estruendos en la fragua posmoderna. Ahora vivimos con los fragmentos que se fusionan híbridamente, adquiriendo características de *bricolage* estético. Todo se funde y se disipa, se arrebatada en una producción plural y múltiple; es decir, de “ahora en adelante el arte integra todo el museo imaginario, legitima la memoria, trata con igualdad al pasado y al presente, hace cohabitar sin contradicción todos los estilos” (Lipovetsky, 124). Obra abierta que desestabiliza la noción de obra orgánica moderna. Allí donde otros proponían unidad y coherencia, la *transvanguardia* propone multiplicidad, dispersión, colección e imprecisión. Coexistencia pacífica, insistentes, entre lo tradicional, el presente y las conquistas del futuro. La llamada “*moda retro*” es uno de sus productos más preciados. Descentramiento de algo que para el modernismo crítico

era crucial: poner en cuestión el pasado para superarlo. Hoy parece ser que esta petición se ha archivado o cambiado por una posición acrítica casi atemporal y transhistórica.

La vanguardia histórica (pero también aquí hablaría de categoría metahistórica) intenta ajustar las cuentas con el pasado...La vanguardia destruye el pasado, lo desfigura...pero llega el momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede ir más allá, porque ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (arte conceptual). La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio–, lo que hay que hacer es volver a visitarlo, con ironía, sin ingenuidad (Umberto Eco, citado por Calinescu, 1987, 269).

Para Eco la tradición lineal histórica y el afán de fracturar la secuencialidad para seguir la recta y el fin –propuesta vanguardista– ha sido superada o mutada por la noción del tiempo plural, discontinuo, disperso y caótico. Volver al pasado no para superarlo sino para convivir con él en sus más extrañas y arduas conquistas.

En contraparte, Fredric Jameson enfrenta la crisis no sólo de las vanguardias sino de la modernidad entera, desde una perspectiva más crítica y radical. Para este teórico las conquistas del arte moderno se han vuelto arcaicas e insignificantes a causa de la mutación de la cultura por la canonización e institucionalización académica de las vanguardias. Ya estas no escandalizan a nadie, sino que complacen con su oficialidad. “Lo que ha sucedido, escribe Jameson, es que la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general...” (1995, 18) respondiendo a la lógica cultural del capitalismo avanzado. En esta lógica, por ejemplo, el cuadro *El Grito* de Edvard Munch, -el cual es un paradigma de los temas modernistas “como la alienación, la anomia, la soledad, la fragmentación social y el aisla-

miento” (31)- en la época de relajamiento vanguardista queda despojado de afectos y sentidos críticos, cambiándose estos paradigmas por la frivolidad suntuaria de un involucramiento decorativo. Entre Munch y Warhol, suceden las transformaciones radicales que en la modernidad estética han pasado a constituir unas nuevas sensibilidades artísticas en los últimos años. Munch nos lanza a la angustia y a la soledad alienada, logrando captar la subjetividad que impone un estilo personal distintivo. Por su parte, Warhol manifiesta un proceso de fragmentación o “muerte del sujeto”, el fin de las traumáticas tensiones, cambiadas por las nociones de fetichismo mercantil, frialdad, sepultándose así la llamada “pincelada individual distintiva”. Esta mutación de las grandes temáticas, tales como la temporalidad, la muerte y la angustia, refleja un proceso de ingravidez y levedad ante los discursos llamados duros o fuertes y la irrupción de unas mentalidades plurales, descentradas, volátiles, las cuales proponen impulsar discursos blandos o débiles, tal como los llama Gianni Vattimo. Pero ¿a qué precio para el arte?

Al decir de Jameson, un precio muy alto es el que se paga. “La desaparición del sujeto individual, y su consecuencia formal, el desvanecimiento progresivo del estilo personal, han engendrado la actual práctica casi universal de lo que podríamos llamar el pastiche”. (1995, 41). El pastiche es el reencauche híbrido, nostálgico, proveniente de la llamada “moda retro”, la cual genera una rapiña sin consideración de todas las producciones del pasado, convirtiendo al arte en una alacena de recursos muertos, revivido con un singular estilo de hibridaciones permanentes, modificando a la vez las nociones de historia y de memoria. El pasado aquí es sólo un archivo, un armario de antigüedades que sirven para crear objetos -espectáculos provocativos, excitantes y simulados. Con el pastiche se relaja la fuerza del significado histórico hasta convertir las obras en adornos y ornamentos superficiales, averiados en sus sentidos. Por lo tanto, el precio que se ha pagado por esta desgravitación de las vanguardias va desde la misma pérdida del significado contestatario hasta la relajación de las ex-

ploraciones, aventuras y búsquedas de nuevas posibilidades. El futuro ha sido puesto en pausa. Primacía del prefijo “neo” y de la mitologización de lo “retro”; intertextualidad o eclecticismo decorativo y nostálgico. La desgravitación de la monumentalidad estética y de los géneros modernos, edifican el *bricolage* y la multiplicidad de los relatos.<sup>5</sup>

Para un estudioso de las vanguardias como Eduardo Subirats, las utopías de esperanza en la emancipación humana contienen a la vez un gran nihilismo histórico con signos apocalípticos respecto al presente de la cultura. De esta manera, nihilismo y mesianismo se unen como posibilidad estética lo que constituye una “dialéctica de la vanguardia”. Desde un proceso demolidor surge el deseo de construcción; de la estética del fracaso a la estética del triunfo. Esto es quizá lo que posibilita a la vanguardia ser tan contradictoria y rica en ambigüedades teóricas y exploraciones experimentalistas notables en sus hallazgos. Así, para Subirats:

*La vanguardia aparece fundamentalmente como un fenómeno negativo, como una protesta y una violencia dotada de un sentido ambivalente: a un tiempo emancipador e imperativo, abierto al futuro como libertad y cerrado a la experiencia subjetiva que fuera capaz de otorgarle un contenido creador. Las vanguardias fueron, no obstante, y al mismo tiempo, un fenómeno cultural altamente positivo, volcado al futuro, afirmador de nuevos valores, anticipatorio, utópico y aun profético. (1989, 90).*

Ambigüedad positiva y negativa que despertó interés no sólo en la estética sino en la política, lo que hizo que la vanguardia asumiera una cierta “pérdida de autonomía” del arte y pasara a conformar un más allá del arte, es decir, una correspondencia entre la utilidad práctica transformativa de la estructura simbólica artística, llevada a praxis revolucionaria. El arte aquí se conjugó con la utilidad y a veces con la actividad partidista. “Un

esfuerzo por intervenir en los quehaceres sociales, por aprehender la sociedad y la cultura como un todo, y por transformarlas con arreglo a la recién descubiertas categorías estéticas y utópicas” (Subirats, 94). Por lo tanto, la categoría de trascendencia romántica se legitimó, adquiriendo de nuevo un proyecto llamado progreso, futuro, búsqueda del absoluto. Necesidad de fundar valores nuevos a través de la actividad artística, que con las vanguardias asumió matices de compromisos ideológicos. De allí su origen moderno y el ser hija de la racionalidad crítica, su pasión por la autocrítica y “la idea de renovación, de reformulación siempre comenzada a partir de cero de valores individuales y colectivos...” (Subirats, 84).

Subirats insiste en este aspecto. La vanguardia, igual que el Humanismo, la Reforma, la Ilustración es producto de la modernidad, y ello es lo que da su mayor y mejor sentido. Negación y autosuperación con la idea del tiempo moderno, con la noción de crisis y fractura, de linealidad temporal y secuencialidad de la civilización. Esto elevó el deseo de conseguir nuevos estilos estéticos para, al decir de Bretón, transformar no sólo el mundo sino cambiar la vida.

Sin embargo, ya lo anunciamos arriba, la época heroica y utópica de la vanguardia vio caer sus banderas y manipular sus armas por la industria cultural y la tecnocultura. Para muchos estas utopías han muerto, pues sus valores estético-políticos se han legitimado y reproducen el orden del *establishment*. Neconservadora, hoy la vanguardia es víctima de las burocracias que tanto combatió, de las tecnocracias y del mercado internacional que la explota como mercancía exótica de un pasado mesiánico y genuino. Su trascendencia, reflexión, ruptura, pulsión crítica, la fe en el triunfo por la libertad, han decaído. La crisis de la modernidad ha presupuestado una época de vacíos y nihilismos realizados, es decir, el desencanto del desencanto moderno o posmodernidad. Según Subirats, este decaimiento es el resultado de la dialéctica interna que impulsaba a la vanguardia. Por una parte, su signo revolucionario, por otra, su deseo de racio-

nalizar la vida a través de un proyecto que legitimara un sistema utópico, pero sistema normativo al fin y al cabo. Acabados los tiempos de la tensión crítica e impuesta la época de la relajación sintética, los objetivos de la emancipación se disuelven, quedando sólo los de legitimación del sistema o establecimiento.

*Las vanguardias se han convertido, a partir de la Segunda Guerra mundial, en un ritual tedioso y perfectamente conservador, no sólo desde el punto de vista del gusto dominante, sino incluso de las más groseras estrategias comerciales... Es propio de la dialéctica de las vanguardias, el que, una vez cumplido su cometido iconoclasta y crítico, se conviertan ellas mismas en un fenómeno afirmativo, de carácter normativo, y acaben afianzándose como un poder institucional. (Subirats 34, 86).*

Se podría llamar a esta relajación sintética y acrítica el fracaso de los macroproyectos, lo que ha llevado a una sensación de escepticismo mayor en un futuro inmediato. ¿Qué nos dejan estas fragmentaciones? ¿Qué ha sido del arte a partir de este agotamiento, relajación y fracaso vanguardista?

Es indudable que existen nuevas conciencias artísticas y culturales en esta época posmoderna: las tecnologías habitan construyendo una cierta estética cibercultural; la crisis del concepto clásico de estilo y de género y su cambio por el de hibridación multimediática del arte; la fragmentación de la realidad y de los proyectos motrices de la modernidad; la imposición de microproyectos relativos y aceptados; la individualización en masa y el espectáculo, el simulacro estético y la banalización de la cultura. Aunque estos aspectos y otros los trabajaremos más adelante, aquí tratamos de trazar ciertas líneas para conocer la dirección que el arte ha tomado después de las vanguardias. Vivimos en la época del lenguaje posmoderno problemático sin resistencia. El arte actual, por lo tanto, no tiene lo llamado por los vanguardistas “voluntad de estilo” o la manifestación deseante de

una producción innovadora. La esfera artística se centra más bien, siguiendo a Jameson, en una reproducción sistemática de los elementos artísticos del pasado, que lleva a un “no estilo” (Subirats) desinteresado en el futuro. El “no estilo” posmoderno es, sin embargo, un nuevo estilo artístico no homogéneo, sino múltiple y diverso que se basa en el eclecticismo de formas donde todo se acepta y vale, generando así un síntoma de “manierismo posmoderno” que para algunos –v. gr. Baudrillard, James Gardner, Jameson, entre otros- encierra un símbolo de decadencia y de virtuosismo híbrido multimediático. Las fracturas sobre los llamados “discursos duros” de la modernidad, alimentan estas nuevas dimensiones de “discursos blandos” que cuestionan los conceptos totalizadores, unitarios, universales de la razón modernizadora. Y son estas manifestaciones del “pensamiento débil” las que han motivado a los antiposmodernos a catalogar este proceso como una manifestación epígona y decadente de los movimientos estéticos de la modernidad, ya que “ni sus posturas críticas son lo suficientemente consistentes, ni sus soluciones formales pueden considerarse precisamente como innovadoras” (Subirats, 164). La posmodernidad, según sus detractores, no ofrecería en su fragmentación las categorías capaces de organizar de nuevo el todo con paradigmas surgidos de una racionalidad crítica. Creemos que este cuestionamiento es demasiado radical y cae muchas veces en la nostalgia y en la impugnación a las nuevas tendencias actualmente sentidas y en avance. Nuestra tesis es que en medio de las rupturas de la racionalidad hegemónica y universalista, los resultados de las mismas deben estudiarse y verse como un proceso contradictorio donde muchas de sus propuestas funcionan en torno a lograr miradas nuevas o marginadas por siglos de racionalismos excluyentes y despóticos. Así, las nuevas categorías estéticas posmodernas -que veremos más adelante- nos están brindando alternativas distintas en la consecución de la obra de arte, no sin decir que en su interior deviene también lo que Baudrillard y otros llaman la transestética o muerte de la ilusión estética, ambigüedades que en su momento



también fueron vistas con preocupación por los estudiosos de las vanguardias, y sin embargo, estas prosiguieron entronizando discursos polémicos y conflictivos.

Paralelo al agotamiento de los discursos vanguardistas, también se impulsa el compromiso con una estética que gana en sentidos por sus exploraciones diversas, imponiéndose lo agradable y el espectáculo. Pero este relajamiento y levedad de los estilos ha impuesto también un relajamiento de la crítica. La crítica toma matices de aplauso y aceptación ante cualquier obra, sea superficial o profunda. Por lo tanto, se impone la coexistencia pacífica de lo mediocre con lo altamente elaborado. Así, la crítica resulta ser un oficio fácil, sin demasiado peligro; no requiere de un experto, sino de un conciliador. “Lo cierto, nos dice James Gardner, es que los críticos ya no critican, excepto en el sentido de que, públicamente, hablan bien de cualquier cosa. La idea de publicar algo en contra inquieta a la mayoría” (1996, 63). Los resultados de estos procesos dejan mucho que desear en tanto calidad y excelencia artísticas, porque, es posible, que la trascendentalidad y lo sublime ya no importe a los actuales artistas. Ellos asumen más bien las ideas de lo ágil, lo decorativo y ligero.

Junto a este gusto frágil, construido no con el esfuerzo intelectual de estudio, inteligencia y sensibilidad, sino con base en la “basuralización” mediática, se genera una tendencia de academizar el arte de las vanguardias, restándole toda la fuerza de ruptura e innovación. La “estetización” académica se observa en el ofrecimiento que los establecimientos educativos hacen al público de cursos sobre, por ejemplo, la rebeldía y las formas de ser contestatarios. Las propuestas de las vanguardias ahora se les estudia como algo exótico, folclórico, reduciéndolas a simple cultura general, lo que da prestigio y estatus intelectual y social.

La relajación de las vanguardias ha facilitado el surgimiento de un nuevo contexto cultural donde, en palabras de Julio López, “el periodista sustituye al artista; el relacionador público al intelectual; el moderador al autor; el presentador al presentado; la información a la creación; el cóctel del libro al contenido del

libro; la publicidad a la textualidad”. (1988, 126). Contexto cultural que también ha motivado la construcción de una *transvanguardia* que fusiona todas las modas en un llamado “arte industrial” cuya trascendencia se ha trocado por el *marketing*. Para Julio Rubio Navarro, “la *transvanguardia*, más que otra cosa, es una industria... El objetivo de esa industria es, naturalmente, en última instancia, vender cuadros” (1983, 41).<sup>6</sup> Hija de la posindustrialización, la *transvanguardia* posee casi todos los elementos de la nueva sensibilidad posmoderna. El crítico español Francisco Calvo Serraller señala algunos de ellos:

*¿Qué es lo que me atrae de ellos? La habilidad, el desparpajo, el cinismo elegante, la teatralidad de opereta, la apropiación irresponsable del pasado, los desplantes juguetones, el voluntarismo profesional, la fe en la moda, el aplomo en medio del desconcierto, el oportunismo, el sincretismo, la habilidad (...); en definitiva, un conjunto de cualidades deliciosamente decadentes, muy acordes con el espíritu de nuestra época transvanguardista. Desde el pop, todo el que se precie sabe que no hay estilo sin una colección de gestos y actitudes, que no hay conciencia generacional que no esté basada en una determinada marca de zapatos. (Citado por Julio López, 1988, 128).*

Las contradicciones como se observa son varias. Por una parte, alguna transformación ayuda a superar el anquilosamiento racional o irracional dogmático que el arte moderno impulsó como doctrina o escuela; pero por otra, se destila, gracias a este relajamiento, el paradigma de lo fácil, ligero, mediocre, donde la superficie se cambia por superficialidad, y la profundidad es más bien un vacío de propuestas renovadoras. Quizá lo que menos interesa al arte posmoderno sea la innovación. Más que cambio paradigmático y sustancial, pretende programarse, modificarse en sus estados finales, hacer una frívola multimedia.

De igual manera, la “estetización” posmoderna de cualquier objeto cotidiano también posee ventajas y desventajas. Su proyecto está guiado hacia la masificación de las sensibilidades y de la obra de arte. Ciertamente es que esta “estetización” contiene una decadencia de aura y una escasez de magia, ilusión y ensoñación por su afán decorativo efímero. El ornamento y su falsa catarsis estética transforman lo real en un objeto fetiche de valor de cambio más que de uso. Por lo mismo, la “estetización” se está realizando en todas partes, desde lo altamente elaborado hasta la banalización del gusto y del juicio. Toda la cultura está pasando de los medios al público como estética realizada, como fenómeno de moda y publicidad, constituyéndose en una de las utopías de la masificación. Sí. Ahora todo puede convertirse en obra de arte, *performances* en vitrinas y pantallas portátiles, hasta el uso del propio cuerpo, reciclado y con prótesis, como espacio para moldearse en artefacto artístico. *Ready made* vivientes, museificados como el “Portabotellas” de Duchamp. De allí una pequeña garantía de sueño: todos podemos ser creadores, aunque sólo sea una simulación democrática. Sueño nietzscheano recogido por Joseph Beuys y quizás por Warhol. Pero somos creadores por una “estetización” del mercado y el consumo. El público se vuelve artista en tanto sacraliza la mercancía, es decir, lleva su aura secular a pronunciar algo, a manifestar un deseo, un vacío, la magia de la ausencia. La mercancía se vuelve estética por su fuerza de ensoñación; de allí la globalización de su encantamiento. Estetizar el Aura secular de la mercancía –propuesta baudelaireana– constituye la mayor “estetización” de lo cotidiano.

Desde Hegel hemos sentido el fin del arte; fin de su aura, de la ensoñación y construcción de lo fantástico. Agotamiento para describir la “otra” orilla, lo innombrable e inexpresable, aquello oculto tras pesados velos. El lenguaje de un arte explorador, fundador de realidades por medio de la palabra creadora, se ha cambiado por un sedentarismo facilista, cómodo. La agudeza para potenciar una estética como utopía posible, gracias a la fuerza provocadora del artista, ha sido transmutada por una re-

lajación sin horizonte. ¿Qué futuras sensibilidades artísticas nos aguardan entonces? Sensibilidades en línea, “estetización” de lo cotidiano, democratización de un simulacro: todos podemos ser creadores. Pero, insistimos en nuestra preocupación: ¿cuál es el precio que el arte debe pagar por ello?

Parece que hoy los artistas no desean pasear por la cuerda floja de un arte visceral hecho con sangre, por el “peligro de los peligros” que, según Hölderlin, es la poesía. Para las nuevas sensibilidades ojalá se acabara el arte de los sanguíneos y se impulsara un arte de confort, flemático, decorativo. Proliferación de gustos banales, cursis. Allí nada se contradice; multimedia e indiferencia sensible; intercambio de imaginarios, legitimación de todos los estilos; eclecticismo de pulsiones y tonalidades. “Todo sirve”, “todo vale”, “todo es apto”. Arte elaborado para todos, complaciente y sin resistencias críticas ni traumas personales. Fin de las pulsiones vanguardistas de sublimidad, autenticidad, angustia, de tensión estética. Puesta en escena de la llamada “muerte del sujeto” pasional; es decir, ahora entra en acción un artista discreto, medido, que oculta las emociones. La pasión de un Van Gogh, la fuerza de un Apollinaire, la rebeldía metafísica de Artaud, la irreverencia de Tzara, no existen en estos mapas transtéticos. Esta transensibilidad muestra en el fondo un proceso de control y vigilancia por parte de la autoridad oficial. Se confirma con ella un miedo al “descontrol” del artista, una prevención frente a la fuerza que sacude una norma tanto jurídica-social como metafísica. Relajamiento existencial, seducción de lo ornamental en contra de lo esencial.

Es cierto, se agotaron las vanguardias, su fuerza provocadora. Improvisación *versus* disciplina; discursos “blandos” *versus* discursos “duros”; ligereza *versus* experimentación; hedonismo permanente *versus* revolución permanente; ornamento *versus* monumento; entronización del instante *versus* compromiso futurista; *marketing* estético *versus* sublimidad; inmediatez *versus* proyecto; mínimo de resistencia y máximo de indiferencia.

**Notas:**

- 1 La idea de modernidad, afirma Alain Touraine, está pues asociada con la de racionalización. Renunciar a una equivale a rechazar la otra. Pero.. ¿Es la modernidad la historia del progreso de la razón, que es también la historia del progreso de la libertad y de la felicidad y de la destrucción de las creencias, de las filiaciones, de las culturas ‘tradicionales’?... La modernidad quiso pasar del papel esencial reconocido a la racionalización a la idea más amplia de una “sociedad racional”, en la cual la razón rige no sólo la actividad científica y técnica sino también el gobierno de los hombres y la administración de las cosas. (1999,18).
- 2 “La mirada del melancólico trasciende todo; no le preocupa el juicio de los demás; le interesa la sobrenaturalidad, no la convivencia de los principios; posee el espíritu absoluto y se juzga así mismo con tanta severidad como a los demás. En ocasiones está tan harto de sí mismo como del mismo... Sublimidad de su verdad y de su silencio... En ello se aproxima al genio, hombre de profunda contemplación, de la reflexión prolongada y sostenida, de las ciencias difíciles. Es el héroe del afecto estético y a la vez ético” (Hocquenghem Guy y Scherer René, 1987, 52).
- 3 Rafael Gutiérrez Girardot traza un cuadro sobre la vida del intelectual secular: “Para la sociedad, bohemio y poeta fueron sinónimos, y como en sus propósitos de épater le bourgeois los poetas escandalizaban con extravagancias, acentuaban el rasgo de bufón que tenían esencialmente en la imagen que de ellos trazó Nietzsche. Se reunían en cafés porque allí encontraban lo que les negaba la sociedad: reconocimiento público, contacto, admiración, seguidores, y porque huían de la mansarda pobre y de la soledad. El café era un mundo contrario al de la vida burguesa” (1987, 118).
- 4 *Estamos convencidos de que en la poesía moderna fluyen mitos y símbolos aún no olvidados por el hombre del siglo XX, a pesar de la desacralización y secularización modernas. La vida del poema no ha roto con los cordones umbilicales que lo unen a una simbólica primordial, y ésta perdura en muchas zonas. Creemos que en los espacios, tanto espirituales como materiales de la ciudad, se encuentran simbólicas profundas bien definidas que han sido rastreadas por la antropología filosófica, la psicología, la sociología, la etnología, la historia de las religiones y la estética literaria. Creemos que esa mitologización y simbolización contemporáneas están vivas en la historia de la poesía moderna y que es necesario interpretarlas -conocerlas- como parte de la cultura.*  
*En la poesía moderna, encontramos una simbólica que se interioriza con la ciudad, mitologizando lo contemporáneo. Esto se debe a que el poeta moderno vive en el reino de la nostalgia por el mito, rescata el pensamiento primor-*

- dial y primigenio, metaforiza, metafísicamente, su cosmos contemporáneo: la ciudad. Según Eliade, “al hombre moderno le compete ‘despertar’ este tesoro inestimable de imágenes que lleva consigo mismo, despertar las imágenes para contemplarlas en su pureza y asimilarse su mensaje...” (1983, 19). En las situaciones más adversas para el hombre moderno, en el infierno ciudadano, el poeta ha actualizado los mitos, los ritos, a través de un lenguaje imprescriptible que vive de la imaginación, nadando y sobreviviendo en las metafísicas arcaicas y contemporáneas. A pesar de la desacralización, secularización y degradación del espíritu mítico -simbólico- en esta temporalidad moderna, los simbolismos arcaicos jamás desaparecen (ni siquiera en las épocas más positivistas y científicas); ellos son parte del cosmos vital del hombre y pertenecen a la sustancia espiritual del mismo. Se les puede camuflar, mutilar, degradar, pero jamás estirpárseles (Cf. Eliade, 25).*
- 5 En resumen, para Jameson, la estética posmoderna incluye entre otras características “la desaparición de la profundidad y el predominio de lo visual; la abolición del afecto y su reemplazo por un régimen de intensidades; la anulación de la historia y de lo temporal como dimensiones dominantes; el descentramiento del yo; el juego infinito de los significantes y la superabundancia de la imagen, opuestos a la celebración moderna del signo” (Rincón, Carlos, 1995, 35)
- 6 “Achile Bonito Oliva (1980) caracterizaba así la *transvanguardia*: 1) La meta que busca ha perdido claridad. 2) Ha dejado de existir un pensamiento optimista del progreso y no hay un encargo social. 3) Se tiene una actitud de nomadismo: no hay direcciones precisas, solamente hay un centro que no lo es: el cuadro. 5) Se recurre al dominio del oficio, a antiguas tradiciones pictóricas, lo mismo que al conjunto de las técnicas consagradas por la vanguardia y a su apertura hacia las técnicas de la comunicación medial. 8) Se utiliza la historia del arte como un pozo de la dicha, con la consiguiente reconquista de la iconografía y de los estilos de todos los tiempos. Se toman prestados, hasta en un mismo cuadro, los cuadros y los estilos más diversos, se juega con diferentes niveles de significación, con el empleo metonímico de las citas” (Rincón, Carlos, 1995, 24).

## Capítulo II

# NUEVAS SENSIBILIDADES POSMODERNAS

*(El arte y la cultura después de las vanguardias)*

### 2.1 Crisis y fragmentación de los grandes proyectos modernos

*Estamos medio a medio de un frondoso claroscuro.  
Al fondo de la frondosidad del vacío del claroscuro,  
Una ronda nocturna se desgaja de las tinieblas  
Como un fuego fatuo, como una aparición, otra más.*

*Tomás Harris*

Inmersos en un sendero claroscuro, las luces de la poderosa razón se extinguen. Algo se descompone, apaga sus lámparas que, orgullosas por mucho tiempo de su inextinguible llama, ahora tantean en la espesa neblina en que hemos caído. Tal vez creímos demasiado en la guía de la razón, iluminados por sus promesas de encontrar una salida al final del túnel. Pero ella nos ha desencantado. Ciegos, torpes, nos dirigimos sin saber hacia dónde esto conducirá. La gruta es más amplia y misteriosa en este presente. ¿Qué ha sucedido? ¿Acaso no eran puntos de esperanza nuestros proyectos? Tanta historia consagrada a lograr los vastos fines; tanta sangre fluyendo, derramada por algunas ideas hoy claudicadas. El tiempo se encargó de fragmentar los espejos donde mirábamos nuestra identidad, donde creíamos ver el verdadero rostro del futuro. Parece que se nos han caído las máscaras y observamos con asombro que todo era un simulacro. Quebrado el espejo de la modernidad, enfrentamos su dispersión e imprecisión. Nada nos ata ya a un navío sólido. Náufragos, teníamos al menos antes un norte. Hoy sólo queda este balanceo entre el vacío y la orilla. Pues bien, algo ha pasado. Es deber nuestro preguntar el qué y el porqué de estas fracturas. Los discursos con los cuales enfrentamos y desciframos las realidades se han

evaporado, o al menos, están en proceso de apagar sus llamas. Eran discursos sólidos –eso creíamos-; eran relatos confiables, solidarios en el porvenir humano. Deseaban unidad y trascendencia, universalidad e imposición de sus verdades. Se creyeron potentes e inmodificables, macros, envolventes de todo lo que existe y salvadores –mesiánicos- de este mundo perdido. Hoy han hecho su gran *big-bang*, la explosión mayor, arrojando miles de partículas al azar, dejándonos en la incertidumbre, para bien o, no se sabe, si para mal. La gran idea de emancipación parece ser que está a punto de desaparecer. Para los intelectuales vanguardistas esto es lo peor. Nostalgia y miedo, rencor y remordimiento. Aún son usables alguna de las ideas que llevaron a generaciones enteras a una estética del triunfo heroico. Todavía existen hombres tratando de salvar algo de los escombros. Pero la gran figura del salvador, ara en un largo desierto; grita en la campana del vacío. Ya no existen Voltaire, Zola, Sartre, Bretón..., ya a las peticiones de Rimbaud se les acabó sus dos centavos de razón. “El que sea fiel al concepto posmoderno de racionalidad ha de abandonar toda esperanza. No parece exagerado que, estando así la cosa, describamos la posmodernidad como aquella época en la que no queda razón para la esperanza” (López, 1988, 42). ¿Qué ha quedado del yo romántico, simbolista y vanguardista con su sentimiento de lo sublime y de futuro? Casi nada. Se ha pasado a una actitud de hastío y desesperanza ante lo sublime tradicional propuesto por Burke y Kant. El futuro se aleja, no nos pone en tensión ni es lo que era.

Es indudable, estamos descentrados. Los discursos fuertes nos dieron posibilidades de encuentro a pesar de sus utopías excluyentes. Ahora, ingrátidos, plurales, dispersos, *collages* de subjetividades en busca de un horizonte sin ruta, sólo quedan presencias de individualidades reducidas a sí mismas, fluctuando en los espasmos de sus propias pérdidas, negando al “otro” en su construcción. ¿Qué fue del sujeto autónomo moderno? ¿Acaso su legitimidad eufórica, responsable, autoconsciente y “mayor de edad” no fabricó su propia condena? Traspasado el umbral, nos



hemos quedado con un individualismo atroz, errante: del sujeto soberano moderno al individuo descentrado; del sujeto histórico al individuo atemporal; del sujeto con sentido crítico al individuo relajado; del sujeto estético al individuo estetizado. Así las cosas, el proceso es un abanico abierto aguantando el sopor de estos tiempos. Por eso, se debe entender la posmodernidad como una nueva sensibilidad que se resiste a creer en la vigencia de la razón occidental. Es en sí una nueva “categoría cultural” que muestra nuestra actual situación, y como tal le corresponde unas ciertas características problemáticas que por ahora apenas comenzamos a estudiar y a entender.

Al cuartearse el edificio de Occidente, se han resentido no sólo sus paradigmas más sustanciales, sino los cimientos mismos, sus fundamentos: el esencialismo primero; el pensar dicotómico legitimador y excluyente; el determinismo metafísico, en fin, el *Logos*, la *Ratio primera*. Así, se han operado rupturas profundas en las peticiones teleológicas y en el trascendentalismo racional. Lyotard -como ya es conocido por muchos- ha denominado esta fractura, agotamiento de los “grandes relatos” y surgimiento de un nuevo decorado.<sup>1</sup> Sobre estos escenarios representamos nuevas formas de tragedias y melodramas escritas por un guionista caótico, para el cual ya no son posibles las descripciones últimas del mundo. Sin unidad, plurales, dispersos, extraviados en las búsquedas, proseguimos con lámparas apagadas en el encuentro de tradicionales salidas, pero las señales se han desvanecido y solo quedan irreconocibles rasgos de lo que antaño fueran. La posmodernidad se constituye en un tramo donde los viejos mitos y dogmas modernos se diluyen por la pérdida de confianza en la razón como guía. “Es un concepto cronológico –de evidente alcance cultural – que comprende desde los años posteriores a la segunda guerra mundial hasta hoy (es decir)...los años en que las nuevas tecnologías de la información y de la robotización han comenzado (sólo comenzado) a alterar profundamente los sistemas productivos –y reproductivos- de los países occidentales” (López, 1988, 22).

Por lo pronto “la realidad exige un rostro paradójico. Desde las perspectivas de la teoría del Caos, esta realidad se deshace, en el nivel micro-cósmico, en cascadas idénticas de rostros (como sucede, por ejemplo, con el brócoli o la coliflor)” (Fischer, 1997, 14). La imagen del brócoli nos catapulta a una desrealización de la idea dialéctica hegeliana: “Todo lo real es racional y todo lo racional es real”. Procede a este enunciado un desmoronamiento crítico a sus pretensiones de universalizar dicho esquema. Por supuesto, el siglo XX ha liquidado este enunciado y ha impuesto la negatividad del mismo. Desrealización no sólo del principio hegeliano, sino también de las formulaciones marxistas y positivistas. He aquí que surge entonces la pérdida de la creencia:

*Las cartas de triunfo de los posmodernos respecto a los modernos serán, entre otras cosas, la pluralidad y la heterogeneidad de los juegos del lenguaje, la muerte del sujeto, el pensamiento de la diferencia y de lo otro; en síntesis un ‘pensamiento débil’ (Vattimo), para el cual la hipotética fuerza del pensamiento fuerte, que buscaba la fundamentación última constituya una exigencia excesiva (Fischer, Retzer, 16).*

Pensamientos fuertes fueron los que se elevaron desde los paradigmas de la Ilustración y el Iluminismo. Ellos llevan a cabo las ideas últimas de linealidad temporal del ser histórico y autónomo, de emancipación, futuro como trascendencia, progreso, libertad, pueblo, desarrollo. Tensiones que reclamaban una acción y un pensador como el de Rodin. Luego vino la relajación, el aflojar el cuerpo y el saber. Se palpó la crisis de aquella pretensión de construir historia con base en los absolutismos y totalitarismos tanto políticos como filosóficos. Era inevitable. Estos tiempos no lineales, llenos de redes, nudos y fractales, invitan a la levedad del ser, a su desgravitación, a un Homero Simpson que se relaja y acontece como un provocante consumidor. Es decir, de los paradigmas de concentración, preocupación, contracción,

se ha pasado a lo de distracción, disipación, relajación. Información banal versus pensamiento ilustrado; alfabetización funcional versus alfabetización crítico-creativa. No es de extrañar que la crisis de los metarrelatos esté unida a la desconfianza; sólo creemos en los discursos si son funcionales, operativos, es decir, efectivos para el mercado. Intuidas todas estas fracturas y derivas por los grandes poetas modernos, hoy son una realidad vigente y palpable. La evidencia de esta gran implosión, en la cual nos encontramos “en medio de una melancolía vaga ‘finisecular’, inexplicablemente aparente”, al decir de Lyotard, es la transformación de la sensibilidad y de los imaginarios expresados en las producciones estético-poéticas de los últimos años. La poesía aflora desde ahora absorbiendo y expresando un nuevo estadio de la modernidad en crisis.

Fernando Pessoa quizá sea uno de los poetas que expresó con mayor nihilismo estas crisis y desencantos. A través de Alberto Caieiro, su heterónimo, nos muestra el desengaño de la razón, las falsas promesas de un mundo burgués y pragmático instrumental. Ve en la metafísica occidental la suma de un acontecimiento falso. Igual que Nietzsche, su burla es trágica, su ironía dolorosa:

*¿Qué pienso yo del mundo?  
 ¡Yo que sé lo que pienso del mundo!  
 Me pondría a pensarlo si enfermara.*

*¿Qué idea tengo de las cosas?  
 ¿Qué opinión es la mía sobre causas y efectos?  
 ¿Qué he meditado sobre Dios y el alma  
 y sobre la creación del mundo?  
 No sé. Pensarlo es para mí es cerrar los ojos  
 Y no pensar es como correr las cortinas  
 De mi ventana (que no tiene cortinas).*

*¿El misterio de las cosas? ¡Qué sé yo qué es misterio!*

*El único misterio es que haya quien piense en el misterio.*

*¿Metafísica? ¿Qué metafísica tienen los árboles?...*

*Pensar en el sentido íntimo de las cosas*

*Es sobreañadir, es como pensar en la salud*

*O llevar un vaso al agua de los manantiales.*

*El único sentido íntimo de las cosas*

*Es el no tener íntimo sentido alguno.*

*(De El guardador de rebaños, 1911-12)*

El logos, el fundamento mismo de Occidente, esencialista, dicotómico e *imperator* trascendental, está puesto en cuestión. Su razón de ser naufraga en un mar de verdades impuestas y de mentiras transmitidas como absolutas. Igual que Pessoa, otros artistas sienten desde el siglo XIX y el XX los estertores de agonía de los grandes proyectos. La deconstrucción de los mismos, la manera como los sistemas, con toda su jerarquía, se han fragmentado pero, sin desaparecer del todo, ha posibilitado el surgimiento de microproyectos, diseminados por múltiples regiones de la cultura. El *big-bang* occidental carga su sombra por diversas manifestaciones, sin lograr de nuevo la unidad del cosmos, añorado por algunos, esperado por otros. Esto no quiere decir que la modernidad haya muerto del todo; por el contrario, “con lo moderno acaecerá algo que ya aconteciera con el clasicismo: su alargada sombra se cernirá de continuo sobre nuestras cabezas”, tal como lo afirma Marchan Fiz. La fuerza de los metarrelatos modernos ha caducado, pero igual que el fin del arte proclamado por Hegel, algunos de ellos siguen su curso y apareciendo, aunque no se les otorga más crédito. Han agotado su aura, el significado sagrado de los mismos. “Su forma ha cesado de ser la suprema necesidad del espíritu (...) nuestras rodillas (...) no se doblarán nunca más”, dice Hegel al respecto del arte.

Desencanto de desencantos; secularización de lo ya secularizado por la racionalidad moderna. Doble secularización. El va-

cío es cierto y presente. Ante tanto fragmento algo debe sobreponerse de las caídas. Y he aquí que hemos aprehendido otras categorías para no perecer de vértigo; otros conceptos de alguna forma esperanzadores y disímiles. Surgidos de la gran explosión, las categorías posmodernas nos plantean un reto: edificar una epistemología y fenomenología de la realidad fraccionada, plural, caótica. Se hace necesario, entonces, estudiar las nuevas categorías que surgen de estas derivas con base en la pluralidad y a la fragmentación de lo real. Así nos parezcan obsesivamente banales, mediocres o terribles, ellas son producto precisamente de una racionalidad que se creyó omnipotente y ahora está en ruinas. Como hijos del desencanto, debemos estudiar muy bien la naturaleza de dicho desencanto y no darnos golpes de pecho por las pérdidas. ¿O es que acaso algo se pierde? ¿O acaso no se gana para la libertad estética la gracia de la despreocupación, de la espontaneidad, manifiestas en las producciones volátiles y nada monumentales de la actualidad? ¿Son causa de condena y culpabilidad las categorías surgidas de la pluralidad, lo heterogéneo, la dispersión, la fragmentación de los discursos sólidos? No. Tan importantes como las categorías modernas y clásicas, las posmodernas requieren una hermenéutica de sus sentidos para abordarlas como provenientes del desvertebramiento sistémico totalitarista. Las nociones de *heterogeneidad*, *pluralidad*, *discontinuidad*, *simultaneidad*, *diferenciación*, *bricolage*, *inestabilidad*, *indecidibilidad*, *lo aleatorio*, *paradojal*, *lo contingente* y *arbitrario* son categorías estéticas irreversibles.

De estos microproyectos por ahora nos aferramos. Son los resultados de la conflagración, *topois* de la posmodernidad. Por el derrumbe de la idea de totalidad ya no se llora su pérdida, sino que se le acepta como una ganancia. Surgen así las divergencias en los distintos tipos de discursos y se reivindican las individualidades. Ya no hay una descripción única del mundo; no hay “metalenguaje universal” (Lyotard). Se acepta la alteridad, el disenso, la variedad, formándose una gama de hibridaciones laberínticas, como telarañas y nudos de imaginarios y sensibilidades

culturales. De por sí, la fragmentación hace que halla una sensibilidad crítica frente a las estrategias de la exclusión y marginalidad modernas. Respecto al concepto de identidad homogénea, surge en cambio la idea de identidades plurales y de aceptación del otro como diferencia. Afirmación de lo diverso. La individualidad rompe con lo uniforme y asume una “vida en plural”. Su rasgo está en la dispersión; su meta es ser múltiple y diverso. Del sujeto centrado, autónomo, al sujeto múltiple y plural. Lo diferente adquiere así sentido de proyecto subjetivo. Esta deconstrucción del sujeto moderno lleva a la fractura interna de sus componentes y a facilitar la aceptación de diferentes sistemas de sentido y realidades que el yo centrado no captaba. Acepta el desplazamiento de una sensibilidad a otra. Adiós a las ilusiones fundamentalistas. No hay para las sensibilidades posmodernas ningún fundamento último ni primero, sino relaciones que se fundamentan en otras relaciones: redes, nudos sin principio ni fin; cascadas de realidades, laberintos.

Sin nostalgias ni melancolías, debemos asumir estos retos y la caída irreversible del todo. Nuevos proyectos desacralizan a la universalidad racional. Si la modernidad nos había lanzado a secularizar la naturaleza y la sociedad, transformando a la primera en simple materia prima y a la otra en realidad, la fragmentación posmoderna nos invita a su desrealización ontológica. Al concepto de sujeto se le abren nuevos abismos y cuerdas flojas, pues se le han desdibujado sus tipologías. Como un sonámbulo recorre espacios cuyos sentidos y fundamentos últimos y primeros desaparecen, quedándose sólo con la pérdida de sus creencias. Tanto la dispersión y la imprecisión; el disentimiento ante los discursos llamados duros y la paradoja, son hibridaciones dotadas para hacer naufragar a los creyentes y esperanzados en los humanismos racionales. Tal vez la esperanza adquiera en estos tiempos un nuevo sentido: la felicidad epistemológica ya no se sustenta en la utopía de lograr unidad entre el objeto y el saber, sino en la diferencia plural, en la individualización consumidora de sentidos. ¿Democracia y simulacro? Democratización de un

espejismo: asumir la vida en plural. Así el *sujeto –multiplicidad* nietzscheano se convierte, por la sociedad actual, en un programa no con un futuro lejano sino inmediato. Sin miedo a las diferencias, el yo fragmentado pasa de una realidad a otra, de un sistema a otro, aceptando su contingencia caótica. No juzga con la arrogancia de lo definitivo ni con el concepto de lo absoluto. Se relaja. No se tensiona dogmáticamente frente al objeto dado, se dispersa entregándose a las multiplicidades de los gustos de forma instantánea. Su juicio carece desde ahora de unicidad dominadora y se dirige a lo diverso, a la alteridad laberíntica. Este es el hombre contemporáneo, consumidor de estos escenarios del *hic et nunc*.

## 2.2 La estética cibercultural

*En el corazón de esta videocultura  
siempre hay una pantalla,  
pero no hay forzosamente una mirada.*

### 2.2.1 La tecnocultura: nuevas sensibilidades artísticas

En esta época posmoderna, la revolución microelectrónica se ha globalizado tanto que está generando en los distintos ámbitos, sobre todo en las producciones estéticas, una *cibercultura*. Viajeros y paseantes por ella, los hombres finiseculares la vemos cada día crecer y generarse en nuestras ciudades. Nos dirigimos hacia una sociedad construida, controlada por la mediatización: una “telépolis” transnacional. Así, Internet y las grandes superautopistas de la información, la multimedia, están cambiando nuestras percepciones espacio-temporales, la sensibilidad y la visión que hasta ahora teníamos de la ciudad, transformando nuestra noción de relación personal, lanzándonos a una imagen de interlocutores virtuales, simulados. Cibernautas, internautas,

los artistas trabajan hoy con procesamientos diferentes a los de hace veinte años. La era posindustrial afecta y afectará cada vez más aquella noción de trabajo estético que todavía en la industrialización existía.

¿Cuáles deben ser, entonces, las propuestas para encontrar, en medio de esta masiva afluencia de modernización tecno-científica, la gratificante presencia de ilusión, ensoñación, de magia, maravilla en los imaginarios simbólicos de la obra artística?

Se impone de manera total una propuesta de efecto resemantizador de los universos estéticos. Recontextualizar, redefinir, reutilizar y deconstruir sus estructuras es el reto a que nos enfrentamos. *Bricolage* e hibridación semántica deben operar para comprender, en medio de estas presencias supremas, la constitución de las nuevas sensibilidades artísticas.

Ya en distintos campos del arte (las artes plásticas, el teatro y el cine, por ejemplo) desde hace algunos años se han llevado a cabo estas operaciones. Grupos de artistas tratan de reutilizar fragmentos culturales y las microexpresiones que ha dejado ese desboronamiento de los macrorrelatos de la modernidad (la idea de racionalidad teleológica, las ideas de progreso, futuro, desarrollo, la idea de emancipación, de vanguardia, las ideas de pertenencia y participación, de Estado nacional, la ideas de democracia liberal, etc.) y han propuesto una redefinición crítica para romper con el “logocentrismo” Occidental estético. El gran auge de los fragmentos micro está produciendo la ruptura con la legitimación autoritaria de los géneros. Se impone ahora la multiplicidad de *collages* estéticos. En las artes plásticas se observan *performances*, instalaciones que combinan, sin ningún trauma moral ni “delito”, materiales tradicionales, incluso orgánicos, con aquellos provenientes de la telemática y la cibercultura; se desea de esta manera un arte de multimedia, que conserve lo que la tardía modernidad produce junto a los remanentes de la cultura no moderna.

Las hiperrealidades de las redes y sus hiperespacios están generando una nueva sensibilidad apenas vislumbrada por no-



sotros, y no sabemos aún cuáles serán sus dimensiones. Se hará necesario construir nuevas brújulas y cartografías para caminar por los espacios globales que nos esperan. Tendremos que estar preparados para asumir de forma más vital y profunda las nuevas categorías que el arte está presentando y presentará en las próximas décadas: *heterogeneidad, discontinuidad, fragmentación, diferenciación, simulación, de pastiche, bricolage* y de lo *aleatorio*, son categorías que se irán acentuando cada día más entre las producciones estéticas, ante lo cual debemos poseer una actitud despierta para observar tanto sus debilidades como sus grandezas.

Arte de la tercera etapa del capitalismo o de la “era transnacional”, con sus máquinas electrónicas, elaboradas para la representación y reproducción de imágenes más que para su producción (etapa que pasa del motor a propulsión al motor cinematográfico); máquinas simuladoras de poder global a través de la virtualidad, con nuevas formas de aprehender el contexto social desde una perspectiva *video-cultural*. En el actual momento se da un sistema informativo y reproductivo más que de producción gracias a las nuevas tecnologías telemáticas; posindustrialización que proyecta la desgravitación de los modelos industriales tradicionales. “El hombre de la posmodernidad es, ante todo, el hombre de la era posindustrial, cuya ética difiere de aquella otra que atañía al hombre de las chimeneas” (López, 1988, 28).

Estamos ante un cambio tecnocultural que modifica “las nociones de ‘arte’, de ‘ciencia’, de ‘técnica’, de ‘hombre’, de ‘espacio’, de ‘tiempo’, de ‘materia’, de ‘cuerpo’, de ‘realidad’, etc... abriéndolas a significaciones profundamente renovadas”. (Renauld, 1996, 17). Nuevas imágenes-píxel; nuevos imaginarios “pantallizados” que generan una visualidad cultural distinta a la tradicional y que modifican lo axiológico, lo epistemológico y lo estético. “No hay duda de que las nuevas imágenes expresan al mismo tiempo estas dos dimensiones de existencia: tecnificación, industrialización de lo imaginario por una parte, pero también, al mismo tiempo, *imaginario tecno-cultural* activo, creativo, capaz de hablar culturalmente (y no sólo manipular técnicamen-

te) las técnicas y los procedimientos del momento, de abrir nuevos espacios/tiempos para una nueva era de lo sensible...” (25).

Viajeros por redes y audiovisuales, cambiamos el vehículo tradicional del siglo XX (el automóvil) por el vehículo ciber audiovisual, donde, según Paul Virilio, “Todo llega sin que sea necesario partir. A la llegada limitada de vehículos dinámicos, móviles, después automóviles, sucede bruscamente la llegada generalizada de las imágenes y de los sonidos en los vehículos estáticos del audiovisual” (1996, 41). Así, este “vehículo estático”, el audiovisual, es un “sustituto de nuestros desplazamientos físicos y prolongación de la inercia domiciliaria que verá, al final, el tiempo del sedentarismo, esta vez de un sedentarismo definitivo” (39). Y es a partir de él que poseemos una teleglobalidad donde la visión se amplía a costa de reducir nuestro movimiento físico, llevándonos a una inercia domiciliaria, logrando eso sí tener la sensación de vivir en todas partes y en ninguna, con una panorámica virtual a través del “escaparate electrónico” que nos asegura un simulacro de viajeros internacionales por museos, paisajes, arquitecturas de países que visitamos como ciberturistas, ciberviajeros. El tiempo extensivo de nuestros abuelos se ha ido transformando en un tiempo intensivo instantáneo gracias al nuevo vehículo ciber audiovisual. Triunfo de la velocidad sobre el tiempo. Se impone, de esta manera, la distancia-velocidad sobre la tradicional distancia-tiempo (41), captada en el “escaparate catódico”, motor cinemático, desde una silla, una cama o un sofá donde somos soñados sin soñar y circulamos sin circular (cf. Virilio, 45).

### 2.2.2 *Arte digital: el ciberarte*

Nuevos paradigmas están dando razón a la secularización y a la pérdida del aura en el arte tradicional moderno. Si es cierto que la perspectiva renacentista nos brindó una analítica del espacio; la fotografía decimonónica una familiarización con lo hi-

perreal, y el cine una analítica del movimiento, lo digital y lo computacional nos brindan una analítica de las relaciones abstractas virtuales (Piscitelli, 1995, 127). Esto genera un desafío para emplear nuevas técnicas artísticas. Los ciberartes, por ejemplo, abren nuevas “ventanas utópicas” donde se pueden realizar *collages* electrónicos que pulverizan de una vez por todas a los géneros artísticos tradicionales. Mezclas de sonidos, textos, imágenes elaborando una cibermirada, visiones digitales. Herramientas tecno-artísticas tales como los lápices gráficos, los *scanners*, sintetizadores, impresoras *láser* a color, libros electrónicos con hipertextos, archivos, cursores, programación de menús, bases de datos, etc., cambian el proceso artístico y de alfabetización. Entramos, de este modo, a la escritura computacional donde la velocidad del programa y de la impresora supera a la pluma y a la máquina de escribir, borra la firma, la subjetividad creadora, se pasa de la palabra escrita con sangre a la letra electrónica. Con una amalgama tan grande de posibilidades, lo computacional va haciendo desaparecer el concepto moderno del yo creador individual, transformando también la relación espectador-arte, pues éste puede a la vez crear la obra, programarla, desfigurarla a su antojo. Con ello desaparece la era de la interpretación y se entra a la era de la programación, subordinando el lenguaje al cálculo, a los modelos numéricos proteiformes (Piscitelli, 80).

Parecería que los conceptos modernos tales como sublimidad,, angustia, aislamiento, autenticidad, no pertenecieran al arte ciber y que una superficie de ideas frágiles cobijaran la profundidad de reflexiones generadas por el espíritu crítico. Es como si se entrara a la “muerte del sujeto”, a la glorificación sin gloria de un individualismo hueco, banal. Fin del estilo llamado personal, de la “pincelada individual distintiva” (Jameson, 1995, 39). Democratización de un simulacro: todos podemos desde ahora ser creadores.

De allí que, al final del siglo XX, surja la constante búsqueda del reencauche o la llamada “moda retro”, pastiche o museografía en red de todas las producciones artísticas, lo cual despo-

ja la capacidad de transformación que estas contienen, pues se les asume como sensibilidades muertas, almacenadas.

En la elaboración de estos objetos estéticos frágiles, eclécticos, complacientes, sin proyecto utópico, hechos al azar, y con una crisis total de los conceptos de aventura y de experimentación proclamados por los artistas de la vanguardia, se encuentra en el fondo una moda de la nostalgia y una pérdida de la subjetividad que impide asumir la historia como un organismo vivo, activo, transformador. Lo posmoderno-cíber se “inspira” (para utilizar un término moderno romántico) en lo transutópico, en una “colección de fragmentos”, concibiendo al arte como museo, con un fin conformista y conciliador.

Junto a la apertura del texto electrónico y del simulacro digital, se va perdiendo también la privacidad de la lectura. Se imponen entonces nuevas formas de escritura, de lectura y de sentidos. El archipiélago hipertextual organiza a un “lector collage”, cuyas hibridaciones constituyen una amalgama de lecturas por saltos, y no secuenciales -paso a paso- como en la tradición lecto-escritural. Se entra a una sensibilidad de redes en línea (correos electrónicos, Internet). El *zapping* será el deber ser del lector electrónico. Se abre una gran posibilidad para escoger diversos caminos, rompiendo con la estructura cerrada del libro y “fomentando estilos inéditos de narrar y de referir” (Piscitelli, 145).

Arte más que de objetos artísticos de procesos multimediáticos (palabra, sonido, expresión, movimiento, duración) sin un polo legitimador, unitario, de tal forma que nos lleva a la fragmentación de los regímenes estéticos tradicionales tanto clásicos (objetuales) como modernos (subjetivos) pues el *proceso* predomina sobre el objeto y el sujeto, importando no los contenidos estéticos, sino el trabajo desarrollado sobre las imágenes (cf. Mario Perniola, 1996, 104). Fragmentaciones que desaparecen de forma casi total las ideas de creador individual, generando la idea de autor colectivo integrado al programador. El artista puede ahora hacer uso de cualquier medio para llevar a cabo su obra. Del oficio autónomo artístico, se pasa al de generador del *zap-*

*ping*. De tal manera que, hoy por hoy, la obra de arte, como bien lo ha escrito Marcelo Walter Bruno, “no puede esperar ser una obra acabada (cerrada) ni mucho menos pulida; ésta es siempre “infinita”, un análisis “exterminado” en oposición a un “terminado” (1996, 164). No existirá original de la obra ni copia. Cualquier imagen artística será programada, modificada, obtendrá su valor por el hecho de ser procesada y transformada cuantas veces se desee. Secularización tecnomediática y colectiva donde el aura de lo personal y lo original del arte, en la época de la reproductividad tecnológica, va desapareciendo paulatinamente. Arte global y globalización del arte, peligrosa o milagrosamente masivo, tejido y prisionero en la red de redes y sus sistemas.

Todas estas transformaciones paradigmáticas imponen a los estudiosos realizar una fenomenología de la experiencia electrónica, un estudio de los impactos que nos deja y nos dejará la tecno-estética y su tecno-imaginación. Sin embargo, ante semejante desafío, y ante la ya casi probable y sentida inundación de la cibercultura; frente a tanta basura informal y *excremencias* que nos lanzan los medios y la red de redes, debemos aguardar, con firmeza crítica, las nuevas sensibilidades manifestadas en una estética neobarroca donde el gusto literario por lo monstruoso, la fascinación de los laberintos y las entropías, el culto al héroe de la fuerza, la excitación por la alta fidelidad, son los platos a degustar todos los días. Como *jockeys* informáticos, sus consumidores navegan sobre el ciberespacio con una actitud del rebusque virtual; devoradores de imágenes visuales, mas no mentales; de lo residual, de lo desechable, de la banalización *light*, espectacular, lumínica, de la “basuralización” de la cultura.

Atravesados por esta racionalidad modernizadora, los latinoamericanos, como “mayoría silenciosa”, consumimos las nuevas tecnologías sin propuestas pensantes. Vivimos el drama pos-industrial, lo sufrimos. Sonámbulos, entramos digitando como operarios ciegos el nuevo siglo ciber; funcionarios analfabetos que aprendemos rápido sus procedimientos, pero sin haber participado en su elaboración.

### 2.2.3 Un nuevo paradigma digital: la ciberontología

Estamos ante una nueva gramática que reelabora otra racionalización y sensibilidad artística; una gramática digital que cambia lentamente el paradigma sobre lo real; “desaparece” lo real físico poniendo en su lugar lo real virtual, conllevando a la sistemática desacralización de la realidad concreta como única fuente de conocimiento. Cambio de gnoseología. Hacia la simulación total, donde la realidad virtual hace creíble su espacio, su movimiento y su tiempo.

Inundados de prótesis tecnológicas, queremos adaptar el mundo a nuestro tamaño y ponerlo a nuestro alcance, violar las leyes del espacio y del tiempo, la tridimensionalidad que nos limita y habita. Igual a un laboratorio metafísico (Piscitelli, 1995, 107) este paradigma digital deconstruye la realidad del ser y el estar: a través de él soy y estoy donde deseo estar, soy lo múltiple: múltiples identidades cuantas veces quiera ser, generando así una lógica del simulacro, una ciberidentidad, una ciber-ontología. Por lo pronto, la simulación es la escenografía de una ilusión, incluso de una suposición de orden y de poder cuyo slogan sería “tomad vuestros deseos por la realidad” (Baudrillard, 1993, 51). Como prolongación metafísica del deseo se pretende con ella producir y controlar la realidad física, realizar hiperrealismos los más parecidos a lo que está allí viviendo cotidianamente.

Expuestos a esta nueva ontología de ordenadores y de las llamadas “tecnologías de la disolución”, nuestra percepción del mundo se ha ido transformando lentamente; entramos a una crisis del realismo tradicional, a la pérdida del referente real, pues ya no se tiene, sobre todo en las producciones artísticas, una visión del objeto (lo visual-objetual), sino del simulacro (lo visual-virtual), entendiendo que el simulacro, según Fausto Colombo, “No es una imagen efectiva que reproduce un prototipo externo, sino una imagen efectiva que disuelve el original... El simulacro es por esto la imagen sin identidad: éste no es idéntico

a algún original externo y no tiene una propia originalidad autónoma” (1996, 151). De manera que el objeto real presente es reemplazado por una imagen virtual, digital, generada por un lenguaje informático que pone en apuros el enfrentamiento clásico filosófico entre sujeto y objeto, pues ambos, como sigue afirmando Colombo, “fluctúan en un espacio relativo, ya que es virtual; aquello a lo que se asiste es en el fondo sólo simulación, nada más que representación” (149).

¿Serán estos los precios que debemos pagar los habitantes de finales del siglo XX y los del próximo? ¿Hacer desaparecer tanta historia cotidiana detrás de una pantalla?

Puesto que en la ciberidentidad las transacciones no se dan entre personas, sino entre simulacros, entonces “los objetos reales se desmaterializan convertidos en flujos de píxeles en pantallas de computadoras” (Piscitelli, 109). No sabremos ya qué es estar ni dónde es aquí. Así no habrá interdependencia humana directa, y la soledad, la angustia de incomunicación con los demás, serán causadas por las realidades virtuales. En otras palabras:

“Los videojuegos y todo el manejo de los miniordenadores, etc., revierte y remite a una sociedad profundamente individualizada, insolidaria, donde sólo cuenta la propia aventura sin historia de cada cual, en la soledad del despacho, la habitación, la sala, etc.: verdaderamente este sí es el final de la historia y el nacimiento de las infinitas historias individuales de cada momento, que ni siquiera tienen ya nada que ver con la antigua peripecia existencial de la persona (López, 1988, 34)”.

Dentro de estas dimensiones ciberespaciales podemos estar disolviendo los conceptos modernos de pertenencia y participación. Pertenencia a un sitio, a una ciudad, a una nación, vinculándonos a las redes virtuales mundiales que contribuyen a crear un simulacro geopolítico, una “cibergeopolítica” donde las fronteras se borran. El espacio electrónico se constituye también en

un espacio virtual político, en un buen conductor de las normas, signos y sentidos que nos lanza la cibercultura. Los sujetos activos desaparecen, imponiéndose en su lugar una objetividad simulada, masiva, devoradora de mensajes globales. No hay autonomía moderna en su naturaleza de masa, ni razón crítica autoconsciente, autogestionable.

De este modo, sin resistencia crítica, la masa digital pasa a ser sólo público, no comprometido ni política ni históricamente de un modo consciente. Al espectador y programador ciberespacial, tal como ente masificado, se le ha despolitizado y situado en una situación transpolítica y, más aún, translingüística. Pasa -tal es la hipótesis de Baudrillard- de la resistencia al hiperconformismo. Espectacularidad, fascinación, éxtasis, manipulación son las órdenes que cumple cabalmente. De la aventura moderna, la cual impuso una razón crítica que ayudó a la exploración, la experimentación y a la utopía de un arte lleno de sentido, parece que entráramos a la época del relax, dejando a un lado el estadio analítico moderno y penetrando a la fase sintética posmoderna, condición de pérdida en el laberinto epocal.

#### *2.2.4 Tejedores de nudos*

Hoy circulamos y fluimos por redes blandas, volátiles, aéreas. Redes ingravidas que atraviesan espacios y tiempos convirtiéndonos en viajeros por invisibles hilos telemáticos. Este es el tiempo de entrelazamientos. Todo se conecta, se fusiona: lo particular con lo universal; tiempo de deslizamientos. La microelectrónica nos habita. Múltiples y diversos, ahora podemos tocar virtualmente espacios que sólo habíamos soñado con una imaginaria ilusoria. El todo ya está aquí. La red de redes y sus sistemas simulan esa totalidad aprehendida. Simultaneidad de lugares y tiempos, borrando fronteras, gracias a la capacidad de conexión en red que nos hacen cohabitar juntos, explotar en un mismo instante sin tener necesidad de aplazar el viaje. El mundo



es inmediato en esta virtualidad. La ubicuidad, tan cara a los antiguos, está ahora al alcance de las manos. Concentramos los imaginarios de otros que habitan lejos de nuestra piel, de nuestros limitados cinco sentidos. Hemos construido una nueva forma sensorial: la existencia del otro en red, la telepresencia cinética. ¿Se habrá superado la ausencia de la otredad a través de su pantallización en el escaparate catódico? Si esto es así, construiremos el ideal poético de presencia en la ausencia, fundación de una realidad a pesar de su lejanía; tendemos puentes al sueño metafísico de estar en todas partes y en ninguna.

Prolongados, deslizándonos como nautas ciber, nuestra sensibilidad actual se caracteriza por ser acumulativa de saberes. Múltiples e híbridos, nos hemos convertido en un gran Leviatán masificado, global. He aquí nuestros logros. “¿Qué enorme animal estamos construyendo? ¿Nosotros mismos?”, se pregunta Michel Serres (1995, 139). Vamos hacia un monstruo con emocionalidad en red; un animal el cual ha descubierto que su localidad no está sola, que existen otras en una telaraña que la oprime. Lo global localizado, lo local globalizado. El paseante, prisionero en estas redes, se ha dado cuenta de que habita en un universo diverso, disperso pero almacenado en una pantalla a la que puede asistir como ciberturista, ciberviajero, sin desplazarse de su casa, pues todo le llega sin que sea necesario partir (Paul Virilio), logrando la idea tan promocionada por los estoicos: ser ciudadano del mundo, así sea un simulacro.

De este modo, tenemos la sensación de existir colectivamente. “Algún día, nos hablaba Saint Pol Roux, la ciencia eliminará el viaje al hacer llegar hasta nosotros el país que queríamos visitar. Es el país el que nos visitará...”. Teleglobalizados, sentimos la muchedumbre pero tenemos la sensación de que nuestra soledad y el vacío siguen intactos. Las redes informáticas ponen la soledad en línea, la masifican. Sin embargo, seguimos sintiendo desde nuestro sillón o en la cama de cibernautas, el aislamiento. ¿Conexión o comunicación? De allí que la desrealización del espacio local, lleve a una masiva esquizofrenia por la pérdida de

identidad. Multiculturales, sin centro, extraviados, buscando un sitio que nos legitime y dé seguridad, vamos hacia una posible esquizofrenia colectiva en red, donde la necesidad de establecer contacto con lo “real-real” se volverá cada día más imposible pero deseable. Los nautas del futuro -nuestros nietos- serán víctimas de los espejismos de las tecnologías blandas, y querrán, tal vez con nostalgia de sus abuelos, sentir la presencia de lo grávido, la pesadez de los cuerpos que caen y tocan la abismal existencia.

Fuera de mí y fuera de ahí, por el ciberespacio, no tengo necesidad de cuerpo. A la materia, que hasta hace poco era considerada masa y energía, se le ha agregado la noción de información. Somos ahora *Energía en información*. El cuerpo lentamente deja de latir pesado, terrestre, y llega convertido en imágenes píxel, en información que se enreda, transfigurándose en audio y vídeo. Entonces el tacto y el contacto son posibles sólo a través de esta “energía informática” que sintetiza de una vez por todas el espacio-tiempo gracias a la velocidad. Ya estamos conduciendo un cuerpo portátil ciber, cuya velocidad nos vuelve instantáneos. Vencemos la distancia por la velocidad de información; derrotamos las fronteras reales por medio del vuelo virtual. Para el mañana no habrá quizá límite geográfico sin superar; construiremos una cibergeografía cuya tele-exploración se hace desde ya sorprendentemente posible.

El hombre telemático, con las prótesis electrónicas, está superando su localidad provinciana. Así, deslocalizándose, desterritorializándose, sus prótesis apabullan lo no natural y natural, lo socializado. Pero, y esto tal vez sea un consuelo, no hay prótesis, técnica ni mediática, que tenga y lleve en sí “el placer de ser hombre” (Baudrillard, 1995, 60). Cinemáticos, estamos transformando todo paradigma de sensibilidad. La mirada, por ejemplo, ha cambiado. De mirar lo “real-real” nuestros ojos se acostumbran cada día más a situarse en pantallas. Ya no hay mirada, hay pantallas. Imágenes-prótesis, no imágenes-orgánicas. Artificio de lo real, nudos de imágenes fluidas a través de la energía-velo-

cidad; mirada electrónica en red, más rápida, más global y, por ello, ¿menos humana?

### *2.2.5 La secularización posmoderna: entre lo estético y lo trans-estético*

Para Jean Baudrillard, la carencia de aura, generada por la tecnificación y lo efectista en la obra de arte, impulsó una pérdida de la ilusión estética. Utopía desvanecida por el desborde de las imágenes virtuales tecnificadas, donde lo hipereficaz, lo hipervisible va lentamente dejando al arte sin alusión, evocación, invocación, magia, ensueño, imaginación, sin silencios ni vacíos de donde partir para construir nuestra voz. “Nos dirigimos, nos dice Jean Baudrillard, hacia la alta definición, es decir, hacia la perfección inútil de la imagen, que de pronto deja de ser una imagen a fuerza de ser real, a fuerza de producirse en tiempo real” (1996, 97) Lo que hace perder el poder de la ilusión. Esto nos lanza a la imagen de la realidad virtual que añade lo real a lo real con “el objetivo de crear una ilusión perfecta (la de la semejanza, la del estereotipo realista perfecto” (97); se roba de esta forma la potencialidad de la imaginación y del deseo, pues el único fin de la realidad virtual es conseguir que una imagen deje de ser una imagen y pase a ser una realidad total, aunque falsa, lo que nos sitúa en el arte del simulacro. Su objetivo queda de esta forma bien claro: no es abstracción que representa sólo una de las dimensiones del mundo, dejando que el espectador construya a partir de la evocación-invocación las otras dimensiones de éste, como lo hace la imagen estética, sino que agrega hasta tres dimensiones más -y a veces cuatro- llevando el arte a un hiperrealismo supremo, destruyendo la posibilidad de la ensoñación poética. A lo real se le agrega más realidad, haciéndonos “entrar”, “vivir” en la imagen de forma mimética, hologramática. Se pone fin al juego de la ilusión, puesto que en esta virtualidad

las cosas pierden su secreto, su magia; la imagen ya no se puede imaginar, es la realidad misma.

Es como si un miedo profundo a la ausencia, al vacío y a la soledad de realidad nos haya inundado, de modo que deseamos añadir, acumular, llenar nuestro desencanto secular con hiperealismos y excesos a través de pantallas, computadores e imágenes virtuales.

Banalidad de las imágenes y banalización del gusto. Una enajenación en lo virtual dentro del mundo contemporáneo que, como lo planteaba Benjamin, va dejando al arte sin aura original, sin dimensión sobrecogedora, pues han ido desapareciendo las metafísicas trascendentales y esenciales estéticas para dar paso a la concepción del simulacro, de la mentira, de lo inauténtico, con un cierto metalenguaje de lo banal, lo cursi, lo *kitsch*.

En un mundo de imágenes banales -donde se desea hacer desaparecer los problemas esenciales de la existencia por medio de la saturación, la llenura y la construcción de realidades virtuales- se instauro el simulacro de que la realidad social desaparece y que la problemática esencial del ser no posee importancia para la creatividad humana.

Se pretende borrar toda huella, y más aún, no dejar huella ni rastro de la ensoñación mágica individual del artista como hombre. “Vivimos en un mundo de simulación, un mundo en el que la más alta función del signo es hacer desaparecer la realidad y enmascarar al mismo tiempo esta desaparición. El arte hace lo mismo. Los medios de comunicación hacen lo mismo. Por eso están abocados al mismo destino” (Baudrillard, 99).

En estos escenarios de virtualización y de simulacros, el sujeto moderno se ha puesto en crisis. Su apropiación del mundo, desde la razón y la crítica, ha sucumbido por el imperio de lo objetual. Los objetos técnicos, industriales, mediáticos, fabricados, imponen sus leyes de seducción publicitaria: se hacen creer, se hacen ver, se hacen valer. El sujeto moderno opera según estas leyes y desaparece lentamente su potencialidad anímica metafísica. Ahora es un servidor, el operador, el agente de la objetualidad

cibercultural. Ya no representa el mundo, “es el objeto el que refleja al sujeto y, sutilmente mediante la tecnología, le impone su presencia y su forma aleatoria” (Baudrillard, 101).

De modo que el objeto tecnovirtual reina y se convierte en la mayor ilusión y utopía en el mundo contemporáneo, comprometiendo al sueño estético a ser un registro de olvido. Las representaciones del sujeto artista y su dominio de lo real por parte del arte, pasan a un segundo plano. El objeto toma la delantera, aunque no sea un objeto lleno de ilusión estética, pues está despojado de toda metaforización poética; es un “objeto puro”, sin mediación del lenguaje simbólico, desimbolizado, despersonalizado que, sin embargo, adquiere una fuerza de fascinación por su carga de inmediatez utilitaria, artificial, de vértigo enajenante. Fetiches que nos llenan de extrañeza y seducción.

Objetos transestéticos, “objetos fetiches”, vacíos de sentidos, sin ilusión, sin aura, sin valor, situados más allá de lo estético, que no creen en el arte, sino en una dimensión simulada, donde lo artístico sólo es un lujo fácil, un simple divertimento, un artificio.

Theodor W. Adorno, en su *Teoría Estética*, plantea ya esta pérdida de autonomía del sujeto en el arte contemporáneo y, sobre todo, del sujeto receptor, de la intersubjetividad artística. La pérdida de esencialidad se hace más aguda en la etapa donde la obra de arte se convierte en un mero *factum*, un artefacto cibercultural. De tal manera que:

Hasta llegar esta época de total manifestación de la mercancía artística, el sujeto que miraba, oía o leía algo artístico debía olvidarse de sí mismo, serenarse y perderse en ello. La identificación a la que tendía como ideal no consistía en igualar la obra de arte con él, sino en igualarse él a la obra de arte. Era la sublimación estética... De esta forma hacía honor al sujeto, pues en la experiencia espiritual y por medio del vaciamiento de sí mismo llegaba a ser auténticamente tal: lo contrario de lo que le pasa a la exigen-

cia burguesa de que la obra de arte le dé alguna cosa... Los polos entre los que se da la pérdida de la esencia artística son el que se convierta en una cosa más entre las cosas, víctima de la industria de la cultura que pone en marcha este mecanismo a la vez que lo explota (Adorno, Theodor W. 1983, 31).

### 2.3 Posmodernidad y estetización de la cultura

“¿Cuál es la actitud postmoderna?  
A diferencia de lo que suplantó,  
la posmodernidad a menudo se queja,  
pero nunca es melancólica”.

James Gardner

#### 2.3.1 *¿Pérdida del sentimiento sublime?*

Si a Hegel le preocupó el “fin del arte” y a Benjamin “la pérdida del aura”, a nosotros nos inquieta el resultado de ambas preocupaciones. Es decir la estetización masiva de la cultura. Del sujeto estético de las utopías modernas, al sujeto estetizado del desencantamiento posmoderno. Las nostalgias fueron mayores al final del siglo XX. ¿Qué se ha diluido? Un paradigma: el sentido de lo sublime, la necesidad de trascendencia a través de la obra de arte, su inquietante capacidad para abordar la otra orilla, de mirar lo invisible. Por estas coordenadas actuales cualquier objeto adquiere desde ahora facultades artísticas, transformando el concepto de ensoñación y de misterio. Toda acción –desde hablar de la vida íntima, hasta la pantallización de fumar o destapar una cerveza– se acepta como una acción buenamente estética, un *ready made* que democratiza el “todo es apto” para decorar la existencia. Decoración mas no subversión.

Si el romanticismo y las vanguardias trataban de hacer visible lo invisible, presentar lo impresentable, debemos preguntarnos si la estetización mediática y la industria cultural hacen lo mismo. ¿No querrán más bien “desresponsabilizar a los artistas con respecto a la cuestión de lo impresentable?” (Lyotard, 131).

En torno o en el centro de la tercera revolución industrial microelectrónica, las cualidades del arte han adquirido unos matices distintos a los de la era maquinaal o *fordista* donde la concepción del trabajo, como disciplina digna y única carta civilizatoria, imperaba. Tránsito de unas relaciones de producción laborales o de “dictadura del trabajo” a unas relaciones de producción del consumo o “dictadura del mercado”. Sin embargo, lo asegura Fernando Mires, “El declive de ese tipo de trabajo no debe ser sólo vivido como tragedia sino como ‘oportunidad’, esto es como posibilidad para recuperar la libertad perdida frente a la imposición del maquinismo” (1996, 28). El *homo economicus*, tan apegado a la ética del sacrificio protestante, a la disciplina y “culto al trabajo”, ajeno al goce, a la alegría, al ocio en libertad, se ha ido diluyendo a medida que avanza la revolución microelectrónica.<sup>2</sup> Igualmente, en la misma proporción, el concepto de trabajo artístico como algo sublime se agota. Frente a la ética del sacrificio estético aparece el relajamiento creativo. No interesa tanto el trabajo artístico como el consumo estetizado. Al artista posmoderno no lo trasciende el ideal de “gracia” que imponga en su trabajo disciplinado. No. Su “gracia” está en otra parte. Más ingrátido, volátil, libre de ataduras morales civilizatorias, el trabajo sobre y desde el arte deja de ser el único medio que le da prestigio y elevación ética. Fin de la idea del trabajo estético moderno. Ahora pide algo más. Su goce no está solamente en permanecer ante su obra horas enteras hasta desvanecerse como Van Gogh. El goce lo encuentra en la glorificación de su artefacto artístico por el mercado. Lo subjetivo sublime se transforma así en ganancia comercial individualizada. Su tiempo creativo no se mide por la fuerza impuesta en la superación del miedo, el horror, los imposibles, la muerte, sino por su velocidad y capacidad

consumidora. De aquí un presagio: al arte lo espera otra dimensión de lo sublime, otra idea de obtener placer en la pena o, tal vez, el ya no sufrir por no alcanzar los bastos límites de estos territorios agonizantes.

Superada la angustia de la rebeldía metafísica, la totalidad para el artista deja de ser una obsesión y un peligro. Ahora su vida demanda otros proyectos. El caso Rimbaud, el caso J. A. Silva, el caso Beethoven, el caso Hölderlin, el caso Rilke, el caso César Vallejo, el caso Francis Bacon... quedan museograficados en las nuevas sensibilidades, contagiados por una desublimación estética impuesta desde la industria cultural. “El mundo tecnocientífico posindustrial no tiene como principio general que haya que presentar algo que no es presentable y por lo tanto representarlo” (Lyotard, 131).

Al no interesarse por presentar algo impresentable, el arte mediatizado actual pierde su angustia, la pasión del melancólico y del sanguíneo kantiano, devotos del entusiasmo y del peligro, de lo visionario y lo “chiflado”, y aborda en cambio las corrientes mansas del flemático, “un espíritu, al decir de Kant, de pequeñeces (*esprit de bagatelles*), que muestra una manera de espíritu delicado, pero que tiende directamente a lo contrario de lo sublime. Tiene gusto por algo que sea muy *artificial* y dificultoso, como versos que se pueden leer hacia delante y hacia atrás, acertijos, relojes en sortijas, cadenas de pulgas, etc., y de cuanto está ordenado de modo trabajoso, aunque sea inútil, por ejemplo, los libros que están colocados con fina elegancia en largas estanterías y un cabeza vacía que los contempla y disfruta de ellos” (1990, 59).

La crítica de Kant es fuerte y, aunque algo injusta frente a lo que después se denominará arte y gusto *kitsch*, muestra el estado que va dejando la estetización a la cultura, esa desublimación o despojo de ilusión en el arte más reciente.

De modo que toda pulsión estética ha ido pasando del culto al trabajo como virtud al culto del consumo como goce. Por lo mismo, el autocontrol, el autodomínio, la autoconciencia y



autoorganización generados por la interiorización reguladora moral del trabajo moderno, actualmente van siendo superados *mutados*— por las nociones de lo disperso, la libre determinación, la noción del caos personal, la multiplicidad no unitaria ni centralizadora. La “buena vida” conseguida en la modernidad a través del trabajo disciplinado, de vigilancia y castigo, se adquiere ahora por medio de la “desfachatez” y despreocupación ante el proceso civilizatorio del régimen laboral. Se trabaja sí, pero sin la concepción de trascendencia por el sacrificio. Ya no nos ganamos la inmortalidad ni el cielo laborando más allá de nuestras propias capacidades. La mística del trabajo se trasmuta por la mística del consumidor como un nuevo control social que interioriza al Centro Comercial y no la fábrica. De Gregorio Samsa, metamorfoseado por la alienación del trabajo, a Homero Simpson, idiotizado por los productos del mismo.

### 2.3.2 *Lo sublime estetizado*

“Se cree expresar el espíritu del tiempo, cuando no se hace sino reflejar el del mercado. La sublimidad ya no está en el arte, sino en la especulación sobre el arte”.

Jean Francois Lyotard

La desublimación del arte también se manifiesta en la cotidianidad masiva y no sólo en el artista. Las masas proceden casi con la misma despreocupación y desfachatez ante los productos artísticos; su capacidad de transitar hacia el otro lado del espejo y ver el revés de lo real, se limita por la inmanencia de una desencantada fenomenología de lo inmediato. También aquí se desresponsabiliza al público de su necesidad de exploración, aventura, asombro ante lo inexpresable, lo innombrable, frente a la magia de un aterrador espacio-tiempo inalcanzables pero posibles de tocarlos y dominarlos gracias a la imaginación poética.

O quizá dicha ilusión ensoñada ahora la encuentre el público en su más vívida inmediatez, lo que quiere decir en la escenografía de sus *happening* cotidianos, en la moda, el cuerpo, la música, el baile, la publicidad, la pantallización mediática. De ser así, se habrá logrado que la pulsión del arte, ofrecida sólo a unos cuantos “elegidos”, salga a flote y se construya como posibilidad para “todos”. Sin embargo, y he aquí la diferencia, se democratiza no tanto lo intenso subversivo como sí el espectáculo; se estetiza la catarsis, el éxtasis y la rebeldía controlada (v. gr. los conciertos de rock y rap programados y organizados por la oficialidad en los parques de las ciudades), mas no la fundación explosiva de presencias poéticas. Al no fomentar la necesidad de impulsar la vida hacia otras esferas, la capacidad sensible del público se reduce a ser conciliadora y colaboracionista con lo establecido, limitando su capacidad de pedir ese “algo más” que exigen los desesperados/desperanzados.

Arte y *estetización* efímera sin las preocupaciones metafísicas por su permanencia. “Objetos puramente decorativos de uso temporal”, los llama Baudrillard (1997, 27). Globalización de una estrategia del *marketing*: “Todos los estilos pueden volverse, de un solo golpe, efectos especiales y valer en el mercado del arte, figurar en el *hit parade* del arte... El arte no es ya el lugar del intercambio simbólico. Hay comunicación pero no intercambio” (Baudrillard, 54).

Bien vale pensar esta paradoja actual. Por una parte la desublimación y sacralización de los procesos artístico-poéticos de elite; y por otra, la sacralización y el encantamiento de la cultura masificada por el mercado. Y esto último se da quizá porque en medio de la mediatización masiva algo queda de asombro, de insólito, de no presentado. De allí la proliferación del *pastiche* o búsqueda nostálgica de lo perdido: deseo por encontrar ese “otro lado” sumergido en el tiempo, pues vivir sólo en éste es insufrible. También en las propagandas y en la vida diaria, el público –que ya es todo el mundo– sublima un deseo, es decir un vacío. Es el vacío del espíritu que ha sido enseñado a desear mal, a que-

rer mal, pero a desear al fin y al cabo. Y esta percepción es la que se estetiza hasta llegar a filtrar su fuerza erótica-sensible en todo el laberinto social. Si es así, tendremos lo sublime dentro de la lógica del capitalismo, tejiendo una red de imposibles-posibles que van administrando y alimentando un campo deseante ideológico cimentado en las nociones de riqueza, felicidad y éxito. En otras palabras, la lógica capitalista del mercado también siente en el fondo el “placer de un pesar” por no poder, con toda la racionalidad instrumental, vencer en su totalidad a la muerte. Este *displacer*, que no se logra entender pero sí expresar, es el que le da a la cultura capitalista un aspecto sublime, manifiesto en la pulsión metafísica publicitaria, con su frustrada adquisición de poder absoluto. Ante tal fracaso del deseo, queda inventar el alivio, y es éste el que le llega a la gran masa, apaciguando la desdicha que produce el no alcanzar sus grandes imaginarios. En esa transmutación de pena a placer, se encuentra el deleite, producido por los medios, como facultad que hace superar la sensación de pequeñez humana, disparándonos a ensoñar la grandeza de nuestro destino.

Esta lógica que sublima el mercado es la que ha construido una cultura estetizada. La estetización está en todas partes, socializando la simulación de una catarsis.<sup>3</sup> Sin embargo, como hemos anunciado atrás, la *estetización* de lo público no fomenta una riqueza de sensibilidad subversiva ni la necesidad de generar rupturas paradigmáticas. Lo que hace más bien es fortalecer el régimen del establecimiento, disparar la sensibilidad a la indiferencia crítica, idealizando el arte del confort y el decorado. Estetización sin resistencia, puesto que deviene de un proceso de estandarización del gusto, a pesar de la falsa democracia de los deseos

De manera que sería un error analítico el decir que en la estetización posindustrial o del “modo de producción microelectrónico” (Mires, 1996) se finaliza el sentimiento de lo sublime. Para nosotros más bien éste ha cambiado, se ha mutado. Visto desde la perspectiva kantiana y la de Burke, es decir, transitando por románticos y vanguardistas, la estetización es un fracaso del

“espíritu del arte” y una herida a las grandes aventuras estéticas del siglo XX. Pero asumida como la formación de un nuevo *sensorium*, gestado en el siglo XX, y muy probablemente por desarrollarse durante el siglo XXI, la estetización también posee un aura, no obstante la homogenización de sus propuestas y la pérdida de encantamiento que se negocia por banalidad, trivialidad y cursilería. Un aura secular de lo secular, del desencanto de lo desencantado o era posmoderna. Secularización de lo ya secularizado por la modernidad. ¿Qué nos queda después de eso? La realidad total, el sin misterio, lo visible-visible, lo presente-presente, la no ensoñación, la presentación presentable, un deseo sin deseante. Es esta la *estetización* que impulsa el capitalismo: una sublimidad que invita al consumo, uso y desecho; un *ready made* industrial; un aura de lo efímero de cuya permanencia temporal se sospecha.

Casi sin tiempo (pues este se mide ahora por velocidad) la estetización edifica su propia senda pero aferrada a un destierro donde son muy pocos los espacios para el encantamiento poético.

## 2.4 Estructuras, figuras y categorías neobarrocas en el arte posmoderno

“Ese monstruo de la belleza no es eterno”

Guillaume Apollinaire

Forma parte de este trabajo explorar ciertas figuras, estructuras y categorías derivadas de llamado *neobarroco*, ya que es en este donde encuentro una gran relación con las fragmentaciones y dispersiones que la crisis, producida en los sistemas homogéneos de la modernidad, va dejando. Muchos de los fenómenos de la actual cultura están marcados –y en consecuencia, se muestran como tales – por la inestabilidad de las “formas” y sus transformaciones. Siguiendo a Omar Calabrese, se presenta una opo-

sición entre lo clásico y lo barroco, entre el orden y la destabilización del mismo. Nuestra época lleva el sello de lo segundo, es decir, “el abandono (la caída) de todos los caracteres de orden y simetría y entrevé la venida (no siempre positiva, pero tampoco necesariamente negativa) de lo desarmónico y lo asimétrico” (Calabrese, 1994, 32). Por lo tanto, establecer relaciones entre las inestabilidades morfológicas contemporáneas de la era posmoderna con el arte favorece al estudio de las nuevas categorías que en estética se están manifestando; identificar y explorar, como lo afirma Calabrese, las morfologías subyacentes al gusto *neobarroco* y las dinámicas que de éstas se desprenden son, pues, las exploraciones que se realizan en esta parte de nuestro trabajo.

Sabemos que en tiempos de relajación cultural, el consumismo es nuestra máxima garantía de sueño. La seducción de los objetos y su simulación, alimentada por el mercado, producen un campo de encantamiento y de hechizo colectivo que se traduce en la espectacularidad del obtener. Hemos pasado de la figura del pensador de Rodin, en actitud de tensión y a punto de hacer saltar una idea, a la pose de Homero Simpson, relajado frente a la televisión o en el gimnasio posmoderno, con *jacuzzi*, a punto de dormir. En otras palabras, se ha masificado y entronizado la distensión improductiva y el consumismo.

De igual manera, la estandarización de los objetos va imponiendo, en la sensibilidad y en el gusto colectivo, una especie de estética de la repetición. (cf. Calabrese, Omar. La era Neobarroca, 1994, 44 y ss.) Lo “serial” es el ritmo del consumo y la acumulación su mayor resultado. Por lo mismo, se impulsa una estética que produce enlatados fáciles de abrir y devorar. La saturación es una de sus desventajas. La lógica capitalista del seriado requiere de un gusto homogéneo y de esquemas casi estáticos. Por ejemplo, las telenovelas mejicanas, venezolanas y colombianas (las cuales han caído en el proceso de la reproductividad paradigmática); los programas de concurso; las series policíacas y detectivescas; las canciones pastiches, son algunos de los proyectos de los Media en esta estética estandarizada.<sup>4</sup> Según Calabrese,

existen dos fórmulas de repetición: la acumulación y la prosecución. A la primera pertenecen aquellos capítulos que se suceden sin poner nunca en juego un tiempo de toda la serie, como sucede en *Lassie* o en *Rin Tin Tin*. A la segunda pertenecen aquellas series en las que en el fondo y explícitamente aparece un objetivo final, como en *La Conquista del Oeste...* (48) Para Calabrese, esta estandarización “requiere, entre otras cosas, no sólo de una producción y difusión de réplicas de un prototipo, sino también la individualización de los componentes de un todo, que se produzcan separadamente y a continuación ensambladas con el conjunto según un programa de trabajo” (46).

De esta manera, en la época de reproductividad tecnológica, lo estético se ha convertido en un despliegue de lo multinacional capitalista, en una “urgencia de producir constantemente nuevas oleadas refrescantes de géneros de apariencia cada vez más novedosa (desde los vestidos hasta los aviones) con cifras de negocios siempre crecientes...” (Jameson, 1995, 18), llegando a la superficie banal, sin utopía ni ensoñación. Arte para la decoración, lo suntuario, desapareciendo la intimidad de afectos y produciendo sólo efectos publicitarios.

Esta secuencia estandarizada también reúne varias morfologías que construyen ciertas inestabilidades y metamorfosis en los productos artísticos de mayor consumo. Hablo aquí de uno de los fenómenos más relevantes en la concepción del arte actual: “la monstruosidad”.

Globalizado e impuesto como gusto estético, el paradigma de lo monstruoso posee entre sus múltiples características la espectacularidad (algo más allá de lo normal), lo misterioso y enigmático (algo oculto de la naturaleza) y se basa en lo irregular, en la desmesura, en lo que sobrepasa los límites.<sup>5</sup> Esta *teratología* (del griego *tera*: monstruo) nos sitúa de inmediato en las categorías estéticas del feísmo y lo grotesco, magnificados por el gusto moderno, y se une –siendo su proyección- al concepto del caos clásico, a las ideas del romanticismo sobre lo físicamente deforme pero moralmente bondadoso, a las nociones vanguardistas

sobre la realidad social como eufórica, terrible y caótica, elevando a nociones artísticas lo siniestro, lo prohibido, lo antirracional, lo inconsciente, manifestaciones de lo ondulante y ambiguo, originadas de las inestabilidades y metamorfosis teratológicas.

Así, se han gestado para el arte contemporáneo, sobre todo en este final del siglo, unas categorías bien particulares provenientes de las nociones de lo caótico y lo monstruoso, tales como la inestabilidad, lo dinámico, lo imprevisible, la indecibilidad de las formas, la turbulencia, la discontinuidad, la fragmentación, lo aleatorio, lo fractal, el bricolage, la simulación, la multiplicidad, entre otras.

En nuestra teratología, la inestabilidad es una de las categorías más sobresalientes. Se rompe con ella la norma clásica y la rigidez tradicional del juicio de valor estético. Se originan de esta categoría la desmesura, lo informe, lo imprevisible. Por ejemplo, muchos de los monstruos contemporáneos filmicos no tienen forma conocida (*Alien*, *Zelig*, o *La Cosa*, filme de Carpenter). Algunos no poseen medida ni son previsibles (como los *Grem-lins* de Spielberg o los “bichos” en la película *Invasión* del director holandés Paul Verhoeven). Tales circunstancias nos muestran que estas producciones superan la concepción monstruosa de finales del siglo XIX y principios del XX, donde todavía se mostraban a seres deformes pero valorados con los tradicionales juicios dicotómicos y dogmáticos de bien/mal, antropomorfismo/bestia, naturaleza/ciencia, humano/mecánico, orden/desorden. Ejemplos los tenemos en Drácula, Frankenstein y en varios escritores como Poe, Hoffman, Kafka, incluso en las nociones de Freud sobre la proyección de nuestros deseos reprimidos o fantasmas de la mente en forma de monstruos. En cambio, en el filme de Carpenter, *La Cosa*, “no posee forma autónoma, pero sus células imitan las del ser que pasa cerca, hasta tragarlas y transformarse en ellas... Cuando una célula llega cerca del predador, éste la captura, la traga y después se transforma en ella. Pero, en sí y por sí misma, la cosa no tiene forma propia”. (Calabrese, 110). Por su parte, *Alien* posee “una forma informe, que parece

una vez un gigantesco mandril, otra un robot mecánico, otra un dragón” (113).

En la medida que los monstruos se vuelven cada vez más inestables, adquieren una capacidad sorprendente de movimiento y dinamismo. Esta nueva categoría Lo dinámico se gesta para producir exclusivamente emociones en el espectador. La velocidad, lo fugaz se desprenden de esta categoría termodinámica. Los monstruos se presentan rápidos unos, etéreos, viscosos, elásticos, transparentes, transformables otros y se mimetizan con el medio que les rodea (véase el filme *La Cosa* y algunos parajes de *E.T.* de Spielberg). De allí que su estética esté ligada a la incertidumbre y no a la definición de las formas. Por lo tanto, mucho del arte actual se formula desde lo imprevisible: nada de planes, ni de procesos lógicos, nada de estructuras preformadas, todo azar y laberinto. Son obras no identificables con los géneros tradicionales; son variables, discontinuas, aleatorias y forman un “amasijo” narrativo y expositivo de estilos, motivos, figuras, estructuras que van construyendo la hibridación genérica y fragmentan la noción clásica -y aun moderna- de totalidad orgánica del arte.

Al observador-lector se le pide abandonarse en el delirio de estas metamorfosis e incertidumbres de las perturbaciones morfológicas; que sufra el colapso de su percepción paradójica. De esta manera, sentimos la inestabilidad, lo imprevisible y la incertidumbre ya en pintores vanguardistas como Escher, Magritte, Salvador Dalí, Max Ernst. En ellos predomina la “indecibilidad” de las formas y no la certeza de las producciones clásicas; se manifiestan la incertidumbre y la sospecha frente aquello que no se logra definir; ante lo que no se puede poseer como totalidad, sino a través de fragmentaciones simultáneas, fugaces, rápidas, desprendiéndose de estas figuraciones lo indecible como categoría posmoderna. Por ejemplo, en las obras de teatro Invierno, del grupo canadiense Carbono 14 (director Gilles Maneau), y en *Hienas, chacales y otros animales carnívoros* (con guión de Fabio Rubiano y Javier Gutiérrez), impera el videoclip sobre la narra-



tiva lineal del teatro clásico y moderno y la fragmentación simultánea, lo aleatorio, lo cual nos lleva a captar unas obras multimedíáticas de no fácil lectura, pues elaboran una hibridación entre lo tradicional y las mentalidades ciudadinas. Obsérvese lo mismo en la estructura del vídeo publicitario que eleva lo dinámico, lo imprevisible y lo indecible a una exagerada escala para el ojo receptor, lo que nos hace pensar en una “estética del video-clip” como lenguaje de fin de siglo, y en el que podemos encontrar:

Collage electrónico (imágenes movidas de objetos movidos en varias capas espaciales) división, simultaneidad y fragmentación en planos y significados; secuencias en un tiempo no lineal... simulación de escenas... fusión, disolución y simultaneidad de imágenes; superposiciones... montajes rápidos, imágenes computarizadas y de la danza (Landi, 1992, 35).

Con la ampliación de lo caótico y la irregularidad del orden, se hace necesario cambiar las concepciones sobre la dimensión tanto matemática como estética; aceptar otros paradigmas que permitan entender las nuevas fisiologías del arte y la cultura. Caso explícito el de los fractales <sup>6</sup>, esos objetos extremadamente accidentados, no previsible, indiscifrables, incalculables, los cuales no se pueden medir con las tradicionales tres dimensiones euclidianas geométricas y cuya irregularidad morfológica posee un carácter estético que nos seduce: lo maravilloso. Los fractales tienen una lógica distinta a la clasificación clásica y se manifiestan como monstruosidades o rupturas morfológicas. Dotados de dinamismo, inestabilidad y metamorfosis rítmicas graduales, repiten su irregularidad y accidentalidad tanto en las partes como en la totalidad. Los fractales son entonces “monstruos especiales: monstruos de altísima fragmentación gradual no obstante la irregularidad y monstruos cuya forma se debe al azar, pero sólo como variable aprobable de un sistema ordenado” (Calabrese, 139).

Unidos a la llamada *teoría de las turbulencias* y a las “líneas de tendencia al caos”, los fractales se manifiestan en exposiciones realizadas con la ayuda microelectrónica del computador; en escenografías teatrales; en instalaciones y *performances*; en el cine de ciencia ficción y en la naturaleza (Obsérvese la excelente exposición fotográfica del inglés Bill Hirst “*Paisajes fractales del mundo real*”, auspiciada por el Banco de la República en Santafé de Bogotá, marzo de 1998).

En medio de estas turbulencias caóticas, también encontramos la estructura y la figura de *lo laberíntico*, la que se constituye en una de las categorías morfológicas más trabajadas con intensidad en el arte actual. Estructura caótica y compleja que está ligada a la astucia, la agudeza, la maravilla, al ingenio y, por supuesto, al miedo. Lo laberíntico sugiere movimiento y pérdida, inestabilidad, enredo y nudos complejos, ambiguos. Ello es notable en Jorge Luis Borges, como en algunos parajes maravillosos de *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, en la biblioteca de *El nombre de la rosa* de Umberto Eco,<sup>7</sup> en los diseños de Escher, en Giorgio de Chirico, en De Piet Mondrian o Jackson Pollock, y en la obra de teatro *Fausto S.A.* del grupo colombiano Tecal (director Crispulo Torres) donde el espectador recorre, como en una sala de exposición, diversos cuadros que semejan las vitrinas ciudadinas y es impulsado a reconstruir las diferentes estancias que ha observado para poder captar la globalidad de la obra, es decir, realizar una cartografía imaginaria, de manera que le permita encontrar los múltiples sentidos de esta heterogeneidad simbólica. También encontramos laberintos en el libro de poemas *Crónicas Maravillosas* de Tomás Harris, premio Casa de las Américas en 1996. Aquí al lector se le exige perderse en la búsqueda de la memoria y el presente, como un nauta que pasa por distintas estancias temporales y por los géneros clásicos épico-líricos y dramáticos sin olvidar las técnicas narrativas del videojuego, reescribiendo las crónicas de una historia trágica.

Estos entrecruzamientos interdisciplinarios y movimientos, unidos a la fractura y a la metamorfosis de los conceptos espa-

cio-temporales, van construyendo nuevas formas de nudos multimediatícos manifiestos en la “red de redes” (Internet) como en las telenovelas, en las cuales capítulo a capítulo la trama se enreda y obliga a poseer una audaz memoria para apreciar la totalidad del laberinto. Su nudo es tal que llegamos a veces a no saber en qué lugar de la historia estamos; sin embargo, seguimos dentro de ella buscando un final casi siempre deseable.

La figura estructural del laberinto nos lleva de inmediato a una categoría que se une también al concepto de *bricolage*: *la multiplicidad*. Ya Italo Calvino nos insinuó que esta será una de las características de las producciones culturales del próximo milenio. Unida al *eslogan* “todo vale” o “todo sirve”, se propone una diversidad y heterogeneidad de matices, estilos, técnicas, tonos, atmósferas, conocimientos, hasta lograr la hibridación en el artefacto artístico como “enciclopedia abierta”, diálogo de espacios y tiempos, apertura laberíntica tal vez hacia el infinito. “Hoy, nos dice Italo Calvino, ha dejado de ser concebible una totalidad que no sea potencial, conjetural, múltiple” (1989, 131). Obras y textos polifónicos, dialógicos, deseosos de combinar, enumerar, coleccionar, aunque no siempre con ello se logra edificar una obra sólida y resistente al paso del tiempo ya que, como se ha visto, en muchos casos sus resultados son los pastiches *kitsch* y *light*, esas formas frágiles, superficiales, espectaculares, excitantes, complacientes, de la llamada “moda retro”, o rapiña de las producciones del pasado revividas “reencauchadas” sería el término posmoderno) al estilo tecno del presente y de fácil digestión.

Como exploración estética, la multiplicidad está llena de nuestra experiencia vital. Heterogéneos, diversos, simultáneos, somos coleccionistas de saberes, de imaginarios y de otredades. Las obras se generan desde allí y se abren al mundo traspasando las fronteras culturales. La multiplicidad posmoderna se comunica con la globalidad. El artista actual, genera y generará un arte de frontera, es decir, de intercambio, lleno de fragmentos, de trozos diversos, dispersos, que dialogan entre sí en una simultaneidad caótica. Lo múltiple es una metáfora de la vida urbana, la

que, junto a la rapidez y la velocidad, se conjugan para producir un imaginario disímil, pluriforme en las producciones artísticas, como “muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles” (Calvino, 138).<sup>8</sup>

Frente a las mutaciones morfológicas del arte posmoderno, considero necesario insinuar que las nociones de lo monstruoso y lo caótico fluyen entre una masificación pasiva, consumidora, y una subversión a la norma del orden estético, psicológico, moral, social, etc. Se sabe que lo caótico infunde peligro y miedo al establecimiento. Se planea su desaparición o al menos su marginalidad para que no contamine ni toque con su horror las jerarquías sociales. Lo monstruoso, como construcción del abismo en medio de la petición de una sana razón, representa lo diferente, lo abyecto, lo marginado, lo “otro” reprimido, lo diferente, negativo, el deseo no satisfecho, lo “impuro”, la suciedad, la amenaza. Se fulminan, con las categorías aquí expuestas, el régimen de lo diurno, la armonía, la mimesis, la belleza, y se entroniza el régimen nocturno, lo subjetivo traumático, lo anormal, el caos.

Estos aspectos se masifican cotidianamente gracias a la era multimediática, paralela a una sensibilidad de inestabilidad y de escepticismo ante los fracasos de la racionalidad moderna. La quiebra de los proyectos modernos, junto a sus catastróficas consecuencias, ha elevado en los últimos años el nivel de incredubilidad en la razón y en sus conceptos de futuro, progreso, desarrollo, emancipación, libertad. La fragilidad y la crisis social nos impulsan a venerar monstruos producidos por el imaginario de una cultura llena de terror y violencia. El abismo se abre a inicios del siglo XXI; el desencanto, la pérdida de sentido, el vacío y lo informe nos esperan. Todo lo real no es racional ni todo lo racional es, mucho menos en El Tercer Mundo, real. Estando perdidos cultural y socialmente, es de suponer que la estructura de lo laberíntico se eleve a categoría estética; y cuando, a principios de un nuevo milenio, caminamos por un sendero olvidadizo de su pasado, falto de futuro, es de esperar que lo no previsible adque-

ra un puesto en los juicios estéticos y en las valoraciones del gusto. No podemos definir cual es nuestro presente, de allí que la indecibilidad esté a la orden del día. Algo similar pasa con la inestabilidad colectiva e individual. De las vanguardistas y aventureras utopías sobre el equitativo reparto de la riqueza y la abolición de las clases sociales, sólo quedan fragmentos no identificables, simulaciones de una frágil verdad que, supuestamente, conduciría al reino de la libertad. Otro tanto sufrimos cuando ponemos a prueba los resultados de la racionalidad instrumental científica y tecnológica y vemos con horror sus impactos en todos los ámbitos sociales y naturales. Padecemos de vértigo, de discontinuidad.

Fractales son nuestras mentalidades y las cenizas que expulsamos; fractales nuestras vidas en una sociedad tan irregular y accidentada; monstruosa es nuestra forma de vivir, la época que nos retiene, los imaginarios que inventamos, los fantasmas y representaciones simbólicas interiores. El caos y la monstruosidad se han sentado con nosotros a la mesa y cenan familiar y cotidianamente. Somos sus hijos, sus padres, sus amantes y hermanos. Ellos proyectan en nosotros sus luces y sombras. Víctimas y victimarios de la cultura de la modernidad en crisis, globalizada y yuxtapuesta en ciertos países latinoamericanos que no han logrado madurar, asimilar ni impulsar todavía los proyectos de la modernidad burguesa, seguimos caminando por las estructuras de una historia forzada a dar bruscos saltos (de una modernidad perisférica y a medias a una posmodernidad impuesta desde arriba y abortada) la cual se manifiesta con una siniestra belleza. Tal vez proyectamos en las inestabilidades artísticas los más íntimos deseos de nuestro siglo cruel, con la sospecha de que estos son una sucesión de fracasos, tal como nos ha enseñado la cultura de la muerte que actualmente padecemos.

## 2.5 El arte y la cultura en las esferas globales y mundilizadas

### 2.5.1 Del Bohío al mundo

Mundialización cultural y globalización económica. Dos procesos que, al hacer una reflexión sobre el estado de la estética actual, deben tenerse en cuenta, sobre todo, para aclararlos y observar sus profundos impactos en las concepciones artísticas. De forma simultánea, hay que analizarlos unidos al movimiento de una posmodernidad activa y creciente, cada vez que su teoría sobre lo estético se ha visto comprometida, a medida que las transformaciones y rupturas se están presentando de manera vertiginosa.

¿Qué aspectos de fondo han sido sacudidos y mutados en el arte y la cultura por los gigantescos pasos de una globalización sin precedentes históricos? ¿Cuáles son los impactos de la mundialización de imaginarios culturales en las artes nacionales, locales y regionales? ¿Qué nuevas fisionomías va adquiriendo la teoría estética cuando algunas de sus categorías y estructuras son alteradas por las nuevas ondas de este espacio-tiempo contingente y caótico? Son arduas y necesarias averiguaciones.

Renato Ortiz, en sus libros *Mundialización y Cultura* (1997) y *Otro territorio* (1998), da buenas claves para aclarar algunos conceptos que, por lo regular, se siguen utilizando en la literatura social a pesar de las profundas transformaciones de la actualidad, o bien, se emplean mal y se confunden en su tratamiento. Tales son los casos de globalización y mundialización. Para este sociólogo brasileño, prosiguiendo los estudios sociales franceses, lo que se globaliza es el mercado junto a la tecnología y se mundializa la cultura. Esto es posible gracias a que actualmente existe sólo un sistema global: el capitalismo, pero múltiples culturas nacionales, locales y regionales. Económicamente el mundo gira y se controla desde un capitalismo transnacional; culturalmente la economía de mercado de los productos simbólicos y de sensibilidades va generando un “imaginario colectivo internacional

desterritorializado” (Ortiz, 1998, 37) edificando lo que para este autor es la “modernidad-mundo” o momento de una sociedad mundializada en sus sistemas simbólicos y de sentidos. Estos son entonces los dos procesos globales: uno que se asume como estrategia económica y tecnológica para expandir sus macroempresas y corporaciones financieras, apropiándose por lo regular de los recursos de los países pobres, y el otro que proyecta una red de imaginarios, tanto individuales como colectivos, a través de industrias culturales, lo que bien ha llamado Néstor García Canclini la globalización imaginada (1999). Los dos procesos tratan de conectarse a las redes supranacionales para ampliar su radio de acción. Aquellos que no logran dicha conexión van desapareciendo lentamente. De allí la desigualdad en la competencia global entre quienes se impulsan a nivel planetario y los que les ha sido imposible realizar interconexiones en el mercado transnacional. Bienes materiales, mensajes culturales y artísticos viajan ambos en un tren virtual que recorre los cinco continentes, y aun cuando no los integre a todos -pues la homogeneización no se realiza de forma total- sí ubica los productos simbólicos en distintos escenarios simultáneamente.

Ambos procesos deben considerarse elementos unificadores a nivel mundial, pero no llegan a incluir “como un megaconjunto, todos los puntos del planeta. Esto significa admitir la existencia de límites estructurales -económicos, políticos y culturales- a la expansión de la modernidad-mundo” (Ortiz, 34). Dicho en otros términos, la globalización no es ni mucho menos la uniformidad de todos los sistemas; por el contrario, se nos presenta de forma ambigua y contradictoria ya que proyecta homogeneización y fragmentación; no sólo une sino que separa, multiplica las distancias y las diferencias entre las culturas e individuos; produce más desigualdades entre los pueblos ricos y los pueblos pobres. De esta manera, podemos afirmar que es un espejismo y un simulacro democrático el proyecto unificador de lo global. “El capitalismo desarrolla sus tendencias expansivas necesitando a la vez homogeneizar y aprovechar la multiplicidad” (García

Canclini, 1999, 51); con ello se garantiza la colocación de sus productos a nivel económico en lo nacional y local, como también de un imaginario colectivo en cada cultura, trabajando por expandir allí, en lo particular, la universalización de las mercancías. Coca-Cola y Sony, por ejemplo, son empresas que han logrado convertirse en un imaginario significativo para cada cultura pero también para la mayor parte del mundo. Son empresas globales y locales. La *glocalización* se gesta como un movimiento que aprovecha las diferencias y particularidades nacionales, regionales, locales para construir sus estrategias de mercado.

“En suma la globalización unifica e interconecta, pero también se estaciona de maneras diferentes en cada cultura” (García Canclini, 181). Posee una onda integradora y de articulación empresarial, de sistemas financieros, de información y entretenimiento. Por ejemplo, Wall Street, el Bundsbank, Microsoft, Hollywood, CNN, MTV... son oligopolios con sus redes de consumidores transnacionales. Pero esta unificación de mercados materiales y simbólicos produce desigualdades y nuevas fronteras, segrega y dispersa, redistribuye no equitativamente los productos. Las migraciones, los mercados de trabajos informales, la lumpenización, las crisis de los sindicatos, los golpes a los derechos sociales, la escasez de trabajo, etc., son resultantes de la dispersión y disgregación global.<sup>9</sup>

Dichas disgregaciones se encuentran también en la mundialización de la cultura que se difunde gracias al *marketing* global, creando extensas redes simbólicas y económicas que organizan la cotidianidad. “Algunos comportamientos, en relación con el consumo y la manera de organización de la vida, son análogos en Tokio, París, Nueva York, San Pablo y Londres... el cine, los *mass media*, la publicidad, la televisión, confirman esa tendencia” (Ortiz, 36-37). Estas características de una red extendida por las culturas nacionales con sus mensajes y símbolos, habría que observarlos mejor a la luz de una categoría como lo es la *desterritorialización* de las sociedades, ya que buena parte de los actuales sistemas físicos, económicos e imaginarios se han frag-



mentado, produciendo expansión, transitoriedad, movilidad espacial y cultural. Así, podemos ahora hablar de “estratos desterritorializados”, “referencias culturales desterritorializadas”, fragmentación de las identidades nacionales (Ortiz, 37) o de *arte desterritorializado*, lo cual está más acorde con la figura cartográfica cultural del mundo contemporáneo. Ello significa que la mundialización atraviesa lo nacional y local, que ya no son entidades estáticas ni unidades autónomas, sino territorios de una gran movilidad y capacidad de transformación y desplazamiento de un imaginario cultural a otro. La desterritorialización aquí se une a las estrategias de desintegración cultural nacional y local, como también cumple el papel de homogenizador del mercado. Dispersión y unificación.

La mundialización se manifiesta, entonces, de distintas maneras según los lugares que atraviesa y desterritorializa. Cada lugar es descentrado por nuevos imaginarios y sensibilidades, impulsándose una deslocalización geocultural. Paradójico acontecimiento. Las contradicciones entre lo global y lo local se van disminuyendo, pues la desterritorialización va proyectando una cierta “identidad de coproducción internacional” aun con sus diferencias y sus semejanzas. Ciudadanías múltiples producidas por la movilidad de mercados y de culturas en lo nacional y transnacional. Esto ha favorecido el surgimiento de una “territorialidad desarraigada” que construye “ciudades globales-collage”, “memoria internacional popular”, dando a entender que el desarraigo, la no raíz cultural, es la expresión de nuestra época.

Sabemos que las nuevas morfologías estructurales en un mundo globalizado son las redes e interconexiones de los procesos de producción, distribución, consumo de imaginarios y de productos simbólicos. Es este tejido el que está imperando y transformando las relaciones entre los hombres y las naciones, impactando en todas las formas cotidianas actuales. La red se constituye en la cartografía global que integra pero también desterritorializa; que articula pero a la vez ignora a quien no se conecte a la multiplicación de flujos mundiales. La organización en

red global nos está demostrando que ésta no produce igualdad de condiciones para todos, sino un desequilibrio de oportunidades y posibilidades de acceso entre los países ricos y los pobres, reproduciendo las diferencias socio-económicas, tecnológicas y culturales históricamente jerarquizadas. La multiplicidad de la oferta a través de nudos y redes es una apariencia de democracia: todos poseen la libertad de fluir por las estructuras de las interconexiones, pero la democratización formal no significa democracia real y participativa. El flujo se opera, pero las distancias y diferencias se manifiestan en las formas de fluir y aprovechar las ganancias de las redes. Los distintos actores sociales y las naciones están estratificados y jerarquizados en la telaraña de lo global. Mientras unos son los creadores de los hilos, otros se enredan, ahogándose a veces económica y culturalmente en sus tentáculos. Los flujos, las redes y las aceleraciones de conexiones, no significa que se hayan creado espacios reales para la democracia y la equidad de oportunidades.

Es desde estos elementos desde donde se debe asumir el concepto de “sistema-mundo”, utilizado por varios teóricos, como forma descentrada y transformadora de las culturas nacionales fijas y autóctonas. Cambio de contextos. No quiere decir esto que el Estado-nación se disuelva, sino que otros modelos fluyen dentro de él, constituyéndose en imaginarios poderosos y mundiales, gracias al “macroproyecto del consumo”, nueva forma de unidad, dependencia imaginaria y económica. Este nuevo macroproyecto transnacional proporciona la idea de unidad en la desterritorialización como memoria colectiva masiva que genera una ética y modo de conducta compartida por los que hacen parte de su imagería. Caso ejemplar el de la juventud mundializada o la promoción de “estrellas de cine, ídolos de televisión (hoy proyectados mundialmente por la TV por cable y los satélites), marcas de productos... Se trata de referencias de vida. Los viajes de turismo, las visitas a Disney World, las vacaciones en el Caribe, la concurrencia a los *shopping-centers*, los paseos por las calles comerciales, forman parte de un mismo imagina-

rio colectivo. Grupos de clases medias mundializadas pueden, así aproximarse, comunicarse entre sí. Comparten los mismos gustos, las mismas inclinaciones, circulan en un espacio de expectativas comunes” (Ortiz, 1998, 63).

De este modo se crean espacios públicos transnacionales donde todo se conecta y se dispersa. Se unifican los gustos pero se les frustra también, gracias a la variedad y cantidad no accesible a todos; se unifican metafísicamente los deseos del consumo, pero se les separa socialmente, confirmando la no superación de las desigualdades económicas entre los distintos actores sociales. Lo que aquí se estructura es una gran escenografía simulada en la cual se observan las dificultades y conflictos de lo global entre unos que poseen capacidad política y económica para usar los productos del mercado y otros negados a su uso. De allí que el macroproyecto del consumo instaure una ética que fomenta valores de socialización en medio de la competencia, la intolerancia y la guerra de productos en los espacios civiles, públicos y privados. Esta ética del mercado posee en su interior las contradictorias dos agendas de lo global y la mundialización arriba mencionadas, es decir, unifica y desintegra; homogeniza y segrega. Las bases de sus principios más que críticos son conciliadores y colaboracionistas. Ella se muestra como una amalgama de universalidad y unidad que prolonga los viejos relatos racionales y fundamentalistas de Occidente. Etica problemática en tanto que también sus valores trascienden lo regional y nacional, instalándose como práctica global en lo cotidiano desterritorializado. Unidad y deslocalización. Etica con sus valores de un mercado global, pero ética en fin como sistema que hace parte de culturas mundializadas. Un ejemplo de esto lo encontramos en la memoria juvenil internacional masiva, la cual posee un léxico, unos programas televisivos afines, unas marcas de moda, publicidad y revistas similares. Individualismo, hedonismo, narcisismo, ludofilia, facilismo, escapismo, méritocracia, sensacionalismo, claustrofilia, agorafobia, efebofilia -la lista puede ampliarse- son algunos de los paradigmas éticos del consumo.<sup>10</sup> Como resultante de

ello, el consumo debe ser concebido más que un lugar de intercambios de mercancías, un gran productor de comportamientos y sensibilidades sociales. El mercado se presenta como una instancia de socialización, formadora de valores y comportamientos. Su satanización por parte de las mentalidades neo-románticas, como su juzgamiento moral, no establecen con él un estudio serio de las relaciones objetivas de sus manifestaciones. Negar su fuerza constructora de nuevos valores, ignorar su importancia en la formación de distintos territorios culturales y artísticos, sería volver la mirada a un pasado casi decimonónico de confrontación sentimental y a ciegas. Esto no quiere decir aceptación o conciliación de y con la lógica del mercado global, sino observar de forma diferente los procesos contemporáneos que obligan a establecer otras categorías y teorías frente al desarrollo del mercado y sus impactos en la sociedad.

La ética del mercado se mundializa culturalmente, promoviendo la quiebra de viejos valores tales como justicia, igualdad, solidaridad, libertad, proyectos de la modernidad ilustrada. Tal vez sea una de las causas de las ingenuas quejas sobre la crisis de los valores, lloriqueos que se limitan a la añoranza de un pasado y que invitan a detenerse en una premodernidad sin movilidad y arraigada a un territorio físico-cultural. Ignoran tales posiciones que si algo distinguió y distingue a la modernidad es la transformación y la ruptura, el viaje y el desplazamiento de todos sus órdenes. En cambio, las mentalidades encadenadas a las nociones de territorio regional o local están subordinadas al sistema de un “Bohío provinciano” y premoderno nada acorde con los flujos de imaginarios y sensibilidades en los mapas transnacionales. Cierto es que una posición crítico-analítica frente a los productos culturales que se han gestado es una necesidad. Sin embargo, debemos entender esa crítica con una aproximación más acorde con los movimientos planetarios recientes, superando los “puntos de vista” amurallados y sitiados de regionalismos y localismos. La confrontación entre universalismo, mundialización, territorialidad, nación se resume para algunos defensores de lo re-

gional como momentos de pérdida de identidades y de memoria histórica, o como imposición de ideologías foráneas desde la metrópoli. Pero estas resistencias llevan implícito la idea conservadora de *territorio* (que pertenece a un pueblo y de un pueblo que pertenece a un territorio), lo que equivale a preguntarse si dicho concepto “no lleva ocultas en sí connotaciones de una sociedad premoderna, en la que los individuos nacen, crecen, desarrollan su vida, trabajan y mueren en un territorio del que ellos mismos forman parte” (Wellmer, 1996, 288). Anhelos de conservación; nostalgia por mantener relaciones premodernas. De allí la mentalidad de “bohío provinciano”. Albrecht Wellmer nos sugiere que “una nación puede estar ‘enraizada’ en un territorio, pero no que los individuos puedan estar enraizados en un territorio; los individuos modernos son en un sentido más o menos dramático individuos ‘desenraizados’, que tienen la libertad de cambiar de “*communities*” en el curso de sus vidas” (288). Por el contrario, la “sensibilidad de bohío” adquiere unas dimensiones de *identidad inmutable* que impide toda movilidad económica y cultural, aferrándose a una lengua, tradiciones y sistemas de correspondencias colectivas. En la actitud moderna el flujo de los saberes y productos simbólicos por un territorio se da de forma horizontal: “Van y vienen, es decir, salen y entran” (Wellmer, 288); en cambio en las sensibilidades provincianas el flujo por el territorio es vertical, “los individuos nacen y crecen en el mismo suelo en que se mueren y son enterrados” (288), modelos de las sociedades agrarias tradicionales, centradas y cerradas mentalmente a la universalidad de la cultura.

La “mentalidad de bohío” provinciano debe aceptar la innovación de sus tradiciones, pero de forma beneficiosa y productiva. Una de las desgarraduras que las nuevas estructuras mundiales están presentando a estos sistemas tradicionales es, precisamente, el estremecedor desarraigo y desplazamiento de las lógicas territoriales por la globalización y la mundialización. La desterritorialización, como ya lo anunciamos, es un principio de la modernidad y de la posmodernidad activas y de su moder-

nización económica, lo que presupone desde luego sociedades que se descentran, transformando sus viejos establecimientos. Es esta movilidad fragmentada la que algunos habitantes del territorio verticalizado, por su sedentarismo vital y mental, ignoran o no desean asumir con sus implicaciones políticas y culturales. Quiebra y superación de barreras mentales y de sensibilidades.

Actualmente la desterritorialización de los objetos y de sistemas simbólicos y sùgnicos se ha ido incrementando hasta construir las raíces de una memoria colectiva universal gracias al mercado, las tecnologías de la comunicación, las movilizaciones globales de la cultura. Se pone en crisis la idea de sociedades cerradas, verticales y, sobre todo, se hace conciencia de las aperturas que el mercado -como dominación y poder- impone a la “mentalidad de bohío” que no quiere darse cuenta de las mutaciones y desgarraduras en las viejas nociones sobre cultura e identidad y en el aura encantada que los envolvía. Desencanto de lo provinciano y territorial. Tanto el gran público como los intelectuales y artistas van siendo sometidos a estos cambios paradigmáticos que implican un reto de pensar el mundo con otras cartografías, asumiendo una actitud abierta para ver las nuevas geopolíticas, el rediseño de territorios y fronteras, la edificación de otras categorías de estudio acordes con las mutaciones imprescindibles que a gran velocidad y escala internacional se están proyectando.

### *2.5.2 Del arte sublime al arte posindustrial*

En este mundo collage; en estas culturas desterritorializadas, el arte y las teorías estéticas han sentido también los impactos de la globalización económica, tecnológica y de la mundialización cultural, actualizando la polémica entre arte y mercado, sociedad de consumo y gusto estético. Esta confrontación, que tiene su origen en el siglo XIX y un desarrollo vertiginoso a mediados del XX, se manifiesta en su totalidad a principios del XXI,

produciendo reacciones en cadena en las estructuras y categorías estéticas y las producciones artísticas. El acelerado crecimiento de la cultura de masas, gracias al desarrollo de los medios de comunicación -los cuales deslocalizaron aún más a los habitantes de campos y ciudades- ha provocado un “malestar cultural” sentido entre algunos intelectuales y artistas que no ven con buenos ojos aquel crecimiento mordaz y despiadado que ha transformado lo urbano en una “sociedad de extraños” (Georg Simmel). Anonimato, soledad, extrañamiento, masificación y homogeneización de gustos y actitudes van a llevar a los intelectuales a enfrentarse con la “cultura de masas” ya que esta desplaza y desarticula su noción de elite privilegiada o de “hombres diferentes”. De allí que los intelectuales se opongan a la racionalidad instrumental y utilitario, la cual produce diferenciación, racionalismos burocratizados, anomia, pérdida de dirección, alieneación y explotación, control, poder y castigo. La repulsión frente al arte masivo, el “mal gusto” y el *kitsch* se observa en las reflexiones que sobre la industria cultural realizó la Escuela de Francfort, especialmente Adorno y Horkheimer, origen de infinidad de posiciones teóricas e ideológicas al respecto. “Cultura de mercado” versus “cultura erudita”; “cultura de masas” versus “cultura culta”. La discusión sobre cuál es el “verdadero” arte, si el promovido por las industrias culturales o el elaborado con la autenticidad de la individualidad creadora, es desde el siglo XIX una de las preocupaciones más trabajadas en las estéticas modernas y sigue atormentando a los posmodernos. Las relaciones de hoy día entre la tecnología y la cultura, manifiestas en la industria editorial, la prensa, el cine, la fotografía, la televisión, la microelectrónica y las redes, hacen parte de una situación límite que obliga a pensar las rivalidades con nuevas categorías, superando las antiguas dicotomías moralizantes, para asimilar y observar mejor las múltiples posibilidades estéticas que la cultura del mercado y la estetización ofrecen.

Se trata de superar la visión unilateral de códigos binarios que ha imperado desde los tiempos de una modernidad crítica e

instalar una visión heterogénea con teorías adecuadas que no dejen de lado la tensión analítica y superen las viejas rencillas ideológicas dogmáticas, analizando los elementos que constituyen la cultura mundializada, la globalización del mercado y sus impactos en las esferas del arte.

El debate, entonces, se ha centrado en aclarar si las industrias culturales masivas privan a la sociedad de pulsiones críticas, generando la banalidad y la trivialidad de los gustos, o más bien abren fronteras, llenan al mundo de una cultura más democrática y asequible a todo público.<sup>11</sup> Un ejemplo de ello lo tenemos en el imaginario del consumo masivo que se rige por la homogeneización y el anonimato; sin embargo, es viable aclarar que las personas escogen “libre” e individualmente los objetos ofrecidos por el mercado, pero que colectivamente “forman parte de un conjunto homogéneo de consumidores” (Ortiz, 1998, 80). De una parte, se estandarizan los gustos, las sensibilidades, los imaginarios. Todos poseen un deseo de adquirir productos culturales, o dicho en otros términos, poseen al menos un imaginario colectivo con pulsión deseante para adquirirlos, y esto no es otra cosa que un proceso de homogeneización del gusto. Pero por otra, la estandarización vuelve heterogéneos los deseos puesto que esta, como estrategia del mercado, segmenta, elige, selecciona a sus posibles compradores. Esto quiere decir que cada producto cultural, estandarizado es cierto, tiene su público al cual va dirigido, proyectando un tipo de democracia simulada del gusto. No se pretende vender a “todos” los ciudadanos y consumidores los mismos productos. Allí están en las ciudades-vitrinas para que en su “libre” elección cada cual escoja según el proceso de homogeneización de su sensibilidad. La ambigüedad es conflictiva. Se homogeniza la pulsión deseante (a todos se les impone el deber de ser consumidores como un acto civilizatorio moral ciudadano) y se diversifican los productos (cantidad, variedad) para que de forma individual se adquieran, se consuman.

Las industrias culturales diversifican y homogenizan. Al público se le da, con esta lógica del consumo, una “gran variedad



de lo mismo”. La simulación como se ve es amplia y beneficia a la cultura del mercado transnacional. Es desde aquí de donde parten las preocupaciones de artistas e intelectuales por la basurización cultural, las estéticas de la repetición, los componentes de una socialización *light*, los procesos de la transpolitización y de tranestética criticados como resultante de la economía global del mercado. El fin del arte, la pérdida del aura y de lo sublime, los problemas de la originalidad, la trascendencia, la autenticidad del artista versus la multiplicación, estandarización, homogeneización del mundo del arte y estetización por parte de las nuevas tecnologías, frecuentan los discursos académicos e intelectuales en el actual debate. Algunos autores se oponen ingenuamente al consumo, olvidando a veces que éste no sólo es un sistema ideológico del capital –lo cual es cierto-, sino que también es una institución formadora de una “ética del mercado” entre los ciudadanos, paralela a la escuela y que cumple un proyecto educativo en la construcción de la sensibilidad imaginaria y mental de los individuos. Otro caso es que dicha educación global de consumo produzca microproyectos individualistas, narcisistas, hedonismos inciviles y lleve en su interior el germen de una “antiética” de control, vigilancia y competencia capitalista.

El arte, como veremos, está inmerso en esta lógica del mercado, es cliente y asiste a esta institución educadora formadora de imaginarios. Fue ante este asombroso hecho que los artistas y teóricos del XIX y del XX se levantaron contra la sumisión que lo estético presentaba a las industrias culturales. El arte perdía la autonomía crítica y creativa ganada en la modernidad, y se alistaba en las filas de la sociedad del consumo y la masificación, mimetizándose con las esferas económicas e ideológicas capitalistas. Fuerte preocupación. La autonomía del arte, su independencia de la religión, la moral, la metafísica tradicional lograda en la fragua del Iluminismo moderno, se relajaba, cayendo ahora en otra dependencia más grave y astuta: el mercado transnacional y su mundialización. Frente a esta segunda secularización estética, este desencanto de lo ya desencantado, las teorías metafísicas y

posmetafísicas les ha tocado repensar sus planteamientos con respecto al juicio, al gusto y la experiencia artística. La Escuela de Francfort, por ejemplo, con Theodor Adorno a la cabeza, es la clara muestra de la angustia sentida por el avance de las industrias culturales sobre la cultura culta y la popular, no obstante la visión más abierta de Walter Benjamín al respecto. Es en Adorno y Max Horkheimer donde se encuentran los gérmenes de la crítica a las transformaciones sufridas en el arte debido a la racionalización instrumental de la modernización económica y tecnocientífica. Frente a la segunda secularización y desentronización del arte –lo llamado por algunos transestética o pérdida de la ilusión– las nociones místicas, epifánicas y auráticas sobre el arte han sido desplazadas, mutándose por otros sentidos.

Es probable que en la mundialización cultural, la idea de expresar lo sublime a través del arte no signifique nada. “La obra de arte es a la vez apariencia de lo que no aparece, de un no-ente, apariencia de una epifanía de lo absoluto” (Wellmer, 195). Esta frase de Wellmer, que nos remite a un concepto del romanticismo alemán y que dialoga con Adorno, nos sirve de ejemplo para observar las distancias de sensibilidad entre la estética moderna y la estetización posmoderna. Para Adorno “lo sublime, que Kant reservaba a la naturaleza, se convirtió después en constituyente histórico del arte mismo. Lo sublime traza la línea de demarcación respecto a aquello que más tarde se llamó la industria artística” (citado por Wellmer, 197); es decir que, para el filósofo alemán, entre lo sublime y el mercado hay una ruptura profunda y compleja, origen de la agonía del arte ilustrado. Lo sublime para Adorno posee la capacidad de constituir al arte en una experiencia de la posibilidad en medio de la imposibilidad; hace que el sujeto entre en un vértigo, en un estremecimiento de su sensibilidad, lo que de hecho prosigue la línea del sentimiento de lo sublime kantiano. Lo extraño, lo contingente, el caos, el abismo, lo absurdo, lo terrible se encuentran dominados por un sentimiento de pena y de placer en la obra de arte. Estas cualidades son las que la industria cultural postindustrial trata de igno-

rar o borrar de la memoria colectiva homogenizada y desterritorializada por el mercado. La estética de Adorno procura sostener una querrela entre la salvación de lo sensible autónomo del arte y el hundimiento del proyecto artístico moderno en las aguas de la estetización pragmática de la tecnocultura.

En el origen de estas contradictorias posiciones se encuentra la vieja distinción entre el arte y lo útil; la autonomía artística y la esfera de los objetos artísticos instrumentales. Del romanticismo a Duchamp; de Vang Gogh a Warhol. Distinciones y pugnas que las hallamos ya en la modernidad triunfante, pero que en el estado de eclipse racional actual se han agudizado y expandido de forma global. Arte funcional, arte decorativo, ornamental, arte de la publicidad versus arte monumental, crítico y sublime. Desde estas diferentes bases se han edificado y hecho posible grandes innovaciones, produciendo otras visiones tanto en las pragmáticas técnicas del arte como en los sentidos de una estética que pelea aún por su autonomía;<sup>12</sup> o bien se han fundido elaborando productos artísticos donde las cualidades de los objetos dialogan con las dimensiones instrumentales y útiles, dando así origen a un funcionalismo artístico reflejado en la publicidad, la decoración y la arquitectura posmodernas. *Bricolage* e hibridación de conceptos y funciones. Podríamos pensar también en el aprovechamiento de lo técnico-funcional que se realiza en algunas instalaciones o en las *performances* donde los límites entre la tecnología, los productos industriales del mercado y el arte desaparecen, construyendo un objeto de múltiples estilos indiferenciados.

Estas articulaciones nos llevan a reflexionar sobre cómo se han borrado las distancias prácticas y teóricas existentes entre el espacio del artista y el espacio del instrumentalizador técnico, al conseguir un “placer estético” que también puede poseer la fuerza para generar un estremecimiento de la sensibilidad, expresar lo inexpresable, la posibilidad en medio de la imposibilidad que exigía Adorno, o el “acontecer de la verdad” que proponía Heidegger. Con esto cambia de por sí el sentido del arte tradicional

moderno, situándonos en una nueva idea de autonomía artística en donde la obra de arte sigue existiendo como ser autónomo que está allí y, sin embargo, ha sido elaborada con materiales y procesos multimediáticos, los cuales pierden su utilidad cotidiana en tanto entran a la esfera de lo simbólico, al universo del lenguaje poético y metafórico. Otro lenguaje, otra forma de comunicación, otros sentidos son los que adquieren las esferas técnicas y tecnológicas cuando forman parte de la obra artística. La angustia neo-romántica adorniana queda mutada en el arte de la “posmetafísica” cibercultural y transnacional de última hora.

Se llega así a reimaginar la esfera artística y a construirla con otras lógicas acordes al mundo global que le corresponde sobrellevar. En estos contextos lo viable es preguntarse cómo se han manifestado las confrontaciones entre creatividad y comunicación masiva; experimentación y elaboración de estilos estándares o de paradigmas internacionales; lectores vanguardistas y públicos-mundo relajados; artes nacionales y artes transnacionales.

Sabemos que en las artes plásticas el “mundo del arte” está lleno de artistas-jet y críticos-jet, viajeros y promotores. La estancia de la industria ha entrado a formar parte hace mucho tiempo del campo estético. Exposiciones internacionales, bienales, museos globales, revistas especializadas, registran lo “novedoso” del arte, pero en tanto éste se haya integrado al ordenamiento mundial del mercado, y más aún, si sus procesos de compra-venta y distribución se equiparan con los del turismo, los autos, la moda. Es decir, lo estético ha adoptado las formas y reglas de la globalización financiera: rentabilidad, expansión comercial, alejándose de la calidad artística y de los juicios conceptuales sobre la obra. Las actividades artísticas se equiparan de igual a igual con las lógicas del capitalismo posindustrial y transnacional, lo que ha puesto en aprietos a muchos puristas de la escuela crítica tradicional moderna. Así, espectáculos, moda, diseños, turismo, fotografía, vídeo, *reality shows*, *world music*, se exponen en museos y ciudades-vitrinas en la mundialización cultural.

No obstante, algo de las antiguas vanguardias queda entre las artes; éstas siguen siendo creadoras de lenguajes con sentido y simbólicas diferentes en relación con la oferta de otros productos mucho más apreciados y deseados por el público. Pero de todas maneras, las artes plásticas, la música, el cine y el vídeo han optado por superar las estéticas neo-románticas e idealistas, proyectando una desacralización de la gracia poética y de los componentes de lo sublime estético.<sup>13</sup>

En la industria editorial también encontramos estas transformaciones generadas por la mundialización cultural. El mundo del libro se ha visto sometido cambios de fondo a causa del metarrelato del mercado y del consumo. Las editoriales, tanto de prestigio como las pequeñas e independientes, han sentido los impactos de la globalización; saben de los retos que tienen para publicar en tiempos tan competitivos (competencia con la televisión, la Internet, las novedades de literatura *light*, calendarios de farándula, publicidad, moda, etc.). Oriol Castanys, director de RBA Libros, comenta que “La brutal competitividad te obliga a estar alerta. Igual rechazas un libro que luego funciona o igual compras uno que antes había funcionado y te estrellas. Cada original que llega a tu editorial seguramente está llegando a otras, y eso te exige mirar con mucho detenimiento cada libro” (“En el lugar de la pura anarquía”. En Babelia, El País, Madrid. (24 febrero del 2001). Al tratar las editoriales de conquistar el gran público, ni los escritores de ficción ni los poetas son ya prioridad importante. En su lugar entran en escena realizadores de cine, guionistas y directores de seriados televisivos, diseñadores de moda, intimidades de famosos. “La literatura nunca ha estado en el centro de los intereses de la gente, siempre se ha movido en los márgenes... En Estados Unidos son los propios autores hoy que intentan promocionar sus libros. Si esperan a que lo hagan los editores, cuyos departamentos de *marketing* quizá estén más interesados en vender recetas de cocina, están perdidos... Los autores dejaron hace años de ser niños privilegiados de los sellos glo-

balizados, éstos están en otro negocio” (Bárbara Probst, En Babelia, El País, Madrid. (24 febrero del 2001).

A su vez, los avances de las tecnologías digitales y de las comunicaciones en red, los hipertextos, las revistas virtuales, páginas web, librerías virtuales están provocando un cambio en la relación con los procesos del arte escritural y las industrias editoriales. Entramos a un posible mundo de encuentros multilingüísticos gracias a la interacción de industrias culturales digitales y publicaciones periódicas por Internet, lo que permite un mayor desplazamiento virtual de los productos editoriales, pero ello no significa un crecimiento real de los concretos lectores. Esto hace que la demanda de la lectura en libro sea escasa y se masifique la pulsión de reproducciones y fotocopias sobre todo en el Tercer Mundo.<sup>14</sup>

Como se ve, la cultura del arte ha pasado a constituirse en una de las empresas productivas más rentables del momento. No cabe duda que su expansión económica se debe al desarrollo de las tecnologías y a la formación de mercados globales para la distribución y consumo de sus productos. Así, la interconexión y las redes, el cable y los satélites, la reducción de las barreras aduaneras, los agigantados pasos de dominación del capitalismo transnacional y postindustrial después de la caída del socialismo y de la Unión Soviética, como también la reducción del Estado y el acelerado crecimiento de la empresa privada, son espacios propicios para la intensificación del mercado cultural. Sus resultados se observan en las industrias audiovisuales, las cuales poseen actualmente una de las más altas rentabilidades económicas en el planeta. De allí que la producción de discos, vídeoclips, programas televisivos para cantantes y públicos hispanoamericanos se encuentren en Miami. Desde esta ciudad se globalizan y mundializan cantantes, integrándose al sistema económico y cultural de otros países, promoviendo en casi todos los casos las músicas de las regiones. Miami, por lo tanto, se ha convertido en un lugar glocal, donde interactúan artistas, públicos, audiencias tanto latinas como anglosajonas.<sup>15</sup> Sin embargo, “la interrelación es

desigual... Las culturas locales irrumpen en el mercado global seleccionadas y resemantizadas con criterios de gestión descontextualizados” (García Canclini-160); es decir, sus vídeos, presentaciones y discos no son producidos dentro del país ni en el contexto cultural de donde son originales, sino que se les desterritorializa, constituyéndose en una amalgama de imaginarios y simbólicas mundializados.

### *2.5.3 De las vanguardias a la haute couture*

Desde estas señales e imágenes de la lógica cultural del capitalismo tardío (Jameson), se vislumbran nuevos caminos que el arte ha recorrido y espera recorrer: estética de la imagen visual, pastiches, artes híbridos, transversales; derrumbe de las fronteras discursivas y de los géneros artísticos, desublimación de la conciencia crítica moderna; disolución de los límites entre arte culto y arte de masas; “cultura de acompañamiento, más que de antagonismo al orden económico” (Anderson, 2000, 89); pero también resquebrajamiento de los sistemas universales que buscaban el cosmos unificado y la “bella totalidad”. Nunca antes se habían escuchado las voces de múltiples minorías hasta ahora silenciadas por los “discursos duros”; nunca antes la cultura había fragmentado tanto sus parámetros unitarios, resultando de ello una colección plural de voces, no tan contestatarias como sí controladas y organizadas por el mercado. La pérdida del sentido de “responsabilidad histórica”, de “necesidad histórica” y de “actor social”, tan caros a la Revolución Francesa y al marxismo, impactó también en las concepciones de las obras de arte actual. Relajamiento frente al concepto de heroísmo histórico. Este relajamiento de la “fenomenología de la esperanza”, impulsó la “fenomenología de la inmediatez”, el cooperativismo con la institución y lo comercial. La transnacionalización transformó las clases sociales y globalizó a las burguesías nacionales. De modo que “aquella burguesía que conocían Baudelaire y Marx, Ibsen y

Rimbaud, Grosz y Brecht, e incluso Sartre y O'hara, pertenece al pasado. En lugar de aquel sólido anfiteatro hay una pecera de formas fluctuantes y evanescentes: los arbitristas y ejecutivos, auditores y conserjes, administradores, funcionarios de un universo monetario que no conoce fijeza social ni identidades estables” (Anderson, 118).

Llegamos entonces a una “disneyficación” de la cultura y de la política. La *farandularización* de todos los asuntos de la vida íntima de ricos y famosos, princesas, estrellas, políticos, hombres y mujeres de la calle, de chismes teleglobalizados hace que se vayan desapareciendo las antiguas confrontaciones conceptuales entre el arte y la cultura de masas, de modo que al entrar en estos escenarios, al arte se le disuelve su raíz y provocación vanguardista, su revuelta anticapitalista. Lo peor es que las pocas victorias logradas al establecimiento han sido absorbidas y oficializadas por la economía de mercado y de consumo. Los medios masivos diseñan sus productos con las experimentaciones estéticas que tanta lucha costó a los artistas para ser valoradas como importantes revoluciones en los paradigmas de la cultura occidental.<sup>16</sup> Las nuevas tecnologías de posguerra ayudan a este desplazamiento crítico y sistemático de las vanguardias artísticas. La televisión transformó las comunicaciones de masas y con ella comenzó la verdadera revolución tecnológica posmoderna. Al decir de Perry Anderson, “antaño la modernidad estaba poseída, con júbilo o con alarma, por las imágenes de la maquinaria; ahora la posmodernidad es presa de una maquinaria de imágenes” (122). Máquinas más que de producción de reproducción de imágenes; máquinas volátiles, ingravidas. La televisión y el ordenador encarnan la levedad de los discursos posmodernos, su transmisión simultánea e inmediata, su velocidad y fluidez, la rápida fugacidad de imágenes esperadas por sus consumidores.

Las transformaciones sociales, económicas, tecnológicas, políticas en el seno de la idea moderna de emancipación y vanguardia han generado entre los activistas y artistas contestatarios la sensación y experiencia de la derrota. Arte neoromántico y



vanguardista derrotado; proclamación de nuevos conceptos estéticos en la sociedad globalizada y mundializada. Fin de los manifiestos y de las declaraciones artísticas, poéticas. Con su caída se derrumban las proclamas grupales y partidistas, las propuestas de ruptura y los discursos con pretensiones universalistas. Agotamiento de los “ismos” de innovación como se concibieron en las vanguardias; surgimiento de otros ismos frágiles, útiles para un arte decorativo, ornamental, etiquetado por la moda y la *haute couture*.

Sin embargo, ha de apreciarse que también existe una tendencia estética de procedimiento analítico que reconfigura o recontextualiza desde lo posmoderno crítico a la posmodernidad sintética relajada y consumista. De esta manera, podríamos lanzar la tesis de que existen dos o más posmodernidades: la que cuestiona, desde la filosofía y el arte, a los paradigmas modernos, a los fundamentos últimos de Occidente, a la razón unitaria y universalista, y la que ha sido producida, impulsada globalmente por la economía del mercado, construyendo un nuevo macrorrelato y fundamento último: el consumo. Así, el nuevo mapa se presenta con, por un lado, una posmodernidad crítica y estética; por otro, una posmodernización económica y de estetización. La primera de origen europea e iniciada también en algunos círculos intelectuales norteamericanos; la segunda de origen transnacional y posindustrial en los países del primer mundo con Estados Unidos a la cabeza. Esta tesis no pretende una dicotomía reduccionista entre una y otra posmodernidad, pues entre ellas existen, como en el caso del arte, una fuerte atracción e influencia.

El mercado del arte atraviesa -como ya vimos- todos los parámetros analíticos y críticos sobre el mismo, no sólo en la pintura, la poesía, la música, el vídeo y el cine, sino en sus otras manifestaciones. Arte y mercado; reflexión estética y mercado; revistas, proyectos académicos, difusión pedagógica y educativa se unen con la “basuralización” mediática y económica de la cultura. Los distintos saberes, junto al arte y la estética, ubicados en sus puertos de resistencia crítica, se igualan por gracia del mer-

cado y la estandarización de la economía capitalista con los productos ideológicos de la relajación crítica y la estetización consumista de lo cotidiano. Por ejemplo, los primeros movimientos posmodernos en las artes visuales, tales como el pop art (lanzado hacia 1962) con Andy Warhol, Rauchenberg a la cabeza y el minimalismo (lanzado hacia 1965-1966), ofrecen el proceso de lo aquí anunciado: un apego apresurado a las normas del mercado, a los *mass media*, al poder, a lo comercial y a la cultura del espectáculo. Como producto de estas dialogías entre la estética y la estetización, surgió el arte de las instalaciones -hijas directas del conceptualismo- y las *performances*. Los estilos y géneros únicos estaban en los años sesenta a punto de dar paso a las hibridaciones y mezclas en las estructuras artísticas. Moda, microelectrónica, turismo, publicidad, técnicas antiguas y tradicionales, nuevas definiciones y procesos multiculturales, industrias culturales que proponían y proponen otro régimen, se conjugaban sin poseer ese sentido de delito y culpabilidad que los discursos puristas habían procurado introducir en las estéticas con “nostalgia del ser” y metafísicas.

Desde ese momento, el arte de elite y el arte de masas no denotan ya diferencias. Es el mercado quien las une y alimenta mundializando sus productos como mercancías. De allí que aceptemos la siguiente afirmación de Perry Anderson, al comentar a Peter Wollen, sobre el estado actual de lo estético: “El arte contemporáneo se ve arrastrado en dos direcciones: un deseo de ‘revalorizar la tradición moderna, reincorporando alguno de sus elementos como conectivo a la nueva cultura visual posmoderna’, frente a un impulso de ‘arrojarse de cabeza al nuevo mundo seductor de la celebridad, la comercialidad y el sensacionalismo” (146).

Las industrias culturales producen estas diferencias contradictorias y dialogantes que encontramos en la transformación de la imagen artística en diseños domésticos, en la producción de lo bello como dispositivo decorativo y de espectáculo, en la absorción de todas las formas culturales en un solo sistema de merca-

do, en la utilización de las nuevas tecnologías tanto para proclamas críticas como para la “basuralización mediática”.

Lo cierto es que, mientras el nuevo metarrelato siga siendo el consumo, se acrecentará cada día más el radio de estos imaginarios y sensibilidades de la mundialización. Frente a estos nuevos estadios geostéticos y geoculturales, afirmamos con Jameson que “nuestra tarea más urgente será denunciar incansablemente las formas económicas que por ahora han logrado reinar como instancia suprema e incontestada”, y cuestionar las falsas utopías creadas por la estetización en los imaginarios colectivos sin horizonte histórico.

## **2.6 Cibercultura y tecnovirtualización de la historia**

### *2.6.1 El heroísmo histórico*

Si el siglo XIX y la mayor parte del XX fueron siglos épicos, prestos a conquistar el futuro, preocupados por el progreso, la unidad nacional, el desarrollo y, sobre todo, ambiciosos de la “totalidad histórica”, el XXI se presenta como un siglo ingrátido, desterritorializado por lo global, donde la historia se tecnovirtualiza a pasos vertiginosos.

La voluntad colectiva, como proceso para construir historia, junto a la confianza en la edificación de lo social y lo nacional, son los conceptos centrales de la modernidad triunfante que desde la Revolución Francesa y la independencia de la Unión Americana, se asumieron como vitales para salir de las trampas de una mentalidad premoderna. La racionalización de la realidad significaba creer en el progreso y el futuro, impulsar la movilidad de fuerzas, conquistar el poder económico y político, racionalizar el trabajo y las formas de producción (el mercado, la empresa y el consumo), construir una sociedad de bienestar con justicia social. De este historicismo racional se desprende la idea de Revolución, la cual, a la vez, está íntimamente unida a la con-

cepción de tiempo lineal e irreversible proveniente del cristianismo y secularizada por la modernidad de aventura. Unión entre razón y fe tras la conquista de una victoria concreta gracias a la unidad colectiva -el pueblo como soberano- en busca de su propio futuro. Destruir un orden antiguo hasta encontrar uno nuevo, subordinando las voluntades individuales a la “gran voluntad histórica” revolucionaria y épica. Heroísmo histórico unido a la fragua del “actor social” y a la “necesidad histórica” –tan importantes para el Iluminismo- como a la petición de una “responsabilidad histórica” –tan cara para el marxismo-.

El hombre como actor y autor de su propia historia; la razón y el sujeto edificando un mundo que supra la necesidad por libertad; la marcha hacia la bella totalidad; confianza en la praxis social conocedora de las leyes de la historia y transformadora de las mismas son los supuestos de un historicismo activo y problemático, sintetizados en los procesos dialécticos de desgarramiento e integración. Al desear llegar al “para sí”, la historia se ubica como la más importante fuerza colectiva que somete a las individualidades al Estado y a la objetividad social. Esta idea de unidad entre el ciudadano, la sociedad civil y las proclamas del historicismo activo posee la pretensión de lograr una racionalización que garantice un orden social mejor cuyas consecuencias últimas son el dominio y la expansión de lo económico, lo político, lo cultural por el espacio de la vida cotidiana. Según su proclama, lo que vale para lo colectivo vale también para lo individual. Integración a lo objetivo, desintegración de lo subjetivo. Universalidad histórica cuya contraparte es la particularidad conflictiva y deseante de los sujetos sociales. Así, la idea de historicidad se asocia a una racionalización hegemónica que aparenta “armonía política” con la subjetivación comprometida en los proyectos de construcción de nación, estado, libertad, desarrollo, futuro. La “responsabilidad histórica”, tantas veces exigida a las individualidades, se entiende entonces como un concepto cargado de conflictos y digresiones que lleva, por una parte, la utopía de la racionalidad ético-política de bienestar social, pero por

otra, la realidad de un despotismo dictatorial y totalitario, ejercido por la razón excluyente y homogeneizadora. La exigencia al individuo para que se institucionalice como sujeto heroico histórico, revelará sus resultados en los totalitarismos tanto de derecha como de izquierda en el siglo XX.

Las semejanzas entre la concepción cristiana y la modernidad respecto a la historia se manifiestan claras, y nos ayudan a comprender los objetivos concretos de ésta última en busca de una temporalidad secular racional. Dichas semejanzas podemos rastrearlas a través de las ideas que el cristianismo posee de la historia como tránsito y fatalidad, como tiempo lineal irreversible que conduce a la eternidad. De estos conceptos a la noción de utopía hay sólo un imperceptible paso. La trascendencia, que en el cristianismo está unida a la providencia, en la modernidad se configuró en inmanencia del progreso y, en una escala mayor, en la confianza sobre el futuro. Estos son los antagonismos de una modernidad mesiánica que ha matado a Dios, pero lo ha buscado en otros reinos, es decir, en la utopía histórica, la cual trata de superar lo imperfecto por medio de una racionalidad económica y sociopolítica. La fatalidad, la catástrofe y el tránsito temporal cristianos se mutaron en la modernidad por la idea de ruptura y revolución. Lo irreversible se encuentra ya en la conciencia de lo lineal inevitable; el “todavía no” utópico es la fuerza inmanente de la razón moderna que se aventura a conquistar metas en la trascendencia histórica. Gracias a los obstáculos que el tiempo lineal impone, la humanidad marcha por rupturas hacia la Gran Totalidad. Historia agónica junto a historia integrada. Fenomenología de la esperanza moderna mesiánica.

Pero, ¿qué ha pasado con estas teleologías histórico-modernas en la últimas décadas? ¿En qué se han mutado las propuestas de acción y praxis históricas, de actor social, responsabilidad y compromiso histórico? ¿Queda todavía un proyecto de ciudadanía política, integrada a la construcción de futuro, nación, ruptura histórica?

El adiós a las revoluciones, el eclipse de la razón, como fue denominado por las escuelas críticas; el agotamiento de las ideas de totalidad y fundamento último, nos llevan a plantear nuevas formas de pensar la historia y lo social, formas que dialogan con las cartografías de un mundo económicamente globalizado y mundializado en su cultura; novedosos mapas atravesados y transformados por la revolución microelectrónica y la cibercultura posindustrial; rupturas profundas en los principios unitarios, universales de la racionalidad histórica. Crisis de sentidos últimos y de lo dado por supuesto.

### *2.6.2 Hacia una ciudadanía virtual*

Vivimos tiempos de intercambios, de rupturas y unificaciones. La mayor parte de las esferas económicas y culturales se están desterritorializando. El mundo actual sufre y goza de su transitoriedad por espacios activos, movilizados gracias al gran macrorrelato del consumo y del mercado. Lo global se localiza para poder vender y expandir sus productos en la cotidianidad; a la vez se deslocaliza, construyendo memorias, imaginarios y sensibilidades masivas en un público comprador y consumidor de productos simbólicos y materiales. De allí sus contradicciones. Unifica y disuelve. Congrega imaginarios y mercados, como también dispersa las sensibilidades populares y regionales. En torno a esta amalgama geocultural, se encuentra una tecnoesfera o tecnocultura que invade lentamente la vida particular y colectiva de todos los continentes. La sociedad de la información, el flujo de las transmisiones telemáticas, se han constituido, junto al mercado y al consumo, en nuevos macrorrelatos para el siglo XXI, llenando los vacíos, angustias y derrotas que deja el hundimiento de los macroproyectos modernos. Internet, paralelamente a los medios transnacionales económicos y culturales, está ayudando a constituir una memoria colectiva mundial, que desterritorializa no sólo los procesos autónomos nacionales y re-

gionales, sino la mayoría de categorías que se gestaron en una modernidad triunfante y en la modernización industrial creciente. Tal es nuestro contorno.

Puestos en cuestión los mitos de racionalización social, de horizonte, conciencia y compromiso histórico, de inmanencia en el futuro, progreso, desarrollo comunitario, unidad y búsqueda de la gran totalidad, las utopías últimas y descripciones dogmáticas del mundo; perdido el sentido de linealidad irreversible del tiempo y de historia agónica, la pretensión de volver al ciudadano un “actor social”, que implica revolución y ruptura, suena inútil, pues se agota su pulsión política. El “todavía no”, asumido por la modernidad de aventura y vanguardista, ya no es posible en un mundo que necesita metas inmediatas y a su alcance. Así, al ponerse en crisis los sistemas fundamentalistas metafísicos de la fenomenología de la esperanza, se piensa en un ser sin horizontes históricos que asume una fenomenología de la inmediatez, donde todos los heroísmos colectivos pierden sentido y ya no son, por lo tanto, ejemplos a seguir. Desde entonces se reivindica el acontecimiento presente, instantáneo; se suprimen las proclamas y manifiestos propios de una cultura contestataria, se ensalzan los nihilismos pasivos en detrimento de los nihilismos combatientes. El voluntarismo histórico racional, tan grato a la Ilustración, queda reducido a una mermelada de productos museificados e inútiles. La razón crítica secular ha dado paso a la razón pragmática, empirio-crítica. De la frase de Schiller “Sólo aquello que todavía no ha ocurrido no envejece” hemos pasado al eslogan “Hacer más, ganar más tiempo, ser más fuertes”. De la razón de la utopías al aburrimiento de la razón utópica.

La modernidad fue y ha sido historicista, determina su inmanencia temporal desde lo real concreto. De esta manera, se entiende su afán de transformación de las condiciones materiales, lo cual tuvo en su momento gran importancia. La posmodernidad cibercultural, en cambio, es transhistórica y se determina desde lo virtual. Por ello el concepto de transformación –revolución– no opera, en tanto que se impone lo ingrávodo, la levedad,

la transterritorialización virtual. Si la modernidad convirtió a la naturaleza en realidad, la posmodernidad tecnocultural está mutando la realidad real en iconosfera telemática. De las guerras duras a las guerras blandas. De la historia a la transhistoria tecnovirtual.

El ser político, el sujeto histórico, la sociedad civil, sienten y legitiman la ingravidez con su deficiente -y a veces inexistente- sentido de participación ciudadana. Desgravitada la historia, como si asistiéramos a ella a través de un videojuego, ya no es importante plasmar en su cuerpo nuestra praxis e ideas de innovación. Como sujetos, vemos que nuestra acción no produce ningún sacudimiento real a escala colectiva, por lo que la frase de André Malraux -“Hay que dejar una cicatriz sobre la tierra”- es un extraño y legendario sueño de los tiempos épicos del siglo XX. Pérdida de pertenencia y participación en la agonía social; reivindicación de la inutilidad virtualizada de la convivencia.

Los encuentros ciudadanos en la dependencia social, el diálogo vivo, real y creador de la cotidianidad con sus golpes, angustias y gratitudes, se ven ahora esfumados en una cultura que no dialoga sino que se ensimisma, se desencuentra por medio del mono-vídeo y de la evaporización de la palabra como constructora del ser. La palabra- diálogo, tan importante para la edificación de la democracia real participativa, se cambia por el monologismo virtual, por la ciber o tele-ontología, cuya dictadura es aceptada y asimilada. Del café o el bar bohemios, con sus tertulias de encuentros ciudadanos, al café-net virtual o desencuentros de ciudadanos consumidores mundializados. Del espacio público local, que es a la vez concentración y digresión civil, al espacio virtual global, que es intimismo y desencuentro multicultural incivil.

Lo ideal sería que estas intimidades multiculturales -mundializadas en su imaginario por el mercado de objetos y simbólicas- formaran un espacio de participación y pertenencia desde lo global, constituyéndose en ciudadanías virtuales, cuya gestión política tuviera repercusión en la gerencia mundial, nacional y



regional. De esta forma la pantallización y lo digital, facilitarían espacios públicos virtuales en red, cuya palabra iconosférica representativa, ayudara en la construcción de la sociedad civil concreta y en las demandas y ofertas de una cultura multiforme.

Sabemos que la vídeo-política (Giovanni Sartori), la democracia digitalizada, la ciudadanía virtual, que se han ido formando en el mundo de la Internet, están manifestando su presencia real en algunos micro aspectos de la vida cultural y política, como en grupos de debate, encuentros de artistas, diálogos entre minorías, muy a pesar de que en el *chat* entre los *jockeys* informáticos se observe una despoltización masiva y el consumo de excremencias culturales.

Al aprovechar la red digital para situarse en el mundo como sujetos activos y ciudadanos múltiples, aunque virtualizados, el sentimiento de ingravidez histórica puede irse superando hasta lograr una participación colectiva en algunos micro espacios o micro poderes reales. ¿Una nueva forma de utopía histórica y de fenomenología de la esperanza? Estamos presenciando el nacimiento de unas utopías telemáticas y de actores sociales vídeo-prácticos, los que –sin retornar a las nociones de gravedad moderna- dejarán una cicatriz sobre la tierra blanda de las redes. Cambio de gnoseología y de concepto de praxis política. Pero a pesar de estos optimismos, sabemos también que los nuevos macro relatos: el consumo, el mercado e Internet, poseen un espíritu de invasión y ocupación total del espacio comunicativo; son sistemas *globalitarios* (Paul Virilio), globales y totalitarios, que construyen Estados-red (Manuel Castells) y reparten su autoridad por lo largo de su estructura rizomática. Sus funciones ahora se han centrado en vigilar, anunciar y vender (Ignacio Ramonet). No sólo son “la calle comercial más larga del mundo” (Bill Gates), sino una central policiva planetaria, de control y vigilancia ciber, con policías virtuales que patrullan las autopistas informáticas de la “república electrónica” (Román Gubern). Internet vigila y vende, controla y, a veces, puede castigar con la indiferencia y aislamiento al ciudadano consumidor virtual. Vende consu-

midores a los anunciantes en los países que poseen infraestructura para la proyección y desarrollo en la red. Los países pobres quedan marginados de las nuevas formas del mercado global y del quehacer político virtual. A estos se les despolitiza y no se les incluye en los sistemas financieros mundiales, dejando a los sujetos inactivos y excluidos de las nuevas repúblicas y sociedades civiles virtuales.

Como propuesta, los ciudadanos virtualizados deben luchar para entrar al debate, creando espacios de diálogos activos con una profunda misión de resistencia a la despolitización de sus opiniones y participaciones. De allí surgirán nuevas fronteras y cartografías de confrontación política y cultural. Los espacios públicos multiculturales de los sujetos se podrán comunicar en su no presencia, a distancia, como comunidades invisibles que se integran al “país de ninguna parte”(R. Gubern) configurado por Internet. La resistencia de los sujetos virtuales ante la sensación de ineficacia de su praxis social debe aprovechar todos los impactos que las tecnologías están produciendo en las estructuras tradicionales de lo real. Así, la noción de hiperconcentración del tiempo y del espacio por la velocidad; la eliminación de los conceptos de trayecto (salida, viaje, llegada) y de tiempo lineal (presente, pasado, futuro); las visiones teleobjetivas; la ciber-ontología, serán las bases de nuevas formas de actividad política y no propiamente la causa de rechazo y de tecnofobia por parte de algunos teóricos que ven en ellas un profundo golpe a la modernidad clásica crítica. De hecho, a partir de las redes, es factible (y ya se está produciendo) realizar una fuerte presencia de propuestas y actividades que impacten en la mundialización cultural, aprovechándose del mercado global y del consumo para construir *públicos-lectores* críticos, superando a los *públicos-masa*. Se trata de llegar al *ágora virtual*, cuya presencia es mínima en comparación con el híper centro comercial, pero importante en la conformación de grupos multiculturales telemáticos prontos a establecer contacto escritural hasta lograr un microespacio público y político en la red.

Las tipologías y estructuras de Internet, con sus flujos asistemáticos, expansivos, dispersos, donde existe mucha información, hay que cualificarlos e integrarlos para que de esa “gran librería desordenada” como la llama Umberto Eco, se aproveche todo lo que sirva en la construcción de la “sociedad civil global virtual”. Asimilar su gran espacio público de frágiles y fugaces conexiones, hasta generar un intercambio proyectivo, sin olvidar que tal vez sea esto lo más difícil de conseguir debido a lo efímero de sus imaginarios reducidos al consumo, uso y desecho, tres acciones que nos sumergen en la fenomenología de la inmediatez. Al realizar estos tres movimientos en la red el “ahora” toma la delantera, convirtiéndose en lo más importante, y el “aquí” poco interesa. Se hace visible entonces la desrealización de lo real concreto.

De tal manera que Internet ha edificado también una memoria que privilegia el presente al contraer el futuro y el pasado en el “ahora”. Los cibernautas actuales y futuros están en vía de proyectar otra concepción de memoria que contradice a la tan exaltada y necesitada “memoria histórica” de la modernidad. He aquí que comenzamos a sentir el nacimiento de una “historia de la inmediatez”. El verso de T. S. Eliot en sus *Cuatro Cuartetos* se nos manifiesta en este “ahora” de forma aterradora: “Si todo tiempo es eternamente presente / todo tiempo es irredimible. / Lo que podía haber sido es una abstracción / que queda como perpetua posibilidad / sólo en un mundo de especulación”.

“Perpetua posibilidad”. Tal vez esta memoria fugaz, simultánea, heterodoxa, múltiple, dispersa, imprecisa y mundializada, que va en contravía de una memoria grávida, crítica, histórica, se deba deconstruir y aprovechar desde un presente a distancia que se unifique e integre para formar aquella “perpetua posibilidad” poetizada por Eliot; esa constancia permanente de fundación de lenguajes y actividades en Internet, los cuales -aunque efímeros- sean el resultado de un mundo que está cambiando su idea de permanencia en la historia. Hacia una “memoria global instantánea”, inmediata, ubicua y fugaz. He aquí otra nueva categoría

de lo virtual. ¿Cómo aprovecharla para la formación de ciudadanías y sujetos activos virtuales? Olvidándonos del concepto de permanencia. Las nuevas generaciones no desean permanecer sino vivir su vida despojados de heroísmos históricos, de compromisos frente a un macro futuro y un macro progreso. En la red y en lo real, su afán está en formar “tribus virtuales globales” y “tribus urbanas reales” que asuman sus gustos por lo inmediato y el desecho despreocupado.

Desde luego que las generaciones educadas por la virtualización, son demasiado recientes para que hayan conformado una conciencia sobre su participación político-cultural en el mundo de la cibercultura, por lo que gerencian su desfachatez y poco interés hacia el concepto de acción histórica. Las sospechas sobre la politización y actividad creativa de esta tecno-generación es abundante en los círculos teóricos. Solo una actitud diferente frente al auge y manejo de la virtualidad de lo social, facilitará el desplazamiento del pragmatismo tecnócrata y utilitario hacia una praxis creativa resistente desde y por las redes telemáticas. Llegado el momento, las generaciones virtuales formarán sus acciones sociales y responsabilidades históricas, distintas, eso sí, a las tradiciones óptico-epistemológicas que han dominado hasta hoy día las concepciones occidentales.

Estos tipos de resistencias informáticas pueden ser una de las formas de confrontación que sobrevivan, al menos en cuanto los espacios públicos estén virtualizados y no produzcan ningún coste real los proyectos realizados por ciudadanos y activistas sociales. Como ya hemos dicho, en esto radica la importancia del trabajo de informáticos críticos los cuales, durante el siglo XXI, es posible que surjan como necesidad y posibilidad socio-política e histórica.

## 2.7 Nuevo sensorium posmoderno (La era de los microproyectos )

### 2.7.1 De la diferencia a la indiferencia

Caminamos por el desierto; un “desierto paradójico”, contradictorio, lleno de abismos, cimas, sedentarismos y horror. Cada día tropezamos con fragmentos de árboles calcinados, esparcidos por todas partes. Son árboles que alguna vez fueron frondosos, puntos de guía para los extraviados. Hace poco constituían el bosque de una modernidad hoy en vías de extinción. Muchos de nosotros vimos aquellas señales y gracias a ellas tuvimos menos miedo, nos desesperanzamos de forma distinta a la que hoy se registra y asume.

Se dice que la deserción es preocupante. El desierto se apresura a tomar como rehenes a los incrédulos. Crece una tierra fértil para las apatías. Algunos años atrás asumimos las nociones de vanguardia, exploración, ruptura y, sobre todo, de *Diferencia*. Ser diferente era transmutar un orden, dar valor a una actitud de explosión, comunicar nuestra no satisfacción. La modernidad nos brindaba –y tal vez nos siga brindando– la crítica y la tensión analítica. Incursionar en la transgresión implicaba respirar en una atmósfera llena de peligros. Utopía y peligro; exploración y aventura, sintetizados en dos fines: ser rebeldes o revolucionarios. Pero esto se ha ido extinguiendo, y parece que a nadie le importa. Ni siquiera existe angustia metafísica; no inquieta la muerte de las grandes teleologías. Ante el desencanto de lo moderno y la desentronización de monumentos ideológicos, no se asume un nihilismo combativo. No, lo que se siente es *indiferencia*. “*Relájate y goza*”, parece decirnos la época. *No denuncies, descansa; observa actuar el mundo, dándote un baño de espectáculo a domicilio*.

Es indiscutible: entramos a la condición transpolítica finisecular. “Seres políticamente indiferentes e indiferenciados, andróginos y hermafroditas” que “hemos asumido, digerido y re-

chazado las ideologías más contradictorias llevando únicamente una máscara, y transformándonos en nuestra mente, sin saberlo quizá penetramos, en travestis de la política” (Baudrillard, 1995, 31). Expulsados del ser político, al campo de combate como peregrinos que lo observan equidistante, igualándolo con cualquier programa de divertimento. Al tratar de actuar en lo “real-real” chocamos con lo “real-simulado”, con la transrealidad, o mejor, con la desrealización escenográfica. Actores, entonces, en las tablas de la simulación, hemos perdido realidad, capacidad ontológica para distinguir los “entes ahí”, los cuales, según Paul Virilio, han pasado al “ya no ser ahí” gracias a la telemática.

Escuchemos a Lipovetsky: “Indiferencia por exceso, no por defecto, por hipersolicitación, no por privación. ¿Qué es lo que todavía puede sorprender o escandalizar? La apatía responde a la plétora de informaciones, a su velocidad de rotación; tan pronto ha sido registrado, el acontecimiento se olvida, expulsado por otros aún más espectaculares” (1998, 39, 40). Nuestra hazaña está en la capacidad que hemos adquirido para distanciarnos de los hechos. Entre más alejados estemos del estruendo, mayor es nuestra diversión; en tanto más miremos con ojos ajenos, mayor será nuestra satisfacción. Poco importa el macro-futuro, los proyectos históricos. Libertad, emancipación, son suplantadas por micro-proyectos privados, personalizados. Consumo, uso y deshecho, he allí tres grandes imaginarios emocionales para lograr la felicidad. Posindustrialización masiva y transnacional. Para el hombre posmoderno, apabullado por una economía de mercado que le ofrece variedad y cantidad, todo es posible: puede escoger, llenar, seducirse. Democracia aparente de los gustos. El posmoderno no sufre de angustia traumática, sufre de llenura por exceso de mercado. Así, su deserción se da, sobre todo, cuando no logra abarcar ese vacío global del *marketing*. De allí la banalidad, la cursilería de sus ademanes. El *estrés* ante el fracaso de la no adquisición –tanto económica como sexual- es el síntoma de una esquizofrenia sutil y simulada.

Relajarse es lo mejor, pero hacerlo es quedar sin defensas, vulnerable ante los golpes de la masificación intrascendente. Por ello, la indiferencia es una traumática situación que afecta no sólo al micro-espacio privado, sino la relación con el otro. Imposibilidad de habitar la otredad; soledad en el vacío; vacío y aislamiento. No es la soledad rilkeana creativa, sino la soledad del grito. Del “infierno son los otros” que promulgaba J.P. Sartre, pasamos al infierno artificial de sí mismo.

Fin de la utopía heroica colectiva; principio de un narcisismo psicologizante y privado. Derrumbe del individualismo aventurero, audaz, fabricante, emprendedor, futurista, revolucionario o rebelde; inicio de un individualismo ecuánime, suelto, ligero, apático, ingrátido, lo que significa disperso y distraído. Una nueva sensibilidad que pasa de lo colectivo-epocal a la intimidad. “Cuidar la salud, preservar la situación material, desprenderse de los complejos, esperar las vacaciones: vivir sin ideal, sin objetivo trascendente resulta posible” (Lipovetsky, 51). Dicho en otros términos, vemos cada día crecer un hombre psicologizado superando al hombre político. Ese es nuestro abismo presentido, un extenso y aterrador desierto. Las terapias narcisistas y hedonistas tratan de apaciguar el espacio de dolor dejado por las crisis del naufragio. Abandono de la esfera pública, entusiasmo por la esfera privada. La sensibilidad individualizada toma conciencia del “ego” marginando la conciencia política. El sujeto autónomo moderno, autoconsciente, crítico y con voluntad transformadora, ha sido desplazado por la idea terapéutica de un Yo excitado, inmediatista, saturado de información. Por lo tanto, todas las propuestas de una ética civil y ciudadana, junto a los conceptos de participación y pertenencia, van siendo desplazados por un “intimismo incivil” que destroza los cimientos de más de doscientos años de Iluminismo. Preocupante situación para países del tercer mundo que no han asimilado de forma democrática y real estas propuestas ilustradas; países con un sonambulismo colectivo e individual, con sentimientos de marginalidad y aislamiento, cuyo desconcierto y pérdida de conciencia política,

cambiada por el relajamiento ideológico, fomenta la inutilidad de la acción civil, caldo de cultivo para la indiferencia.

### *2.7.2 Pluralidad y contingencia*

La contingencia se ha convertido en un elemento esencial de nuestra actualidad. A través de ella podemos sentir las crisis de los ordenes, y convivir, con o sin resistencia, en el desorden. Lo caótico toma revancha por los siglos que una modernidad racionalista lo había marginado. Por lo tanto, la realidad se ha displayado hacia lo plural, lo heterogéneo y la imprecisión. Al contrario de los regímenes unitarios y universales modernos, presentimos una gran aventura de fragmentación en los totalitarismos. La pluralidad adquiere desde este siglo, dirigiéndose al próximo, puesto de categoría epistemológica.

A las frases “todo se acepta”, “todo vale”, “todo sirve” se les reconoce como una ganancia. De allí que el cinismo sea su consecuencia extrema. Sin unidad ni lógica centralizadora del conocimiento, la carrera, tanto a lo que edifica como a lo que destraza, está abierta; tiene licencia de matar y de amar. Todo sirve aquí. Coexistencia del asesino con la víctima, de la falsedad con la transparencia, de la justicia con lo corrupto, hasta el punto que cualquier acción en contra de la vida del otro se puede aceptar por estar amparada en la libre autodeterminación caótica de la individualidad múltiple, pues ¿a quién le importa sus consecuencias?

Desde estos nuevos paradigmas, ¿qué está amenazado en lo epistemológico por la posmodernidad? Los conceptos de saber, verdad y realidad, el sueño de hallar unidad en la multiplicidad; el paradigma de una razón totalizante, como también los conceptos de identidad y exclusión; la noción de trascendentalidad racional y conceptualización del ser. Algunas de las más olvidadas categorías por la diosa razón moderna son impuestas por estas nuevas epistemologías: la lógica de lo paradójico, la híbrida-



ción de las realidades, la multiplicidad descentrada, la pluralidad de los discursos, la alteridad, la no simultaneidad de lo simultáneo, el disentimiento, la fragmentación de la identidad... Es decir, que la gran mayoría de las creencias en un cosmos unificado y coherente se desmoronan, surgiendo múltiples voces ocultas. Las teorías científicas no son consideradas como categorías absolutas sobre la realidad, más bien, se les asume como una multiplicidad discontinua y heterodoxa, lo cual redefine el concepto de racionalidad centrada y unitaria. Se trata, pues, de una nueva epistemología, más acorde y útil para los actuales tiempos.

Para bien o para mal -más para bien- las fragmentaciones del sistema agudizan la crisis de estructuras legitimadoras e ideales universales que fueron impuestos como absolutos.

Para nosotros, transeúntes de un tiempo todavía no virtualizado del todo, será difícil aceptar la nueva sensibilidad. Las tecnologías están modificando el aspecto de la realidad a través de su disolución. Lo virtual generará otra epistemología y, probablemente, habrá que hablar de una fenomenología del conocimiento de lo tecno-virtual. Los espacios geográficos y el concepto de grandiosidad de la naturaleza- tan caro para los antiguos como para los románticos- se han ido disolviendo por la puesta en red de la velocidad que hiperconcentra la distancia-tiempo. La extensión del mundo se nos comprime en la red de redes global.

De este modo, las tele-tecnologías están cambiando la noción de grandiosidad de la naturaleza; la concepción de distancia y territorio; la idea de realidad-real; la fenomenología de lo físico; el concepto de tiempo lineal (pasado, presente, futuro) y de trayecto (salida, viaje y llegada);<sup>17</sup> la noción de objetividad del sujeto; los paradigmas de conocer, saber, verdad. (Cf. Virilio, Paul. "El ciber mundo. La política de lo peor". Madrid: Cátedra, 1995) Con la microelectrónica se transforman las ideas de hiperconcentración del tiempo y del espacio por la velocidad; la ubicuidad, lo instantáneo y la inmediatez gracias a las redes; la virtualización de lo físico, la reducción del tiempo lineal a un presente permanente por medio de la velocidad de la luz; un tiem-

po inmediato que elimina los conceptos de futuro y de trayecto; la visión no objetiva sino teleobjetiva del sujeto; un teleconocimiento, una ciber-verdad, un telesaber...

Algo entonces se disuelve: la episteme clásica moderna, la visión sobre el objeto. Vamos hacia un cambio de gnoseología. Crisis del realismo tradicional e imposición de una visualidad-virtual o ciber-ontología.

Con estas desapariciones también desaparecerán nuestras antiguas formas de aceptar y conocer el ser. ¿Debemos lamentarnos por estas “pérdidas gnoseológicas”? ¿Construiremos diques con una resistencia intransigente ante lo que ya es un hecho irreversible? La gran lección por ahora es saber cómo y cuáles son y serán los componentes esenciales de estas visiones virtuales que subvierten lo que conocemos por realidad. Resistencia no reaccionaria sino vigilante de los procesos. Posición crítica-reflexiva frente a lo que nos abandona o nos visita.

¿Qué otras virtualidades esconden estas utopías plurales inmediatistas? Una tendencia a la desrealización ontológica, es decir, a la fabricación de un nuevo *sensorium* para el hombre. “Sé plural como el universo”. El verso de Pessoa posibilita asumir todas estas contradicciones posmodernas. En ellas nos movemos en la frondosidad laberíntica. Algo se ha mutado, situándonos en una sensibilidad íntimamente unida en gran medida a las tecnologías cibernéticas y de la información, lo que ha llevado a la constitución de una cibercultura masificada.

### 2.7.3 *Lo light: esa cultura pasarela* <sup>18</sup>

Bebidas *light*, cigarrillos *light*, programación televisiva *light*, moda *light*, dietéticos *light*. He aquí uno de los mayores imaginarios posmodernos. Nuevo *sensorium* generacional.

Atravesados por un analfabetismo cultural, nuestros jóvenes poseen un esquema deseante muy “ligero”, con altos porcentajes de consumo, lo que lleva a la banalización del gusto y de los

discursos cotidianos, discursos que se sitúan hoy por hoy en un ambiente de llenura informática contra el conocimiento, la reflexión, la interpretación y el desciframiento. Es decir, de los paradigmas de concentración, preocupación, contracción se ha pasado a los de relajación, distracción, disipación. La figura del pensador de Rodin ha sido trocada por la de Homero Simpson. Información banal versus pensamiento ilustrado; alfabetización funcional versus alfabetización crítico-creativa.

Con la quiebra de los proyectos modernos se ha elevado en los últimos años el nivel de incredibilidad en la razón y en sus conceptos de progreso, desarrollo, emancipación, igualdad, vanguardia, libertad, democracia, futuro. El apego por estas teleologías se ha debilitado. El desencanto, la pérdida de sentidos, se presentan a inicios del siglo XXI. De las vanguardistas y aventureras utopías sobre el equitativo reparto de la riqueza y la abolición de las clases sociales solo quedan fragmentos no identificables; a la modernización instrumental científica y tecnológica se le observa con horror por sus impactos en todos los ámbitos naturales y sociales. El lenguaje ha hecho crisis, se han desarticulado sus signos. Ya no nombra al ser, ni lo funda, no desea expresar lo inexpresable, ni presentar lo impresentable; solo sirve de utensilio comunicador, un simple medio. Hedonismos y narcisismos van armando el mapa de una época donde prima el *imperio de lo efímero*. La pérdida de los sentidos modernos ha hecho que -ante la falta de una plataforma conceptual y espiritual para el naufragio- se hayan globalizado instituciones dadoras de mentalidades neoconservadoras: fundamentalismos, terapeutas místicos, psicólogos alternativos, lectores de cartas astrales como nuevos chamanes, esoterismos, sectas cristianas, “Nueva Era”, literaturas de autoayuda, todas apoyadas por los medios masivos de comunicación, promotores y transmisores de sentidos, los cuales dan a la gran mayoría soluciones inmediatistas que no curan el vacío pero evitan que se agrave.

Este pluralismo transnacional, económico y de mentalidades, conduce a una relativización de los sistemas de valores y au-

menta la posibilidad de elección dentro de la multiplicidad de ideales teleológicos exhibidos en vitrinas para usar y consumir. Amparado en la economía de mercado y en una supuesta democracia del consumo, el pluralismo de la modernización es un simulacro social donde se cree que todos pueden escoger autónomamente su propia tabla de salvación. En la cultura *light* esto es lo que más prospera. Se exhiben e imponen la sociedad del espectáculo, la moda de marca, el individualismo, la incapacidad para establecer compromisos con el futuro, el facilismo, el paradigma del atajo, la pasión desmesurada por las nuevas tecnologías de la cibercultura: las realidades virtuales, la Internet, la estética del *videoclip*, lo tecno-imaginativo, el síndrome del programador (*zapping*); se reivindica el pastiche estético, ese reencauche híbrido y nostálgico por las producciones del pasado; se impulsa la simulación de arrogancia y la salud corporal de pasarella, la falsa erudición ante el juego de cámaras; la poesía fácil, llevadera, superficial, realizada por chicas de la farándula, el compromiso con una ecología frívola y capitalista...

Por lo tanto, lo *light* es ante todo llenura. Promueve un mercado de deseos frágiles y múltiples. Cultura polifónica y extravagante, cuya cualidad es la desrealización del mundo circundante, situando en su lugar un decorado lumínico, brillante, “alegre” simulador de la realidad. En estos escenarios el joven consume sin conocer, conoce sin preguntar. De tal manera que se asume el saber como lo difícil y el desconocimiento como lo mejor, actitud que conduce a la trivialización de la lucidez y del pensamiento. La consigna *light* entonces se anuncia en estos términos: “abajo la superioridad de los inteligentes, viva la dicha de consumir sin tener que pensar” (*To munch light*. Alberto Saldarriaga Roa). Se legitima la estupidez, la tontería, el ademán ridículo. Se margina y se expulsa hacia la intemperie toda vitalidad reflexiva. La duda y el cuestionamiento se sitúan en un paréntesis denigrante. El que hace su “inventario de asombros” pasa a ser “lo otro” excluido, extravagante, idiota, *nerd*. De allí que se promueva una cierta lectura inmediateista y ligera que sólo sirve para una

racionalidad productivo-instrumental, desacreditando a la lectura lúcido-agónica, la cual ha sido lentamente desplazada por un ingenuo divertimento (Cf. Cruz Klonfly, 1998, 49 y ss).

Del mismo modo, las producciones modernas, levantadas con base en las ideas de monumentalidad estética, caen ante las sensibilidades de lo rápido, lo decorativo, lo espontáneo, ignorando el concepto de planeación panorámica de la obra de arte. La cultura se rebaja a “segmento superficial o en últimas espectacular, incorporada a un más vasto segmento: el de la información o el entretenimiento... donde se construye el edificio del facilismo y la banalidad con el pedestre argumento de que hay que ‘darle al público lo que le gusta’...” (Collazos, 1997, 8-9).

Todos estos imaginarios se teleglobalizan magnificando su influencia y se encarnan en las nuevas “tribus urbanas”, configuradas por el uso de las simbólicas que marcan su identidad o su diferencia. Sin embargo, las tribus ciudadinas no logran llenar sus abismos con tanto telespectáculo a domicilio. Su soledad se enmascara, escondiéndose de sí a través de una mentalidad utilitario y depredadora de imágenes pantallizadas que traen el universo a casa. Soledad en la masificación. El individuo *light* “tiende a encerrarse en sí mismo, en su micromundo aunque éste se conecte con el cosmos. La televisión que lo fascina, el equipo de sonido que lo aturde, el walkman que lo encierra, el micro computador y el nintendo que casi no dan cabida al otro, constituyen la tecnología del ensimismamiento (Vásquez, 1996, 88). Solo le queda el goce inmediateista, el asistir a una plena cartografía del placer sin preocupación del futuro. Los macroproyectos políticos, económicos, culturales y sociales son expulsados interesándole únicamente los proyectos micros, individualistas, útiles para el momento. Devorador de mensajes globales, casi despolitizado, el chico *light* pasa de la resistencia crítica al hiperconformismo. Extasis, fascinación, individualismo son los órdenes que cumple a cabalidad.

Con estas luminarias, los jóvenes entran a formar parte de la llamada *generación X*, fácil manera de nominar imaginarios

juveniles masificados que conducen al deseo a su piedra sacrificial, pues proponen desear mal, consumir objetos finiseculares, instaurar una pregunta insulsa.

Víctimas y victimarios de la cultura de la modernidad en crisis, multicultural y yuxtapuesta en una América Latina que sigue caminando por una historia forzada a dar bruscos saltos (de una modernidad periférica y a medias a una posmodernidad impuesta desde arriba), las actuales generaciones han dejado ya el estadio analítico-crítico de la aventura moderna y han penetrado a la fase sintética de la posmodernidad, o de relajamiento ante las tensiones de estos tiempos.

#### 2.7.4 Maquillajes y pasarelas

La creciente individualización posmoderna o “ideología individualista” impone sus imaginarios sobre las concepciones del Iluminismo moderno. Ideal intimista versus ideal social. Ampliación del campo privado. Se ha abierto una gran brecha entre mi semejante y yo. La otredad existe pero ya no como potencial para la realización ética, sino como valor de cambio. Glorificación del otro como producto; pasión por mí mismo como ego-centro. “Cultura personalizada” cuya gran tendencia es conquistar espacios privados en detrimento de lo público. Sobre las ruinas de la racionalidad cívica y ética, se sitúan un individualismo narcisista y hedonista y una trivialización de las acciones vitales. Es como si se pusiera en juego la Miniaturización de la existencia, reduciéndola sólo a la esfera personal; un hombre del rincón, solitario pero globalizado por la fuerza deseante del *marketing* y la información.

Desde esta psicologización egocéntrica se alzan pasarelas para hacer lucir, admirar y poner en vitrina nuestras cualidades personales, sobre todo, hacer circular un cuerpo deseable, excitante, transplantable. Exhibición y pasarela. “Maquíllese, luzca radiante, pose en la pasarela su aparente salud”. Al individuo

posmoderno se le abre un nuevo sentido de belleza: “su cuerpo es usted, existe para cuidarlo, amarlo, exhibirlo...”. Apersonarse del cuidado del cuerpo quizá tenga sus ventajas: hay mayor amor propio y menos miedo a la intimidación de los regímenes totalitarios morales y religiosos, a los fundamentalismos puritanos políticos. El pluralismo -con su apertura hacia el goce y el placer- ha erosionado el régimen disciplinario sexual, posibilitando una mayor transparencia en las relaciones. Gracias al erotismo en pasarela, ahora hay menos horror a la condena y al castigo, a la culpabilidad y al pecado por practicar el destape y el *strep-tease* de la intimidad.

De allí que hayamos puesto de moda una cierta “sensibilidad terapéutica” para ayudar al cuerpo a conseguir su mejor postura. Psicologías alternativas, meditación, yoga, *tai-chi*, *zen*, *jogging*, expresión corporal, danza, aeróbicos, *jacuzzi*, acupuntura, adelgazantes sin mayores esfuerzos, gimnasia pasiva, mil y una dietas rápidas. Pronto, eficaz y sin esfuerzo, son algunos símbolos paradigmáticos de la velocidad actual. Sin embargo, al situar el cuerpo juvenil como modelo de exhibición, la vejez adquiere un sentido de bajeza en la escala social: ser viejo es ser detestado, marginado. Ya no se le hace un ritual por contener y guardar la memoria tribal; ahora se le pone en entredicho. Improductiva, parásita y corporalmente inservible para promover la moda, a la vejez se le encarcela en un sanatorio repugnante, o bien, se le “revitaliza” a través de métodos simuladores de juventud, caldos de cultivo para los programas de la tercera edad con transplantes, masajes, aeróbicos, cirugías estéticas, terapias ocupacionales. Apariencia corporal, vejez real. Los tan mencionados miedos a la muerte se ocultan tras los cuidados de una sociedad farmacéutica y médica. Búsqueda de la línea corporal y del buen maquillaje. Si es preciso recíclase, pero no permita que se degrade su corporalidad. Masificación de la cultura del bisturí y la silicona; culto a los dietéticos y a los cereales.

Parece que el gran problema de los antiguos sobre la dicotomía cuerpo/alma se ha ido disolviendo por momentos. Hoy vi-

vimos una *psicologización* de la carne a la vez que una encarnación del espíritu. El cuerpo humano ha entrado a las categorías posmodernas de lo indecible, imprevisible, aleatorio, al *bricolage* de las formas, lo travestido, transexual, a la inestabilidad morfológica. ¿Qué es entonces el cuerpo actual? Su definición está determinada por el concepto de hibridación. Más que como objeto o sujeto, se le asume hoy como *proceso multimediático*, es decir, como tránsito hacia algo indefinible. Se trata de apuntar cada día con mayor fuerza a las prótesis corporales: cambio de sexo, de piel, de rostro, de morfología natural. Nos seduce la artificialidad, su potencial de transformación. La naturaleza queda dominada ahora sí por una apariencia quirúrgica. Nuestro cuerpo sube a la pasarela travestido. Lo ponemos a circular de una morfología a otra hasta poseer la figura deseada, un cuerpo mediático, *frankensteiniiano*. Marilyn Manson, Michael Jackson, son los nuevos héroes de este *bricolage* corporal: ni femeninos ni masculinos, sólo procesos multimediáticos, mutantes, andróginos, hermafroditas, indecibles. Como monstruos neobarrocos, expresan la desmesura en una escenografía adaptada para su *happening* artificial. Son quizá los modelos del siglo XXI, pues sus signos penetran y penetrarán en las sensibilidades de los jóvenes hasta lograr un cometido aterrador: ser una *performance* constante del cuerpo, imágenes de alteridad, o, al decir de Baudrillard, “empresarios de su propia apariencia”.

Frente a la posibilidad de encaminarnos hacia un cuerpo artificial, quirúrgico y travestido, existe también la tendencia a conseguir un cuerpo telemático, edificado a medida que crece la miniaturización electrónica virtual y cibernética. ¿A lo “real-real” corporal se le desacralizará gracias al ímpetu que tomará la pantallización y sus ondas electromagnéticas virtuales? ¿Se logrará, tal como lo percibe Paul Virilio, “un metacuerpo independiente de las condiciones del medio, en la medida en que el espacio real -la extensión del mundo propio pero también el espacio del cuerpo propio del individuo- pierda progresivamente su importancia en provecho del tiempo real de impulsos, de so-



brexcitaciones nanotecnológicas que sucederán a los ritmos vitales”? (Virilio, 1996, 129)

Tales preocupaciones enmarcan las tendencias actuales tecnocientíficas que suponen una liquidación ponderada de las acciones tradicionales del cuerpo, de su movimiento físico y muscular. De ser ello posible, tendremos un telecuerpo cuya proximidad con sus semejantes se hará a través de las redes mediáticas. Navegaremos por espacios simulados con la velocidad transformada en información. ¿Se modificará la estructura orgánica del cuerpo convertida en píxeles y lenguaje numérico proteiforme? Hacia un tecnocuerpo virtual. Los actuales procesos de simulación son tan solo el comienzo de una descorporización sistemática del placer: telesexo, sexo virtual, compromisos amistosos a través de la red de redes, amores ciber...

La persona del mañana estará, es cierto, llena de prótesis miniaturizadas y de un instrumental tecno, como un “inválido equipado”, (Virilio) sin necesidad de desplazamiento. Sin embargo, y este es el horror, ¿desaparecerá la fuerza sensorial, pasional, en las obras del amor y del goce; pulsiones que tanto han motivado al hombre en sus creaciones artísticas?

### 2.7.5 Iconoadicción

*Dedicado a engañarme, el demonio maligno, que me encandila, lo puedo comprar ahora, para instalarlo permanentemente en mi casa, frente a mí, en mi estufa o mi chimenea, mago todopoderoso, que resuena en los multimedia.*

*Peor aún: en lugar de instalarlo en mi casa, ahora habito en su puesto, cableado, encadenado.*

*Michel Serres*

Vivimos en pantallas. Inundados por teleimágenes nos volvemos pantallas circulantes, portátiles, construyendo una red de paseantes catódicos que arrastran tras de sí toda la energía informática iconotelemática, invasora de la vida íntima. “Todas nuestras máquinas son pantallas”, nos dice Baudrillard. Es decir, hemos construido un hombre al que sólo le interesa explorar lo dado instantáneamente a través de la imagen visual, y al cual no le importan los contenidos, sino la alteración y aceleración del ojo, el consumo rápido de lo enunciado en esta imaginiería instrumentalizada.

Somos pantallas en red, interactivas; tan lejanas y tan cercanas, familiares y táctiles como distantes y sordas. Aceptamos las pantallas, pues sin ellas nos sentimos desplazados del mundo. Estos vehículos estáticos audiovisuales, nos han cambiado incluso el concepto de memoria. Ahora todos –gracias al vídeo– aspiramos a quedar representados, grabados, filmados, memorizados en una imagen técnica; se apunta a vencer el anhelo metafísico de permanencia por medio de la virtualidad artificial, y así poder ser reproducido cuantas veces se desee. Iconografía metafísica-tecnológica: se vence lo efímero mortal a través de una reproducción que hoy por hoy es televisiva bidimensional, pero mañana –y esto ya es probable– será holográfica tridimensional, lo que facilitará tener al ausente en casa, esté vivo o muerto, programado según sus gestos, su voz, sus gustos, para actuar en telepresencia virtual. ¿Venceremos de manera parcial a la muerte del otro? Nos identificaremos cada vez más con las pantallas, nos amaremos a través de ellas, simularemos vencer al tiempo en rayos catódicos.

De esta forma, nuestra cultura audiovisual está generando una ritualidad religiosa en torno al “escaparate electrónico”, por medio del cual “fabricamos pequeños dioses” desde su teatro o templo, con sus nuevos mitos y místicos, sus promesas metafísicas de estar en todas partes y en ninguna, por la ubicuidad a que nos lanza. Nos orgullece poder verter las angustias y deseos en una virtualidad; deseamos adaptar el mundo a nuestro tamaño y

ser múltiples: estar donde se quiere estar cuantas veces se desee. La Internet ha logrado edificar la escenografía de esta ilusión. En esta megared se desaparece nuestro rostro, disuelto en una ciber-identidad, una ciber-ontología; nuevo paradigma filosófico y cambio de gnoseología.

Sin embargo, a pesar de la desgravitación del ser, la sangre, la angustia, la muerte siguen manando por las heridas del mundo histórico. El dolor crece –a lo César Vallejo– “a treinta minutos por segundo, paso a paso/ y la naturaleza del dolor, es el dolor dos veces/ y la condición del martirio, carnívora, voraz, /es el dolor dos veces...”. Y aunque las redes blandas construyan ciber-geografías, borren los espacios políticos, sustituyan a los sujetos activos por una masa indiferente, llena de mensajes globales, o se desaparezcan la autonomía y la sensación de pertenencia a un sitio; el dolor, las guerras, los cadáveres y los abismos sin límites seguirán creciendo en un mundo todavía no desaparecido por estas “tecnologías de la disolución”.

¡Ah! Cambiemos de canal, programemos, hagamos, lo más rápido posible, *zapping*, ¿qué encontramos? Noticias voraces, terribles, junto a la banalización de la vida; cursis acontecimientos de la privacidad. Quiere decir esto que a la historia la hemos vuelto escenografía; un espectáculo al cual asistimos desde primera fila, relajados y tranquilos, para ver los asesinatos. ¿Será posible hacer desaparecer tanto esfuerzo cotidiano, tanto vacío detrás de una pantalla? Desde nuestro cómodo sillón, “la guerra, bien lo intuye Serres, se desarrolla menos con gran estruendo de choques y explosiones, materiales duros, que en el espacio de los signos, donde se libra la guerra que ahora es blanda” (1995, 155). A esta explosión de mensajes basuralizados, la asumimos como una gran verdad pública. Desrealizada la vida, simulada la sangre, queda el *show*, el vidente tramado: “asista, la función es gratuita, pero usted paga con su engaño”.

En los recintos electrónicos, habitamos con los espejismos de la iconoadicción. Telepolitizados, telesemantizados, teledesrealizados, teleaccionados, somos energía en imagen y sonido,

contaminados por la hiperinformación. A lo fáctico se le desmonta, poniendo sobre su cuarteado pedestal una “ideografía cibernética” (Virilio); imágenes teleculturales a domicilio que traen el mundo a casa, identificándonos con lo más cosmopolita. Simulación de una sensibilidad: ahora puedes sentirte cosmonauta sin tiquete. “Conéctate e infórmate; tu tiempo no se mide en oro, se mide desde hoy en velocidad”.

Y así vivamos para apreciar los acontecimientos del hombre en la imagen televisada, somos expulsados como “público real”, sin ideas ni palabra, existiendo como “público abstracto”, transpolitizado, puesto en un campo neutro, silencioso, en la campana del vacío. Sin embargo, podemos creer en la democratización de los *medios*: “Llame ya a su programa favorito, sea usted un actor-locutor; anímese a presentarse como tele-actuante, diga lo que piensa, masifique sus opiniones, todo aquí es espectáculo, lo que diga usted es, a pesar de los pesares, insignificante, indiferente”. De este modo se comunica por comunicar, se presenta por representar, se habla a la nada.

Comunicación sin resistencia, la cual impulsa un imaginario de acontecimientos efímeros que, en tanto suceden se olvidan, superados por la espectacularidad de otros hechos tan efímeros como los primeros. Comunicación e indiferencia. Esto nos sitúa en la cuerda floja de la iconoadicción. Somos operarios ciegos de ella, no edificamos una verdadera mirada, una inquietante pregunta, un gran “inventario de asombros” ni la posibilidad de permanecer maravillados por esa magia que de las imágenes se escapa.

### 2.7.6 Cotidianidad multimediática

Los sentidos de una cotidianidad hasta ahora tangible, promocionada, legitimada y alfabetizada mediáticamente, también se transforman por las fracturas posmodernas. Lo vivido en la *diaridad* constituye tal vez nuestro escenario más próximo y real,

nuestra mayor certeza de que existimos. Sabemos que en estos tiempos transnacionales se tiende a reducir al hombre a simple órgano de consumo, uso y desecho. El concepto de vida diaria –sufrida o gozada- se enmarca en los parámetros de los intercambios y usos de objetos seductores y lumínicos. Nuestros imaginarios cruzan por territorios plurales y masivos. Una cultura visual y visualizada potencia la individualización acrítica, narcisista, hedonista y de relajación sintética posmoderna. No cabe duda: la cotidianidad está siendo colonizada por una postindustrialización en red. Desterritorializada, desmaterializada, descentrada en sus identidades populares, se le impone la desarticulación de lo unívoco a través de una cultura gramatizada en gran parte por los audiovisuales y la publicidad artificial iconográfica. Mientras tanto, la comunicación oral y la capacidad de interrelación grupal y personal, se reducen a la circulación y aceleración de saberes más que al encuentro real, al parloteo y a la charla interpersonal. Crisis de comunicación. Esta es la cotidianidad que enfrentamos: reclusión, miedo, expulsión de la calle y de los espacios para el diálogo. Extrañamiento y anonimato.

Inmersa en una “economía de la información” al decir de Daniel Bell, la cual transforma los paradigmas modernos del trabajo y el ahorro en un proceso consumista, trasladándonos de la fábrica a la tienda como un nuevo mecanismo de control y vigilancia existencial, nuestra cotidianidad se integra y legitima a través del mercado. Ciudadanos y consumidores nos llama García Canclini. Contradicción entre el sujeto autónomo y soberano –mito de la Ilustración- en sujeto relajado, descentrado, hedónico, consumista –mito posmoderno-. De esta forma, la cotidianidad, tal como la soñó una modernidad crítica y de aventura, ha caído en desuso. Se reduce a una modernización transnacional del *marketing* tecno-científico y cultural masivo.

En estas *ciudades –vitrinas* nos toca y tocará vivir los próximos años. Se transformarán cada vez más las nociones del espacio cotidiano: casa, familia, amor, amistad, cuerpo, tradición, deseo, localidad, territorialidad y pertenencia, muy a pesar de las

resistencias que algunas capas de la población impongan a estas modificaciones. La ciudad – y no tanto el campo- es y será el escenario de estas batallas.

¿Qué nuevos imaginarios y simbólicas podrán unirnos en el próximo milenio? ¿Cómo no sólo conectarnos sino comunicarnos en un acercamiento más integral que utensiliar? He aquí nuestras preocupaciones.

Respecto a los imaginarios de la cultura popular cotidiana, estos son cada vez más manipulados por los medios y museografiada su fuerza poético-simbólica, reduciéndolos a simple espectáculo exótico, folclórico. Por su naturaleza multicultural y de entrecruzamiento, se conducen hacia una posible multimedia donde existirá –más que ahora- una gran reconversión y mezcla de lenguajes cultos y populares; intersecciones, cruces de lo mediático con las mediaciones (medios y receptores) hasta lograr una lenta desaparición de las simbólicas primigenias (mitos, creencias, carnavales, ceremonias, tradiciones orales, narrativas, artes manuales...), debido a la quiebra de fronteras y al cambio en el concepto de grandiosidad de territorio tanto físico como cultural por parte de las redes.

Confinamiento y pérdida de imaginarios legitimadores de una cultura. *Glocalización*, tal es el término que utilizan Virilio y García Canclini. Locales y globales. Pero, como lo asegura Julio César Goyes Narváez, es posible que los imaginarios populares se mantengan en una “constante resistencia frente a la cultura de clase dominante o ‘nacional’ produciendo violentos procesos de acomodación e imposición...”, (1999, 95) Esto llevaría a una reinversión y retroalimentación constante de los mismos, especie de “autopoesis”, muy unida a las resistencias crítico-creativas de la imaginación poética. Sin embargo, esta retroalimentación está dada por un intercambio cultural, a veces yuxtapuesto, a veces asimilado, que construye un imaginario cotidiano y popular heterodoxo, el cual atraviesa el simbolismo mítico, sagrado y religioso, pasa por las creaciones artísticas populares y llega a los escenarios masivos y de trivialización mediática. Así, folclor, mito,

danzas, carnavales, tradiciones orales, exotismo, espectáculo, turismo, economía de mercado, transnacionalización, uso, consumo y desecho de tecno-virtualidades, tele-imágenes y productos masificados *kitsch* y *light*, todos se funden por el tejido en una gran colcha de retazos. “Cultura costura” la llaman algunos estudiosos; “cultura de fronteras” otros; aquí le llamaremos *Cotidianidad Multimediática*.

Ante la banal imagen de lo efímero; frente a lo inmediato trivial, nos queda, para no perecer en los remolinos seductores de lo mediocre, reconfigurar, retextualizar, resemantizar, las prácticas de lo cotidiano a través de una imaginación crítico-poética activa, donde se le devuelva a la imaginación “la dignidad gnoseológica y ontológica de la que fue privada por la doctrina clásica occidental” y se intente “una visión crítica-creativa que acceda a la totalidad del fenómeno poético y su dialogismo con lo popular, observando cómo los afectos-efectos imaginarios están representados total o parcialmente en algunas poéticas contemporáneas” (Goyes N., 102 y 104). Así, lo cotidiano se protegerá del vacío seductor por medio de una gran valoración de las creaciones poéticas manifiestas en sus imaginarios.

Digno será reconocerle a este proyecto reconstructor un afán de pararse en la resistencia crítica como método para no sufrir de total abismo e indiferencia. Lo mismo habrá de poner en práctica al pensar sobre las próximas transformaciones del cuerpo. Su relación con los medios que lo moldean y lo ponen a desfilar en pasarelas virtuales; la cada vez más deshumanizada falta de “salud corporal” a cambio de “forma corporal”, todo esto se reduce a una tendencia de desgravitación de los deseos, al menos como son conocidos hoy en día, lo que impulsará una levitación sexual y una “desrealización” de la carne por parte de las telepresencias erótico-comunicacionales. Cuerpos intertextuales, indiferentes, relajados, perfectos. ¿Perfectos para qué? ¿Para vivir un drama fascista *light* como magnate corporativo? ¿O como monitor de aeróbicos en tanga? ¿O como asesino múltiple?

Las ideologías se encarnan y se encarnarán más en los cuerpos del próximo milenio. Quizá llegaremos a poseer cuerpos que sean manifestaciones de “tecnologías morales burguesas” (Terry Eagleton), las cuales impulsan valores tales como el ensimismamiento, lo incivil, la interioridad acrítica, el decorado, la creatividad flemática sin tensiones, valorando una subjetividad que *piensa en sí misma* y no *por sí misma*. Encarnamiento desde luego psicologizante. Son visibles, entonces, las contradicciones posmodernas: del cuerpo de un sujeto autónomo (sueño moderno) al cuerpo individualizado multimediático.

En esta “soberanía del consumidor” (McLaren, Peter, 1997, 113), frase cínica de los llamados “nuevos tiempos”, lo *light* impone también la coexistencia pacífica y la reconciliación de los adversarios. Así, el cinismo es la muestra más patética de una cotidianidad relajada. Todo se acepta aquí, todo vale. Lo fugaz y lo liviano; lo efímero y lo superficial; el analfabetismo cultural y la mediocridad de lo ridículo; la idiotez de un ademán y su espectáculo. Cinismo doble, pues exhibe como alta cultura la basura que estas sensibilidades producen junto a la pobreza de imaginación crítico-creativa. ¿Cultura o basura? Se pregunta James Gardner. En música, ritmos, gustos estéticos, tonalidades, sensaciones olfativas, olorosas, táctiles, etc., se nos vende demasiado desecho –y se nos venderá más- empobreciendo las capacidades de aprehensión, asombro, contemplación, imaginación, sensibilidad, reflexión, captación de la diferencia.

Gramatizados y alfabetizados por una cultura que hace culto al espectáculo de la muerte -y más aún al cadáver como exhibición- la cotidianidad, al menos en países tercermundistas, está produciendo una ética del antivalor y una moral negativa. Violencia, corrupción, intolerancia, injusticia, necrofilismo ciudadano, virulencia participativa, antidemocracia, deslealtad, insinceridad, burocracia...son apenas algunas de las lógicas de convivencia negativa. En vez de la Razón solidaria impulsamos una pasión esquizoide por el espectáculo de la muerte; en el lugar de la emoción fraternal levantamos una fría irracionalidad ante



nuestro semejante. La muerte y la violencia se han cotidianizado tanto que su naturaleza de desgarramiento es ya “natural”, y su puesta en línea y en vitrina teleglobal nos hace falta para arrullar las noches en casa. El llanto del pariente del secuestrado, la sensación de inutilidad de la violada, el miedo del desplazado, la mancha de sangre, el rostro de absurdidad del muerto, se van imponiendo como “ensoñaciones” en nuestros imaginarios, a tal punto que llegamos a sufrir por su ausencia.

Espectáculo y trivialidad de la muerte. Sida, cáncer, terremotos, ciclones, violencia callejera, violencia política, drama cotidiano, *reality shows*, eutanasia, enfermedades terminales... todo está aquí para ser observado, pantallizado. De allí un dato: escenografiamos la muerte relajando su trascendencia a lo banal; ridiculizamos incluso al asesinado político; desvirtuamos el cadáver del hombre artista; volvemos farándula, cínicamente, la muerte del comprometido social, pero lloramos a lágrima viva la muerte del rico y famoso, trivial, mediocre, es decir, de aquel que se nos ha impuesto por el mercado como un sueño a lograr (v.g., Princesa Diana, John John Kennedy...).

América Latina ha explotado y sufrido al máximo esta espectacularidad del muerto. Congruencia entre el dolor y el carnaval, lo lúdico y lo vidente. Cada muerte violenta de un hombre público no sólo genera una respuesta convulsiva y rabiosa contra la lógica necrofilica, sino un sensacionalismo que juega al *show* escenográfico. Puesto en las tablas, al muerto se le asume y vela como un actor protagonista del drama cotidiano, de tal forma que la tendencia es relajarse ante el conflicto político-social que ha producido dicho fallecimiento, y tensionarse ante el simulacro del espectáculo masivo y mediático que lo registra. ¿A quién o a quiénes beneficia este relax teatral de la muerte? ¿En nombre de quién o quiénes se masifica el dolor, restándole todo posible impacto contestatario de conciencia política? Ya lo sabemos. El espectáculo de la lúdica/lágrima debilita la sensibilidad, la exagera, quitándole intensidad crítica.

Contamos entonces con una cotidianidad amenazada, no sólo por lo que viene sino desde ahora. Los proyectos de una “diaridad” confortable, con calidad de vida se vuelven sueños esotéricos que generan una mueca de humor negro y pesimismo entre los que tienen y manejan más datos. En estas ironías por ahora vivimos. ¿Qué otras nos esperan?

### Notas:

- 1 Los metarrelatos de Occidente se resumen, según Lyotard en “... relato cristiano de la redención de la falta adánica por el amor, relato ‘aufklärer’ de la emancipación de la ignorancia y de la servidumbre por medio del conocimiento y la igualdad, relato especulativo de la realización de la Idea universal por la dialéctica de lo concreto, relato marxista de la emancipación por la explotación y de la alienación por la socialización del trabajo, relato capitalista de la emancipación de la pobreza por el desarrollo tecno-industrial”. (En *La posmodernidad explicada a los niños*)
- 2 Cf. Mires, Fernando. *La revolución que nadie soñó o la otra posmodernidad*. Caracas: Ed. Nueva Sociedad, 1996.
- 3 La *estetización*, como lo formula Gilles Lipovetsky, es en síntesis el “fin del divorcio entre los valores de la esfera artística y los de lo cotidiano” (1988, 105). En esta categoría caen todos los imaginarios construidos por la moda, desde las pasarelas, pasando por la glorificación del cuerpo, los accesorios, adornos, peinados, gimnasios, etc., hasta la multiplicidad de diseños decorativos del hogar...representados en los proyectos publicitarios y propagandísticos globales.
- 4 “(Films de serie, telefilms, *remakes*, novelas de consumo, comics, canciones, etc) nacen como producto de mecánica repetición y optimización del trabajo, pero su perfeccionamiento produce más o menos involuntariamente una estética. Exactamente una estética de la repetición “(Calabrese, 44).
- 5 “Si reflexionamos en la etimología misma del nombre ‘monstruo’, nos dice Calabrese, encontramos dos significados de fondo. Primero: la espectacularidad, derivada del hecho de que el monstruo se muestra más allá de una norma (*monstrum*). Segundo: ‘la misteriosidad’ causada por el hecho de que su existencia nos lleva a pensar en una admonición oculta de la naturaleza, que deberíamos adivinar (‘*monitum*’)” (107).
- 6 Calabrese trae una definición rápida de lo que es un objeto fractal. “En sentido intuitivo, se entiende por ‘fractal’ cualquier cosa cuya forma sea

extremadamente irregular, extremadamente interrumpida o accidentada, cualquiera que sea la escala en que la examinamos. Un ‘objeto fractal’ es, por tanto, un objeto físico (natural o artificial) que muestra intuitivamente una forma fractal. Objetos similares son muy frecuentes en la naturaleza: lo accidentado de una costa, el perfil de los copos de nieve, la distribución de los agujeros del queso gruyere...Usualmente, se ha considerado la forma de estos objetos naturales como debida al azar y no previsible, descriptible o calculable” (136).

- 7 Aquí “el laberinto es una figura, pero también una estructura...también es evidentemente metáfora de la cultura, dado que se encuentra en la biblioteca y que sirve de clave enciclopédica para su organización” (Calabrese,149).
- 8 Estas morfologías e inestabilidades en el arte y la cultura posmoderna, han sido trazadas también por Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes las llamaron “rizoma”, raíz de un tallo que no sigue una lógica de conexión, sino que se fragmenta en nudos y laberintos. El Rizoma es heterogéneo, conectado en múltiples puntos, genera rupturas y posee un gran sentido de lo nómada y del vagabundeo por nuevas y sorprendentes categorías.
- 9 Desde la perspectiva de José Joaquín Brunner “la globalización comprende no sólo el movimiento de bienes y servicios, sino que, además, de personas, inversiones, ideas, valores y tecnologías más allá de las fronteras de los países. Significa una reorganización del espacio económico mundial, una reestructuración de los mercados laborales y un progresivo debilitamiento de los Estados Nacionales...Se crea así mismo todo un nuevo entramado de relaciones políticas, sin que eso signifique el fin de las querellas locales”. (2000, 9-10).
- 10 La mayor difusión de estos valores del consumo y del mercado hace presencia en las iconoadicciones televisivas y programaciones radiales. Por ejemplo, en las telenovelas. Uno de los seriados de gran impacto mundial entre los años 2000 y 2001 ha sido *Yo soy Betty la Fea*, el cual registra en sus capítulos los cánones de la empresa que la produce (RCN, del Grupo Ardila Lule) impulsando a que los televidentes reproduzcan, lo más fielmente posible, los gustos y deseos de consumo de los protagonistas hacia los productos comerciales globales y del mencionado oligopolio.
- 11 Para Néstor García Canclini dicha oposición y discusión entre artistas y escritores devorados por el *establishment* cultural de consumo y los que “aun siendo recibidos por él, rechazan la agenda única con que el mercado estructura la esfera pública” (1999, 199) se observa en éstos últimos cuando “cumplen una función contrapública en tanto introducen temas locales o formas de enunciarlos que parecen improductivos para la hegemonía mercantil. Quienes requieren usar tanto tiempo para una actividad

privada de dudosos réditos (¿cuatro años para escribir una novela que van a leer dos mil personas?), y confiesan dedicar semanas y meses a decir en una página de un modo asombroso lo que algunos viven o a discutir lo que muchos prefieren olvidar, son personajes contrapúblicos” (200). A su lado se posan las telenovelas “en las cuales producir un capítulo de una hora requiere invertir entre 100 mil y 120 mil dólares, y filmarlo en tres días para luego venderlo a más de cien países...” (200).

- 12 Cf. mi ensayo “Estructuras, figuras y categorías neobarrocas en el arte posmoderno” en *Charlas a la Intemperie. Un estudio sobre las sensibilidades y estéticas de la modernidad y la posmodernidad*, Universidad INCCA de Colombia, 2000, págs. 122-131 o “Estructuras, figuras y categorías en el arte de fin de siglo, en *Espéculo # 11 Revista de Estudios literarios Universidad Complutense de Madrid*.  
[http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/est\\_figu.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/est_figu.html)
- 13 (Cf. Fajardo Fajardo, Carlos. “Posmodernidad y estetización de la cultura”, en el libro *Charlas a la intemperie*, o “*Estetización de la cultura ¿pérdida del sentimiento sublime?*” en *Espéculo, revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid. El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/estetiz.html>
- 14 Al decir de García Canclini, existen otros factores con los que la industria cultural latinoamericana debe batallar en su expansión. Estos son: “a) Los bajos índices de lectura en los países latinoamericanos como resultado de la deficiente escolarización, la escasez de bibliotecas públicas (salvo México) y de programas estatales que estimulen la formación de lectores y protejan e incentiven la producción local. b) La precariedad histórica de sistemas de distribución regional y nacional...c) La caída del poder adquisitivo de las clase media y populares, el deterioro de la enseñanza secundaria y universitaria, donde el estudio pierde la relación física con las obras y se desliza, según la frase de Carlos Monsiváis, al ‘grado xerox de la lectura’”. (1999, 153-154).
- 15 Ricky Martin, Carlos Vives, Shakira, Jennifer López, Cristina Aguilera, Maná, etc., son los productos de esa glocalización que años tras año se disputan las nominaciones a los premios Grammy y su permanencia en la memoria del imaginario juvenil internacional.
- 16 Un ejemplo de la utilización de las exploraciones y experimentaciones del arte vanguardista lo observamos en el género televisivo del vídeoclip musical. La publicidad y el espectáculo junto a las imágenes de la estética visual vanguardista se fusionan e interactúan con la diferencia de que mientras la propuesta artística de vanguardia es provocar la maravilla, el extrañamiento y “nuevas miradas” sobre la realidad estandarizada, los vídeoclips musicales pretenden el efecto opuesto, es decir, “el efecto de la fascinación y de

la seducción hipnótica, destinada a desembocar en el acto consumista de la compra del producto publicitario” (Gubern,2000,55). El resultado es notorio: una interacción entre arte y mercado, constituyéndose éste último en el poder legitimador del gusto y de la productividad artística.

- 17 Según Paul Virilio, “Antiguamente el viaje comprendía tres etapas: la salida, el trayecto y la llegada. Hoy en día, la llegada generalizada ha dominado todas las salidas. El sentimiento de confinamiento en el mundo no puede sino desarrollarse porque ‘el logro es un límite’, segundo axioma aristotélico... Lo dramático de este confinamiento es que la juventud ya no puede conquistar el mundo. ‘Los viajes forman a la juventud’, dice el adagio: cuando se anima al hijo a recorrer mundo se le envía al mundo. Sí desde, la infancia, el mundo está perdido como distancia y reducido a la nada, se parece un sentimiento de encarcelamiento y los viajes ya no forman a la juventud” (1997,60-61).
- 18 El término light, según el diccionario de la lengua inglesa, tiene diversos significados: luz, claridad, iluminación, ligero, brillante, lámpara, liviano, frívolo, alegre, de poca monta, inconstante, suelto, sin carga, delicado, sin esfuerzo, casual, variable...



## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor  
1983 *Teoría estética*, Buenos Aires, Editorial Orbis.
- ANDERSON, Perry  
2000 *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama.
- APOLLINAIRE, Guillaume  
s/f *Meditaciones Estéticas. Los pintores cubistas*, Madrid, Visor 1994.
- 1980 *Zona. Antología poética*, Barcelona, Tusquets.
- ANTOLOGÍA DE LA POESÍA LÍRICA GRIEGA  
1998 *Siglos VII- IN A.C.* Madrid, Alianza Editorial.
- BAUDELAIRE, Charles  
1968 *Pequeños poemas en prosa. Críticas de arte*, Madrid, Espasa-Calpe.
- .....  
1995 *El pintor de la vida moderna*, Santafé de Bogotá.
- BAUDRILLARD, Jean  
1993 *Cultura y simulacro*, Barcelona, Ed. Kairós.
- .....  
1998 *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Monte Ávila.
- .....  
1991 *La transparencia del mal*, Barcelona: Anagrama.
- BAYER, Raymond  
1993 *Historia de la estética*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BÉGUIN, Albert  
1994 *El alma romántica y el sueño*, Santafé de Bogotá, F.C.E.
- BELLVER, C. G.  
1983 "La poesía surrealista", en: *Hispania, Los Angeles*.
- BENJAMIN, Walter  
1994 *Discursos interrumpidos*, Buenos Aires, Planeta- Agostini.
- 
- 1999 *Imaginación y Sociedad. Iluminación I*, Madrid, Taurus.

- 
- 1998 *Poesía y Capitalismo, Iluminación II*, Madrid, Taurus.
- BERMAN, Marshall  
 1988 *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, España, Siglo XXI.
- BRETON, André  
 1969 *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Guadarrama.
- BRUNNER, José Joaquín  
 2000 *Educación: Escenarios de Futuro. Nuevas tecnologías y sociedad de la información*, Bogotá, Documentos. Desde Abajo.
- CALABRESE, Omar  
 1994 *La Era Neobarroca*, Madrid, Cátedra.
- CALINESCU, Matei  
 1991 *Cinco caras de la Modernidad*, Madrid, Tecnos.
- CALVINO, Italo  
 1989 *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela.
- CASTANYS, Oriol  
 2001 “En el lugar de la pura anarquía”, en *Babelia*, El País, Madrid. (24 febrero).
- CASTORIADIS, Cornelius  
 1997 *Ontología de la creación*, Bogotá, Ensayo y error.
- 
- 1998 “Reflexiones sobre el desarrollo y la racionalidad”, en: *Colombia el despertar de la modernidad*. Compiladores Fernando Viviescas y Fabio Giraldo Isaza, Santafé de Bogotá, Foro Nacional por Colombia.
- CERNUDA, Luis  
 1975 *La Realidad y el Deseo*, (1924-1962), Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- COLLAZOS, Oscar  
 s/f “La cultura de la *diet Coke*”, en *Magazín Dominical*, El Espectador, Santafé de Bogotá.
- CORTÉS, G., José Miguel  
 1997 *Orden y Caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama.



CRUZ KRONFLY, Fernando

1998 *La tierra que atardece. Ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad*, Santafé de Bogotá, Ariel.

DE MICHELLI, Mario

1971 *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza.

DURAND, Gilbert

1994 *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu.

ELIADE, Mircea

1983 *Imágenes y Símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, Madrid, Tecnos.

ELIOT, T.S.

1986 *Poesías reunidas, 1909-1962*, Madrid, Alianza Editorial.

EPIGRAMAS. CATULO- MARCIAL

1987 Santiago de Cali, Ediciones Meridiano.

FAJARDO FAJARDO, Carlos

1999 “Arte de mediocre convivencia”, en: *Magazín Dominical*, *El Espectador*, Santafé de Bogotá. (25, abril).

---

s/f “Estructuras, Figuras y Categorías en el arte de fin de siglo”, en *Espéculo* No. 11, revista de Estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid, [http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/est\\_figu.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/est_figu.html).

---

1995 “La ciudad y el poeta de la modernidad agónica colombiana”, En *Revista Institucional de la Universidad INCCA de Colombia* No. 9 (agosto).

---

1997 “La modernidad y la secularización del poeta”, en *Revista Institucional de la Universidad INCCA de Colombia*. No. 13 (abril).

---

1999 “Maquillajes y Pasarelas”, en *Magazín Dominical*, *El Espectador*, Santafé de Bogotá. (9, marzo).

FERNÁNDEZ MORENO, César

1987 *Introducción a la poesía*, México, F.C.E.

FINKIELKRAUT, Alain

1990 *La derrota del pensamiento*, Barcelona.

- FISCHER, H. R., RETZER A. y SCHWEIZER J.  
 1996 *El final de los grandes proyectos*, Barcelona, Gedisa.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor  
 1995 *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Grijalbo.
- 
- 1999 *La globalización Imaginada*, Buenos Aires, Paidós.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor  
 1982 *El Surrealismo*, Madrid, Taurus.
- GARNER, James  
 1996 *¿Cultura o Basura?* Madrid, Acento editorial.
- GOYES NARVAÉZ, Julio César  
 1999-95 “Los imaginarios poéticos”, en: *Universitas Humanística*, Pontificia Universidad Javeriana, No. 48
- GUBERN, Román  
 2000 *El Eros Electrónico*, Madrid, Taurus.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael  
 1976 *Horas de estudio*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
- .....  
 1994 *Cuestiones*, Mexico, Fondo de cultura económica.
- .....  
 1987 *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, Bogotá, Universidad Externado de Colombia, Fondo de Cultura Económica.
- HAUSER, Arnold  
 1980 *Historia social de la literatura y del arte*, Barcelona, Guadarrama.
- HARRIS, Tomás  
 1996 *Crónicas maravillosas*, Santafé de Bogotá, Ediciones Casa de las Américas.
- HEGEL, G. W. F.  
 1973 *Introducción a la estética*, Barcelona, Ediciones Península.
- HOCQUENGHEN, Guy y SCHERER René.  
 1987 *El Alma atómica*, Para una estética de la era nuclear, Barcelona, Gedisa editorial.

- HUIDOBRO, Vicente  
 1999 *Poemas*, Barcelona, Plaza y Janés.
- ILIE, Paul  
 1982 *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus.
- JAMESON, Fredric  
 1995 *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós.
- JUARROZ, Roberto  
 1980 *Poesía y creación, (Diálogos con Guillermo Boido)*, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé.
- KANT, Emanuel  
 1990 *Observaciones acerca del sentimiento de lo Bello y de lo Sublime*, Madrid, Alianza Editorial.
- LANDI, Oscar  
 1992 *Devórame otra vez*, Buenos Aires, Planeta.
- LÓPEZ, Julio  
 1988 *La música de la posmodernidad. Ensayo de hermenéutica Cultural*, Barcelona, Editorial Anthropos.
- LIPOVETSKY, Gilles  
 1998 *La era del vacío, Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Décima edición, Barcelona, Anagrama.
- .....  
 1996 *El Imperio de lo Efímero, La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama.
- LYON, David  
 1997 *Postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial.
- LYOTARD, Jean Francois  
 1996 *La posmodernidad (Explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa.
- .....  
 1998 *Lo inhumano, Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Manantial.
- MCLAREN, Peter  
 1997 *Pedagogía crítica y cultura depredadora, Políticas de oposición en la era posmoderna*, Barcelona, Paidós.
- MARCHAN FIZ, Simón  
 1986 *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Ediciones Akal.

MIRES, Fernando

- 1996 *La revolución que nadie soñó o la otra posmodernidad*.  
Caracas: Nueva Sociedad.

OBIOLSA., Guillermo y DI SEGNI, Silvia

- 1997 *Adolescencia, Posmodernidad y escuela secundaria*, Santa-  
fé de Bogotá, Editorial Norma.

ORTEGA, Julio

- 1983 “La escritura de vanguardia”, en *Quimera*, No. 31, págs.  
56-60, Barcelona.

ORTIZ, Renato

- 1998 *Los artífices de una cultura mundializada*, Santafé de Bo-  
gotá, Fundación Social, Siglo del Hombre Editores.

- 
- 1997 *Mundialización y Cultura*, Buenos Aires: Alianza.
- 

- 1998 *Otro Territorio*, Santafé de Bogotá, Convenio Andrés Be-  
llo.

PAZ, Octavio

- 1994 *El Arco y la Lira*, Santafé de Bogotá, F.C.E.

.....

- 1990 *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Caracas, Seix Barral.

.....

- 1987 *Los hijos del Limo*, Barcelona, Ed. Seix Barral.

PESSOA, Fernando

- 1983 *Poesía*, Madrid, Alanza Editorial.

PISCITELLI, Alejandro

- 1995 *Las ciberculturas, En la era de las máquinas inteligentes*,  
Buenos Aires, Paidós.

POUND, Ezra

- 1983 *Antología*, Madrid, Visor.

POZUELO YVANCOS, José María

- 1994 *Introducción a la antología poética de Quevedo*, Barcelo-  
na, RBA Editores.

PROBST, Bárbara

- 2001 “En el lugar de la pura anarquía”, en *Babelia*, El País, Ma-  
drid. (24 febrero).

RANDAL, Margaret

- 1977 *Poesía Beat*, Madrid, Visor.

- RINCÓN, Carlos  
1995 *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*, Bogotá, Editorial Universidad Nacional.
- RIMBAUD, Arthur  
1994 *Una temporada en el infierno*, Santafé de Bogotá, El Áncora Editores.
- ROMERO, José Luis  
1976 *Latinoamerica: las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI.
- SÁBATO, Ernesto  
1998 *Hombres y engranajes, Heterodoxia*, Madrid, Alianza Editorial.
- SABINES, Jaime  
1998 *Recuento de poemas, 1950/ 1993*, México, Editorial Joaquín Mortiz.
- SERRES, Michel  
1995 *Atlas*, Madrid, Cátedra.
- SETTON, Yaki  
1990 *La revuelta surrealista*, Buenos Aires, Grupo Editor S.R.L.
- SILVA, José Asunción  
1996 *Poesía Completa, De Sobremesa*, Santafé de Bogotá, Casa de Poesía Silva, Editorial Norma.
- SUBIRATS, Eduardo  
1989 *El final de las vanguardias*, Barcelona, Editorial Anthropos.
- 
- 1984 *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, Madrid, Ediciones Libertarias.
- TOURAINÉ, Alain  
1999 *Crítica de la modernidad*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- TRIAS, Eugenio  
1992 *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel.
- TZARA, Tristan  
1994 *Siete Manifiestos Dada*, Barcelona, Tusquets, Cuadernos Infimos.

- VALVERDE, José María  
1987 *Breve historia y antología de la estética*, Barcelona, Editorial Ariel.
- VÁSQUEZ, Edgar  
1996 “Otros valores, otra sociedad, otro individuo”, en Revista Universidad del Valle No. 14, p. 88.
- VATTIMO G y otros  
1994 *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Editorial Antròpos.
- VERDONE, Mario  
1997 *El Futurismo*, Santafé de Bogotá, Ed. Norma.
- VIDEOCULTURAS DE FIN DE SIGLO. (Varios)  
1996 Madrid, Cátedra.
- VIRILIO, Paul  
1996 *El Arte del motor, Aceleración y Realidad virtual*, Buenos Aires, Ed. Manantial.
- .....  
1997 *El cibernundo, la política de lo peor*, Madrid, Cátedra.
- WELLMER, Albrecht  
1996 *Finales de partida, la modernidad irreconciliable*, Madrid, Cátedra.
- XIBILLE MUNTANER, Jaime  
1995 *La situación posmoderna del arte urbano*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia y Universidad Pontificia Bolivariana.