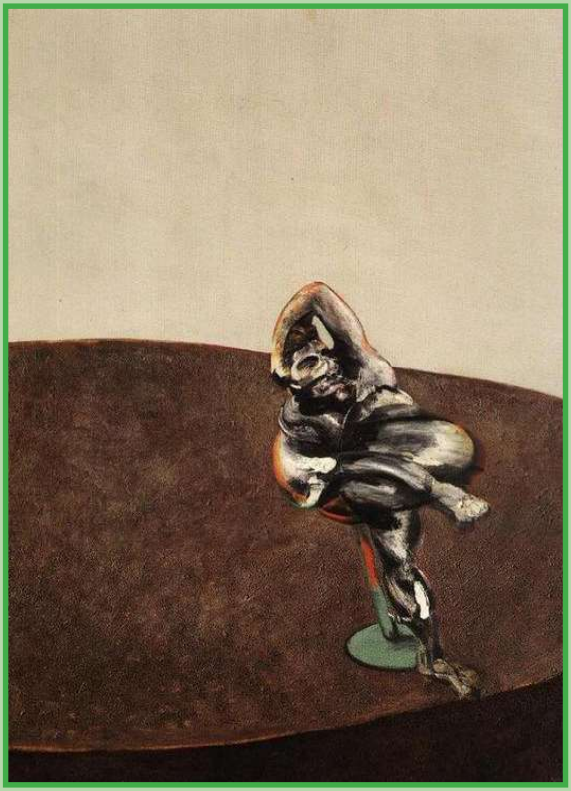
Ennio Jiménez Emán



Ensayo a la deriva

Fundación Editorial el perro y la rana
estado Yaracuy

MISIÓN cultura · Venezuela ¡Corazón adentro!

Sistema de Editorales Regionales

Ennio Jiménez Emán

Ensayo a la deriva

©Ennio Jiménez Emán
Ensayo a la deriva
El libro hecho en casa. Serie crónica
© Fundación Editorial El perro y la rana
Sistema Editoriales Regionales
Red Nacional de Escritores de Venezuela
Gabinete Cultural del estado Yaracuy
2022

Depósito Legal: DC2022001963

ISBN: 978-980-14-5250-8

Diagramación
Jesús A. Castillo O.

Ilustración de portada:
Francis Bacon, *Tres figuras en una habitación*, 1964
Óleo sobre lienzo, Tríptico 198 X 147,5 Cm
París, Centre George Pompidou

Foto contraportada
Autorretrato, 2019
Ennio Jiménez Emán
Correo electrónico: ennioeman@gmail.com
Impreso en Venezuela
Printed in Venezuela

Un náufrago a la deriva sobre los restos del naufragio, mientras trepa hasta la punta del mástil que ya se hunde. Pero le queda la posibilidad de lanzar desde allí una señal para su rescate.

Walter Benjamin

La vida de cada hombre es un camino hacia sí mismo,
el ensayo de un camino, el boceto de un sendero.

Hermann Hesse

dejo que la vida me lleve adonde quiera.

Jack Kerouac

Ha habido, en el transcurso de la historia moderna en los países occidentales, varias ideas, conceptos, nociones filosóficas y estéticas que han venido cambiando y modificándose a lo largo del tiempo Por ejemplo, a través de los dos siglos pasados, hasta llegar a nuestra época actual se cuestionó la idea del progreso que venía llevándose a cabo en la sociedad moderna. Fueron, pues, cuestionadas igualmente y se vinieron abajo las nociones de reforma social, autocomplacencia, fe y obtención de la felicidad que prevalecieron en dicha sociedad durante el siglo XIX y parte del XX, producto de la Ilustración europea y de la Revolución Industrial, en países como Inglaterra, Alemania, Francia y Estados Unidos. La tecnología, herramienta principal del progreso material, mercantil, de consumo y de bienestar de la modernidad, trajo con ella igualmente como secuela y contrapartida, fabricación de armas sofisticadas para la guerra usadas en conflictos bélicos mundiales; polución del aire, contaminación de mares y ríos por la proliferación de fábricas y por derrames de combustible; devastación ecológica y de zonas de cultivo, recalentamiento global por debilitación de la capa de ozono y sobrepoblación, entre otros males, lo cual dejó como consecuencia en nuestro desolado planeta la crisis climática, la escasez de alimentos y la merma de recursos naturales a nivel mundial, pareciendo conducir a la civilización occidental a una suerte de callejón sin salida.

Por otro lado, un nuevo cambio de paradigma de los discursos históricos, filosóficos, sociológicos y culturales que se fueron gestando en la modernidad durante los años 50-80 del siglo pasado, dieron paso al nacimiento

de la llamada posmodernidad. Parejo con ella, la misma trajo igualmente consigo un cambio en la mentalidad y una renovación tecnológica en las telecomunicaciones y la informática, y como consecuencia de todo esto, la estabilización paralela de un mundo virtual con la creación, en la última década del siglo XX, de la red de Internet, luego extendida rápidamente a nivel global. Este medio de información y comunicación instantánea por excelencia, ya sabemos, está afianzado en este siglo XXI (ya casi pospandémico del Covid 19) e injertado en el tejido de nuestras vidas y comunica y acerca a millones de personas en un instante. El perfeccionamiento de este mundo virtual está desde hace algunos años en la etapa del llamado *Metaverso*, un universo artificial de realidad aumentada que los usuarios visualizan usando cascos y anteojos especiales que fusionan la realidad física con la virtual, o en otra modalidad, con un programa de computación interactúan en ese mismo espacio virtual como *avatares*, haciendo creer a dichos usuarios que ya viven en el futuro.

Ocurrió entonces que precisamente durante las cuatro últimas décadas finales del siglo XX, se fue imponiendo, pues, el llamado "*pensamiento posmoderno*" como discurso narrativo teórico, histórico, político, ideológico, filosófico, tecnológico, sirviendo este nuevo pensamiento como sustituto de un ya agotado discurso de la modernidad, razón por la cual sentimos que estamos viviendo no ya en el futuro, como ya dijimos que anuncia Internet, sino más bien en un caótico presente "*desligado de toda secuencia racionalmente inteligible para el sujeto*." Para comprender lo que ocurrió en

este lapso histórico de las cuatro décadas finales del siglo XX, cuando se gestó y desarrolló el llamado postmodernismo (e igualmente Internet), asentado ya en el desarrollo del presente siglo XXI en el ámbito de las sociedades occidentales en el plano de las ciencias sociales, en la filosofía, en la vida cotidiana, como ya señalamos, necesariamente debemos recurrir a un marco conceptual tal como lo expuso sucinta y claramente el investigador Rafael Vidal Jiménez **(1)** a finales del siglo XX. Este cambio epocal está descrito en estos términos por el mencionado investigador: "*Pero un nuevo marco socio-histórico se está delimitando en las sociedades de fin de milenio. Éste no nos permite seguir leyendo los hechos de acuerdo con los patrones de inteligibilidad específicamente modernos. Siguiendo a Zygmunt Bauman, pienso que, al margen de que aceptemos o no los presupuestos elementales en los que se basa ese movimiento intelectual tan ambiguo en su propia definición como es el postmodernismo, es necesario reconocer cambios fundamentales en la estructuración de una nueva realidad social que podemos denominar postmoderna. Algunos de sus rasgos fundamentales son: primero, papel determinante de la intensificación de los procesos comunicativos que, implicando un aumento de los contactos sociales en el tiempo y en el espacio, representan una reducción paulatina de la distancia entre emisor y receptor a escala planetaria. (...) Segundo, extensión globalizadora de la lógica expansionista, dominadora y explotadora del sistema económico capitalista transnacional. (...) Tercero, crisis global de sentido con la consecuente atomización*

progresiva de las comunidades en torno a una creciente multiplicidad de identidades inestables elaboradas según afinidades étnico-lingüísticas, de género, y de gustos, estilos y modas consumistas. Cuarto, cuestionamiento del principio funcionalista de la cohesión social entre sistemas normativos dominantes y de acción individual, compatible con nuevos modos de control político panóptico conectados a las nuevas tecnologías cibernéticas. Quinto, geopolítica internacional del 'caos'. (...) Es, en conclusión, una confusa tensión entre tendencias centrípetas globalizadoras y reacciones centrífugas situadas a nivel local (...) En este nuevo reino de lo fugaz y lo transitorio la pérdida de la centralidad y la opacidad creciente de las nuevas formas de control social implican la disolución del punto de referencia moderno. El que representaba la racionalidad sustantiva de los fines, de la idea. Ello en favor de una racionalidad más débil y formal, pero más eficaz desde su conformación técnica, comunicativa e informática. Desde esta sombría perspectiva, es evidente que los grandes relatos historiográficos modernos van dejando de tener sentido. (...) Es por ello que las nuevas corrientes antes situadas entre la moda y la novedad, aun cuando no se pretenden postmodernistas, no hayan podido mantenerse a salvo de la andanada de críticas relativistas que, rayando el nihilismo más implacable, amenazan con implantar de forma oficiosa el desierto nietzscheano en todas las esferas del conocimiento científico institucionalizado." Ésta constituye una síntesis bastante clarificadora de la época "posmoderna" que vivimos a partir de comienzos del siglo XXI, y que se ha establecido a nivel global

hasta los actuales momentos.

De tal manera, pues, que la posmodernidad es un término o etiqueta que, como ya aseveramos, se ha impuesto internacionalmente a lo largo de estas últimas cuatro décadas para designar nuestro momento, nuestro tiempo. Se trata entonces de que estamos viviendo, en un momento histórico imprevisible e inestable, de turbulencia e incertidumbre llegando otros teóricos a compararla con el período alejandrino de nuestra cultura occidental; época también esta que vivimos, de ritmo acelerado y de expansión global donde incluso las ideologías, las teorías y sistemas políticos se estrellan contra una realidad cambiante que supera todo pronóstico. Tiempo, por otro lado, que algunos suponen de transición, que si se encausa bien cultural y filosóficamente podría llevar a oportunidades de encuentro y simbiosis espiritual, promoviendo vínculos entre ideologías y concepciones del mundo aparentemente divergentes como las de Occidente y Oriente. En este sentido, diremos que *Ensayo a la deriva* continúa las ideas planteadas en mi libro *Diario nómada* (2001) en el cual estudio y comento éste y otros temas históricos, culturales, filosóficos, literarios y artísticos en la sociedad actual. Mejor dicho, este *Ensayo a la deriva* puede leerse como una continuación y un "cierre" de *Diario nómada*.

Hay que hacer notar sin embargo que para algunos, en la actualidad ya los términos o etiquetas de "Posmoderno", Hipermoderno", Ultramoderno" o "Hipermoderno" están un tanto desgastados, y ciertos estudiosos prefieren simplemente usar el término o concepto de

“Contemporáneo”, aunque ello no implica que la llamada era posmoderna haya menguado o finiquitado ya. Se trata entonces, de una ideología o concepto cultural que predomina hasta estas décadas del siglo XXI -es decir, hasta la actualidad, año 2022- alcanzando el mismo una dimensión internacional (estética, filosófica, sociológica, antropológica). Según muchos teóricos, el concepto de posmodernidad tuvo sus inicios en los países europeos (Francia, Inglaterra, Alemania, Italia, España) a partir de los años 50-60 del siglo XX, emigrando luego en los años 70 a Estados Unidos. Salió luego de allí renovado en los 80, como tendencia de las artes y del saber universitario y como forma cultural influyente del pensamiento y la vida social, sobre todo en los países de economías desarrolladas. A partir de esos años, y gracias a la globalización, dicha posmodernidad cristalizó así en el transcurso de este siglo XXI como un nuevo paradigma cultural mundial que se extendió a muchísimos otros países y se estableció internacionalmente. Suele ser considerada la misma en tres vertientes: 1) como período histórico del siglo XX, 2) como una actitud filosófica y 3) como un movimiento artístico. La primera vertiente tiene que ver con un movimiento cultural surgido del cuestionamiento de la modernidad occidental en los países desarrollados; la segunda vertiente, con una corriente filosófica y del pensamiento principalmente universitario (que incluye marxismo, psicoanálisis, historia, crítica cultural, teoría literaria) la cual emergió en Francia en los años 60 del siglo XX, concretada primero en el llamado “Estructuralismo”, corriente filosófica que engloba diversas disciplinas como las

ciencias sociales (sociología, etnología, antropología), la lingüística y la crítica literaria y que después tuvo repercusiones intelectuales -y seguidores- en el ámbito académico estadounidense; la tercera vertiente abarca las vanguardias artísticas (en arquitectura, pintura, escultura, diseño) que se originaron en Europa en el período de entreguerras, vanguardias que después tuvieron su continuación en Estados Unidos al ser desarrolladas en suelo norteamericano por algunos de sus representantes más conspicuos, dando origen a una nueva vanguardia posmoderna de la arquitectura, el arte y el diseño.

Constituye, pues, la misma una tendencia, una concepción de la realidad, un esbozo de filosofía o ideología, "*un mito y una realidad*" que carga consigo a la vez una ética y una estética de la fragmentación, de la parodia, de la incertidumbre, de la duda; igualmente de la *deriva*, de la dispersión, el vacío, el nomadismo. Esta nueva tendencia también lleva consigo la puesta en escena de nuevas ópticas culturales y de inéditas visiones y claves de lectura, abiertas a la creación de una nueva racionalidad -y de una nueva sensibilidad- en un tiempo donde todo es relativo y se cuestiona el despotismo de cualquier verdad. En lo concerniente a este tema, por ejemplo, una definición esclarecedora es la que sostiene la investigadora Alicia Martínez Muñoz, quien argumenta que la idea de modernidad, sustentada, como ya decíamos en la fe en el progreso como un movimiento lineal y continuo que avanzaba hacia la emancipación del ser humano, y donde el desarrollo de la ciencia y la tecnología corrían parejos con un incremento continuo de bienestar social y económico, se

vino abajo. Según esta investigadora, dichas ideas ya cuestionadas anteriormente a lo largo del siglo XIX e inicios del XX, entraron en crisis y se resquebrajaron en la década de los ochenta de dicho siglo XX. Escribe Alicia Martínez Muñoz, que durante esos años se creó una polémica sostenida entre quienes "creían en la vigencia del proyecto moderno y quienes afirmaban el fracaso, o la simple superación, de los valores e ideas sobre las que se asentaba el proyecto de la sociedad moderna." Según esta argumentación, durante la época de los inicios posmodernos se agotó la "visión bucólica de la modernización", siendo esta nueva época naciente, "la época del escepticismo ante el progreso y la pérdida de la credibilidad de todo sistema de pensamiento, capaz de amalgamar y dar sentido a las diferentes realidades sociales en un proyecto común. (…) La posmodernidad acusa a la modernidad de dogmatismo, desconfía de todo discurso que intente dar explicación global de la realidad, y acepta un pensamiento fragmentario en el que tienen cabida lo contradictorio y lo paradójico. (…) Huérfana de ideales y proyectos colectivos, la postmodernidad potencia la defensa de la individualidad y pone el acento en la reivindicación de las diferencias personales y grupales."

En lo referente a este último aspecto de la crítica hecha al posmodernismo (o a la posmodernidad, ya que en este ensayo manejamos estos dos términos indistintamente) desde el punto de vista artístico y cultural, es el que expuso también sucintamente el escritor, sociólogo y crítico cultural italiano Umberto Eco en la apostilla o nota final hecha a su novela *El nombre de la rosa*, en

el año 1980, donde apunta que: “Desgraciadamente, `posmoderno´ es un término que sirve para cualquier cosa. Tengo la impresión de que hoy se aplica a todo lo que le gusta a quien lo utiliza. Por otra parte, parece que se está intentando desplazarlo hacia atrás: al principio parecía aplicarse a ciertos escritores o artistas de los últimos veinte años, pero poco a poco ha llegado hasta comienzos del siglo, y aun más allá, y, como sigue deslizándose, la categoría de lo posmoderno no tardará en llegar hasta Homero. (…) Sin embargo, creo que el posmodernismo no es una tendencia que pueda circunscribirse cronológicamente, sino una categoría espiritual, mejor dicho un *Kunstwollen,* una manera de hacer. Podríamos decir que cada época tiene su propio posmodernismo, así como cada época tendría su propio manierismo (me pregunto, incluso, si posmodernismo no será el nombre moderno del manierismo, categoría metahistórica). (…) El pasado nos condiciona, nos agobia, nos chantajea. La vanguardia histórica (…) intenta ajustar las cuentas con el pasado. (…) La vanguardia destruye el pasado, lo desfigura (…) después la vanguardia va más allá, una vez que ha destruido la figura, la anula, llega a lo abstracto (…) Pero llega el momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede ir más allá, porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (…) La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse (…) lo que hay que hacer es volver a visitarlo, con ironía, sin ingenuidad.” En opinión del filósofo e investigador Yamandú Acosta, por ejemplo, la posmodernidad lleva consigo una evidente carga

nihilista, irracionalista y anti-utopista, e igualmente de deconstrucción y confusión, cuando observa que: "En el clima postmoderno de pluralidad de presuntas finalizaciones y muertes, de la historia, del sujeto, de las utopías, de las ideologías, de las alternativas, en el que la compulsión desconstructivista, tal vez de modo no intencional, contribuye a la profundización y expansión del nihilismo (…) como clima cultural más que como filosofía, es el intento de superación de la modernidad a través de la ruptura nihilista (…) entre la modernidad que ha fundados su proyectos orientándose hacia la realización de la utopía y la posmodernidad que renuncia a la utopía y, con ella, a la propia posibilidad de un proyecto ".

Se trata así, como observan muchos autores, críticos, filósofos y sociólogos, de una cultura de transición que se ha estado gestando en estos tiempos, llámense los mismos posmodernos, hipermodernos o contemporáneos. Por su parte, el sociólogo y crítico cultural venezolano Rigoberto Lanz en su libro *Las palabras no son neutras*, **(2)** refiere que la definición de "Posmodernidad" encierra una diversidad de contenidos y que la misma significa varias cosas: "*es una época, es un pensamiento, es una negatividad, es una positividad, es una corriente, es una pluralidad de enfoques (contradictorios), es una sensibilidad, es un tempo, es un ritmo, es una mirada, es un modo de pensar, es una moda, es un estilo, es un léxico, es una estética, es un modo de estar en el mundo, es una crítica de la modernidad, es una inmensa ironía contra todo lo existente, es un aburrido bostezo frente a las promesas del progreso (...) cada colega se coloca*

frente a esta constelación de un modo particular. (...) Sólo digo que lo que cada uno piensa sobre la posmodernidad puede jugar un papel. No hay ningún criterio para descartar nada desde alguna verdad superior."

Aun así, es difícil esbozar una definición redonda y plausible de la posmodernidad. Se trata, pues, de un término paradójico, escurridizo, evasivo y mutable donde se presentan y coexisten diversos tiempos y estilos, buscando como meta posible, como escribe el crítico venezolano Víctor Guédez, instaurar básicamente "*el fin de las antinomias y el relajamiento de las tendencias radicalizadas*" (en la filosofía, las ciencias humanas, las artes, la política); un sincretismo donde se mezcla todo, se reconcilia lo irreconciliable intentando abolir las dicotomías, empezando por las propias oposiciones de tradición-modernidad y de modernidad-posmodernidad. Apunta Guédez en este sentido: "*Ciertamente la posmodernidad rehúye cualquier intención definitoria porque ella se desenvuelve en una especie de bruma epistemológica muy espesa y compleja. Sus significados siempre están a la deriva. Además, es imposible definir lo que todavía palpita en el escenario particular de nuestro tiempo. De alguna manera, cualquier acercamiento conceptual representaría un apresuramiento ante algo que no ha culminado su definitiva postrimería. (...) la misma posmodernidad se enraíza en una cierta vocación de intemporalidad, en tanto que pretende moverse en un 'no tiempo' que es parte del propio tiempo*." **(3)** En cuanto a su especificidad epistemológica, refiere Guédez lúcidamente que la de la posmodernidad constituye un enfoque, una pose y una actitud provisionales:

"*También es una mezcla de simulación y seducción. O, sencillamente, podría identificarse con una sorpresa y una sospecha*." Para Guédez no podría considerarse tampoco la posmodernidad como una "*etapa histórica*", ya que no tiene un desenvolvimiento cronológico con un origen preciso y con una conclusión prefijada; no es una filosofía propiamente dicha y menos un estilo coherente en sus características y en sus fundamentos. Por el contrario, como apunta Guédez, "*lo posmoderno se vincula normalmente con lo intuitivo, casual, retroprogresivo, indeterminado y trascendente*."

En lo concerniente a la similitud de nuestro momento posmoderno con el período alejandrino de la cultura occidental (a la que se puede aplicar la observación hecha por Humberto Eco en el sentido de que la categoría de "posmoderno" puede aplicarse también ya a cualquier época del pasado, incluso a una de la Antigüedad), está la hecha por el filósofo francés Michel Onfray, quien ha señalado que en el final de dicho período, signado por el nihilismo igual que en la nuestra, había una mezcla de valores y virtudes (positivos y negativos) y de nuevas representaciones del mundo donde fallaban las brújulas; ciertamente, fue el mismo un período dedicado al instante presente y en el que predominaba una incapacidad para distinguir con claridad "*los contornos éticos y metafísicos*". Refiere Onfray que en esa época la *episteme* pagana y grecorromana se entremezclaba con una incipiente visión judeocristiana; la ficción y lo virtual se sobreponían a la realidad; el racionalismo filosófico se codeaba con el irracionalismo, la mitología, el gnosticismo, el misticismo, la astrología, el hermetismo,

el milenarismo y el pensamiento apocalíptico. Todos estos elementos caracterizan ciertamente el período posmoderno actual, salvando por supuesto las diferencias de aquel período con nuestro mundo tecnológico y con nuestro imaginario contemporáneo y sus representaciones simbólicas.

Los temas de la posmodernidad-hipermodernidad-contemporaneidad abarcan por un lado, como ya observamos, entre otros tópicos muchas veces paradójicos, conceptos e ideas como: cuestionamiento de la Ilustración, cuestionamiento de la modernidad, decadencia de la cultura, fin de la historia, fin de la política; *deriva* del sujeto y de la subjetividad (núcleo central de este ensayo); descentramiento, predominio de ideas de destrucción, vivir en la intemperie; crisis de las humanidades, práctica de una cultura del aficionado, pérdida de los valores educativos, escepticismo y nihilismo generalizados, vaciamiento de contenidos, trivialización de las artes, culto de la tecnología, culto de la personalidad; eclipsamiento parcial de la literatura, predominio de la cultura massmediática, informática y digital; recrudecimiento de problemas psicológicos; obsesión por los problemas de la salud, indiferencia social, sensibilidad *cool*, narcisismo obsesivo, hedonismo enfermizo, consumismo ávido, destrucción de modelos o paradigmas. Por otro lado: consagración de nuevos valores o paradigmas, instauración de una espiritualidad *light*, renacimiento religioso, ética tolerante y liberal, libertad creativa, mezcla de razas y credos; búsqueda de la identidad personal, culto a la juventud, a los juegos y deportes; moralidad liberal y permisiva, gozar de la vida,

disfrute del tiempo libre, neutralización de los conflictos de clase, reivindicación de derechos de las minorías, protagonismo de la ecología, avances tecnológicos en diversas disciplinas. Indudablemente, en este tiempo, como escribió Maffesoli, desde comienzos de este siglo XXI, vivimos una "*transición epocal"* en cuyo tránsito hoy nos encontramos (más pronunciada en los países occidentales de economía capitalista), cambio de rumbo por el que discurre hoy el pensamiento del siglo XXI. Se arguye también de que en este período de transición hay que tener cuidado al establecer los nuevos valores, no pudiéndose tomar las cosas a la ligera ya que como escribe el mencionado filósofo francés Michel Onfray: "*Una civilización nueva no puede crear valores sin ejercer el derecho de llevar a cabo el inventario ético, metafísico, ontológico, político, etc. ¿Cuál guardar? ¿Y por qué? ¿Qué se puede o se debe destruir, dejar atrás, conservar, ordenar y acondicionar*?

Entre los cientos de interpretaciones y análisis llevados a cabo en los últimos cuarenta años sobre el tema de la modernidad y la posmodernidad, escogí algunas poquísimas conceptualizaciones y precisiones realizadas por varios autores que realzan sus valores y otras que hacen la crítica o adversan dichas ideas, las cuales me resultaron bastante claras a la hora de dilucidar, explicar y caracterizar este momento histórico, su ideología y sus expresiones culturales. Estando en un punto intermedio, como muchos otros cronistas, escoliastas y críticos, me parecen interesantes algunos de los postulados e ideas que caracterizan el pensamiento posmoderno, como ya referí, al pensar que nos encontramos en un período

de transición que no sabe a ciencia cierta a dónde va a parar.

Entre algunos de los tópicos e ideas que caracterizan el mismo encontramos: sociedad del vacío, tiempo de crisis, de incertidumbre, de deriva, de nomadismo, de disgregación, de fragmentación; los cuales llevan también su contrapeso de reflexión, de lucidez, de hallazgos, de un replanteamiento de la cultura, de formulación de nuevos paradigmas en los campos de la filosofía, de las artes y de las letras, de la ciencia y de la técnica, aunque siempre igualmente observo yo con duda, distancia y suspicacia esta nueva realidad sin saber a dónde irá a parar. Da la impresión de que, como escriben algunos teóricos, estamos igualmente en una posición parecida a la protagonizada por el Romanticismo frente a las promesas del período de la Ilustración, cuando anunció esta última que a través de la razón, el intelecto o la ciencia, la tecnología iba a dar solución a los problemas esenciales humanos y de hecho sus promesas no se cumplieron, fracasaron. Y sobre todo frente a las promesas de la civilización cientificista, mercantilista y tecnocrática emergida después de la Segunda Guerra Mundial, y las insensateces de las naciones emergentes que evidenciaron igualmente su fracaso por construir un mundo mejor en el siglo futuro. Sin embargo, como escribe Lanz, lo que cada uno piensa sobre el tema puede jugar un papel importante, y no existe ningún criterio para descartar nada desde supuestas "*verdades superiores*". En todo caso, este es mi aporte intelectual sobre este importante tema cultural que todavía continúa en el tapete de nuestro tiempo, y que ha producido numerosas

obras y creaciones en la literatura, las artes, la filosofía, la sociología. Los autores revisados y comentados aquí son: David Frisby, Fredric Jameson, Thomas Docherty, Mark Lilla, Thomas Pynchon, Arthur Danto, José Amícola, Daniel Bell, Gilles Lipovetsky, Octavio Paz, George Steiner, Morris Berman, Marshall Berman, Walter Benjamin, Ricardo Forster y Manuel Delgado.

Exponemos en este ensayo los argumentos principales de dichos autores, espigados en algunos pocos ensayos o artículos, contrastándolos y sintetizándolos y buscando a la vez clarificar algunas ideas generales y puntos de vista de los mismos, en temas filosóficos, sociológicos, estéticos y literarios que son importantes para comprender lo que acontece hoy día en torno a dicho tema cultural. En cuanto a la bibliografía utilizada en este *Ensayo a la deriva*, está escogida en textos de varios autores, escritos principalmente en los últimos años del siglo XX y en la primera década de este siglo XXI, décadas en las cuales aparecieron varios libros y revistas que abordaron agudamente este tema específico, como ya señalamos. Es así que, como afirmamos, desde sus inicios la propia definición de posmodernismo es paradójica, trayendo consigo contradicciones y antagonismos similares a los que había presentado anteriormente la definición del modernismo o de la modernidad. Dicho concepto de "*posmodernidad*" se afianzó y popularizó, como afirmamos ya, en las dos décadas finales del siglo XX, aunque el término parece haber sido documentado por primera vez ya para el año 1959 de dicho siglo. Para entender por ejemplo lo que la *posmodernidad* significa, su problemática, sus características, debemos entonces

remontarnos a finales del siglo XIX y revisar primero los orígenes de la *modernidad*, cuando ésta hace eclosión en Europa. Veamos.

La modernidad, en sus inicios europeos, estuvo encarnada primeramente como programa en el modernismo arquitectónico expresado en un *Manifiesto* publicado en Viena (1896) por el arquitecto austriaco Otto Wagner. El mismo se tituló *Arquitectura Moderna*, el cual se constituyó en "*un alegato para crear una arquitectura apropiada para la vida moderna*", como refiere el crítico inglés David Frisby en un ensayo publicado en español en 2001, titulado "*Para analizar la modernidad*" **(4)** el cual contiene ideas muy clarificadoras a las cuales me adhiero en su mayoría y voy a comentar aquí. Aunque ya el concepto de modernidad había sido mencionado sucintamente en la filosofía de Kant, Hegel y Nietzsche, fue en la arquitectura y su práctica donde el mismo se asentó principalmente y donde igualmente se afianzó su naturaleza problemática intrínseca, además de las críticas hechas a dicho proyecto por otros arquitectos y por escritores, pensadores y artistas. Escribía Wagner en el manifiesto que para dirigir y dar sentido a esa arquitectura moderna, "el *único punto de partida de nuestros esfuerzos artísticos debe ser la vida moderna*." La arquitectura, al igual que las otras artes, debe representar la vida moderna y "*lo más moderno de lo que es moderno en arquitectura son, efectivamente, nuestras ciudades metropolitanas*."

Refiere Frisby que pese a ser el concepto de Wagner el más avanzado en cuanto a relación con la ciudad, una década antes (1886) apareció en una revista literaria

de Berlín el tema de *modernidad/modernismo*, y luego dos años más tarde lo hizo en París el de *fin-de-siècle*. Anteriormente, la eclosión de los modernismos surgidos alrededor del año 1860, en Francia, agregaron también nuevos conceptos y argumentos sobre el tema, unos alabando y otros criticando dicha concepción consolidando al mismo como un hecho muy importante. Así, el concepto de la *modernité* (1863) en Baudelaire, por ejemplo, era pesimista en cuanto cuestionaba los progresos científicos y técnicos que estaban eclosionando en su país. Agrega Frisby que todo esto añade al tema de la modernidad y lo moderno una "*tensión y contradicción en las formaciones sociales modernas*", entre el deseo de dar nuevas formas de estructura, continuidad, reglamentación y orden al mundo moderno; y por otra parte la conciencia de que existe igualmente la discontinuidad y "*el reconocimiento de la desintegración de la experiencia moderna de ese mundo*" (la percepción del tiempo como un hecho transitorio y del espacio como algo efímero, siendo la causalidad reemplazada por lo fortuito y arbitrario), "*incluyendo nuestra experiencia de los espacios sociales y del entorno construido de la modernidad*." Es decir, que en la arquitectura a finales del siglo XIX, ya el tema específico de la modernidad llevaba consigo la noción de orden y continuidad por un lado, y su contrario por el otro: la desorganización, el desorden, la desintegración, la dispersión. Igualmente vemos que en cada país (Austria, Francia, Alemania), dicho concepto y su práctica tienen características y matices particulares un tanto diferentes en cada caso.

La conceptualización de la modernidad en el sentido de

experimentar lo "*nuevo*" en dicho período moderno, trajo en su momento múltiples teorizaciones acompañadas de otros manifiestos, movimientos y tendencias estéticas en todos esos años hasta llegar a la edad reciente, generando claridad y a la vez confusión al definir los términos y los objetivos. Escribe Frisby: "*Cuanto más se aproxima el concepto de modernidad al de modernización, más tiende a volverse una conceptualización de la periodización histórica. (...)Más bien se ha producido una considerable inseguridad en lo que concierne a los conceptos de lo moderno, la modernidad, la modernización y el modernismo en algunos períodos históricos, tales como el final del siglo XIX y quizás en décadas recientes, cuando el concepto de modernidad ha pasado a englobar o a ser fundido con todos estos conceptos relacionados*." Trae Frisby al caso la mencionada noción de *modernité* introducida por Baudelaire en 1863, donde la definía como "*lo transitorio, lo fugitivo, lo fortuito, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno inmutable*." Era entonces esa modernidad a la vez una cualidad de la vida moderna, y un nuevo objeto estético anclado en el devenir del presente con repercusiones más generales en la existencia moderna.

Explica dicho crítico inglés en su escrito igualmente la identificación de la modernidad y el capitalismo, tal como fue analizada y criticada por Karl Marx en lo que se refiere a "*los aspectos dinámicos y destructivos del capitalismo que dan forma a la modernidad*", aunque Marx no dedica suficiente atención a la experiencia cotidiana de la modernidad capitalista, centrándose más bien en el estudio meramente económico. Para Marx,

la producción en la sociedad capitalista altera, trastoca y degrada todas las relaciones sociales generando incertidumbre y agitación, introduciendo a su vez una destrucción del presente "*donde todo lo sólido se desvanece en el aire*." Igualmente, llama la atención sobre el fetichismo de la mercancía y las ilusiones de la forma de la mercancía "*en las esferas de la circulación y el intercambio*" de las mismas, las cuales crean a su vez nuevas (y falsas) ilusiones "*socialmente necesarias de las formas fenomenales con las que la sociedad capitalista se aparece a sus miembros*", disfrazando de este modo su presente transitorio y haciéndolo ver como eterno.

Otro pensador y economista analizado por el autor inglés en su panorama de la modernidad, es el filósofo y sociólogo alemán Georg Simmel, quien enfoca su estudio crítico en las relaciones de dicha modernidad durante las últimas décadas del s. XIX y comienzos del XX, con "*las transformaciones de la producción y con la iniciativa industrial*", interrelacionando las ciudades -centros de concentración de la modernidad- la economía monetaria madura y la circulación, consumo e intercambio de mercancías. Todo ello durante ese período, trajo consigo a su vez alteraciones de las relaciones sociales acompañadas de consecuencias emocionales y existenciales, donde los valores personales y las relaciones sociales quedaron reducidos a simples valores monetarios. Escribe el crítico inglés que igualmente: "*La descripción de la modernidad de Georg Simmel se basa en los modos de experimentar el presente inmediato en la sociedad moderna como*

diferenciado y discontinuo (fragmentado)." Nuevas teorizaciones críticas en torno al tema de la modernidad y la modernización se llevaron a cabo posteriormente, tal como la que formuló el también sociólogo alemán Max Weber sobre la negativa influencia, en el período antes mencionado, que tuvo la doctrina de la Reforma protestante sobre el mundo moderno. Explica Frisby que la Reforma trajo cambios fundamentales en la percepción racional en todas las esferas sociales: de las cosas y los sistemas de valor; en la organización racional del trabajo asalariado, en las empresas, en los sistemas legales y administrativos convirtiéndose en "*un proceso totalizador universal*", el cual le permitió dominar "*todas las esferas principales de la vida social, económica, artística, legal, administrativa y religiosa*", trayendo igualmente como consecuencia "*un progresivo desencantamiento del mundo*", el cual tuvo gran impacto en la mentalidad tradicional.

En el análisis de la modernidad como una confrontación crítica con el mundo cotidiano, incluye igualmente el mencionado crítico inglés al pensador alemán (moderno y posmoderno) Walter Benjamin (1892-1940) estudiando su libro sobre el París decimonónico titulado *Proyecto de los pasajes.* Allí dos de sus definiciones: "*El mundo dominado por sus fantasmagorías…eso es la modernidad*"; y "*Lo nuevo dentro del contexto de lo que siempre ha existido*", guardan nexos y afinidades con otras denominaciones de la modernidad ya mencionadas. La primera guarda relación con Marx y su concepto de la "*ilusión socialmente necesaria*", un mundo ilusorio creado por "*la mercancía y sus fetichismos*" y la segunda

también relacionada con la "*forma*" de la mercancía y su cara aparentemente siempre nueva, novedad que es falsa, anota Frisby. Lo que es distinto en Benjamin es que busca iluminar el tiempo actual basándose en el estudio de París como capital "*prehistórica*" de la modernidad del siglo XIX, analizando su arquitectura, medios, figuras, representaciones, intentando llevar esas visiones al siglo XX. Estructuralmente el libro está inspirado, en parte, en dos libros de autores surrealistas: *El campesino de París*, de Louis Aragón y *Nadja*, de André Bretón. El análisis que Benjamin hace de lo moderno parte de las imágenes, los fragmentos y las ruinas de la modernidad, asumiendo que la modernidad hay que estudiarla históricamente pero no como un *continuum*, sino más bien en los "*lugares primarios*" y los detalles antiguos. Es decir, lo que plantea el autor alemán es que para comprender el presente hay que hacerlo tomando en cuenta la perspectiva del pasado. Esgrime también que la fantasía moderna igualmente está nutrida de imágenes de la antigüedad y está interrelacionada con "*las masas y la ciudad, lo nuevo y lo siempre-igual*". Plantea por otro lado Benjamin según Frisby, a nivel crítico, que la ciudad debe ser descifrada alegóricamente como si tratara de un texto.

Analiza Benjamin los pasajes, los panoramas, los grandes almacenes, las modas, las estaciones de ferrocarril, "*la arquitectura y las calles de la metrópolis moderna, las figuras que ejemplifican las dimensiones clave de la modernidad (el* flâneur*, el jugador, la prostituta, el holgazán, etc.)*" Y, una vez más, la mercancía como expresión de la "*fantasmagoría*" de la ciudad y

su efecto alegórico como "*lo nuevo en el contexto de lo que siempre ha existido.*" De este modo, Frisby ve en la concepción de Benjamin puntos de contacto entre tradición y modernidad. Explora Benjamin a París en sus "*pasajes*", los cuales resalta como figuras paradigmáticas de dentro/fuera, galerías donde uno se puede trasladar rápidamente a nuevos espacios y dimensiones. El *flâneur* es un buscador de imágenes novedosas, un tanto a lo Baudelaire (primer poeta moderno) cuando recorría París vagando sin rumbo, *a la deriva* y sin ningún objetivo específico, a la caza de formas hechizantes capaces de nutrir la novedad lingüística y la revelación poética expresada en sus textos. Para Benjamin la figura del *flâneur* es protagónica en París hasta bien entrado el siglo XX (el mismo Benjamin fue un *flâneur* en París durante los años 20-30) y para algunos como Franz Hessel (amigo de Benjamin, difusor del Surrealismo en Alemania, quien lo inició en esta actividad de caminar sin rumbo en París), la *flânerie* (o callejeo) resurgió por igual en Barcelona y en Berlín en las tres primeras décadas del XX; en esta última ciudad había hecho su primera aparición durante la República de Weimar. Con el tiempo, dicho callejeo y vagabundeo ocioso fue mermando o desapareciendo dando paso a la figura del burdo consumidor propiamente moderno, el cual vaga erráticamente (y deambula de aquí para allá sin sentido) por las ciudades buscando sólo hacer mercado de todo tipo de productos, aunque todavía circulen por el mundo algunos cuantos viajeros creativos. El sistema de pensamiento y el discurso de Benjamin involucran otros aspectos tales como los estudios sociológicos,

históricos, filosóficos, filológicos, lingüísticos, de crítica literaria, artística y cultural, escritos que lo han convertido en "el crítico más lúcido de la modernidad", desplazándose y ramificándose incluso algunas de sus reflexiones e ideas hasta la esfera del pensamiento crítico de la posmodernidad, como veremos más adelante.

Igualmente estudia Frisby las relaciones problemáticas y contradictorias que existen entre la mitología, la racionalidad, la Ilustración, el mundo clásico y la filosofía con la propia modernidad; también las llevadas a cabo "*con el mundo cotidiano y con el mundo profano de las cosas*", tratando muchas de ellas de restablecer una conexión y una relación perdida con la tradición. Comenta las ideas de pensadores como Nietzsche, Ernst Bloch, Theodor Adorno y Max Horkheimer (estos dos últimos de la llamada Escuela de Frankfurt), quienes cuestionaron la razón *Ilustrada* y su sentido totalitario poniendo igualmente en evidencia la naturaleza ilusoria del pensamiento y el conocimiento científico positivista. En lo concerniente a Friedrich Nietzsche, el filósofo alemán induce a minar, fragmentar o desintegrar las formas totales. Esto convierte la reflexión filosófica nietzscheana en una suerte de *pensamiento de bisagra* entre la modernidad y las nuevas ideas, haciendo de él igualmente un filósofo tardío del siglo XIX y uno prematuro del XX. Afirmaba Nietzsche que la vida "*ya no se vive en totalidades*." La escritura fragmentaria no es una novedad de Nietzsche ya que la misma también fue una forma usada por el romanticismo alemán, el romanticismo en general e igualmente en la filosofía (Lichtenberg, Schopenhauer) pero Nietzsche le dio

una nueva perspectiva. Lleva, pues, a cabo el moderno Nietzsche una crítica radical de esa modernidad asumiendo la escritura aforística, fragmentaria, lo cual significa que ahora "*el filósofo se toma en serio las cosas más nimias, los pequeños fragmentos, las formas más diminutas*."

Definió Nietzsche la modernidad como la época de los experimentos, introduciendo en su filosofía de este modo el tema experimental. Asumió por otra parte la crítica al lenguaje, a la psicología, la historia, la moral, la religión, la literatura, la pedagogía. Nietzsche, dando forma a un pensamiento subversivo, abogaba por la disolución utópica de todo en un flujo continuo, enfocando su crítica en tópicos como "*la desintegración de la sociedad en un conglomerado de componentes, la disolución de las formas culturales, una decadencia generalizada, un presente saturado de ilusiones historicistas, la duración permanente del eterno retorno*." Cambió a fondo -a partir de él- la manera de filosofar, dueño, eso sí, de una sólida formación clásica y un vasto y profundo conocimiento del mundo griego. Introdujo en la filosofía el tema de la filología y de la "*interpretación*" de textos filosóficos, así como el de la reflexión aforística y el poema, medios expresivos que "*transformaron no sólo el quehacer filosófico, sino también el proyecto mismo del filósofo*."

Como señalamos, no todo está reñido entre la visión antigua, sustentada por la tradición y la visión moderna. Refiriéndose al arquitecto Otto Wagner y a su *manifiesto* mencionado al comienzo de estas notas, refiere Frisby: "*La tarea de Wagner, tal y como él mismo la concebía, era dar una forma arquitectónica y metropolitana a las*

características de la modernidad. Al hacerlo, tuvo que enfrentarse a una poderosa oposición a su proyecto modernista. (...) Esta oposición revela una versión diferente de la crítica de la modernidad, cuyo punto de partida es la tradición, concebida histórica, cultural, estética y políticamente." Agrega el crítico inglés, de paso, que todos estos planteamientos, paradojas, antagonismos, replanteamientos, tensiones, presentes en la *modernidad* aquí comentada, están también presentes o son preeminentes en la llamada *posmodernidad*, los cuales son reivindicados igualmente como constitutivos de la *condición posmoderna*.

***

Precisamente, como observamos líneas atrás, en sus intentos por definirlo, el término *posmodernidad* igualmente estuvo lleno de definiciones y de conceptualizaciones paradójicas desde sus comienzos europeos. Otro tanto ocurre cuando se trata de acotar la definición y conseguir consenso para precisar el surgimiento de la llamada época "*posmoderna*" (y que algunos prefieren llamar a estas alturas época *contemporánea,* como ya apunté también páginas atrás), cuya cronología la llevaría a ser ubicada inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, lo cual ha conducido a algunos teóricos y estudiosos a afirmar que esta noción o concepto hay que estudiarlo alejado de cualquier periodización, y "*que no habría porqué pensarlo como un momento histórico que empezara en algún punto posterior a 1945*", como comenta el crítico argentino José Amícola en su libro *Camp y*

posvanguardia. **(5)** Otros, por el contrario, de una forma más general, "*tratan de deshistorizar la misma categoría que Thomas Docherty, por ejemplo, trata de definir como un momento singular de la historia del siglo XX*", según precisa Amícola en su libro mencionado. En este sentido, el crítico venezolano Víctor Guédez, mencionado más arriba, escribe en su libro ya citado en este ensayo que: "La posmodernidad no es una etapa histórica en tanto que no existen las especificidades socioculturales ni políticas como para precisar una distinción semejante. Por esta misma razón, tampoco podría interpretarse como una fase cronológica con un origen preciso y con una terminación ya predeterminada." Le resulta más plausible a Amícola (y ciertamente parece muy lógico) el hecho de que el nombrado crítico británico Docherty defina la posmodernidad europea "c*omo una continuación de las vanguardias históricas, en el sentido de que aquellas establecieron una nueva relación entre el Arte con mayúscula y la cultura de masas.*" Es decir las vanguardias artísticas tales como el cubismo, expresionismo, suprematismo, surrealismo, dadaísmo, modernismo literario, futurismo, abstraccionismo se fusionaron con la cultura de nuestro tiempo, obteniéndose así que nuestra actual época se benefició de esa simbiosis.

Dada la "*indisolubilidad en que se encuentran esos dos polos como antinomias dialécticas inseparables*" (arte y cultura de masas), la misma trajo como resultado lo que ahora conocemos como la *posvanguardia* (informalismo, art brut, pop art, expresionismo abstracto, arte pobre, arte conceptual, cinetismo, música concreta y otras vanguardias). Dichas vanguardias históricas o artísticas

anteriores ya mencionadas, nacidas alrededor de la Primera Guerra Mundial, entre 1910 y 1940, agrupadas en variados movimientos filosóficos, artísticos, literarios, arquitectónicos y musicales embistieron, pues, contra el orden político-cultural de la pasada y anquilosada *modernidad* del siglo XIX, planteándose, entre otras cosas, "*borrar la distinción entre Arte y Vida.*" Es decir, que el *posmodernismo* para algunos de sus más conspicuos teóricos, tendría su equivalente o continuación en la actual *posvanguardia*, que se gestó y comenzó en Europa y se consolidó en EE.UU a finales del siglo XX, resultando que esta última se afianzó en la actualidad como un estilo internacional plural globalizado, con los matices que le confiere cada artista a sus obras. Teoría esta que tiene bastante sentido.

En la arquitectura, por ejemplo, el posmodernismo constituyó para muchos creadores una "*respuesta*" frente a lo moderno que propagaba el grupo alemán de arquitectura y diseño *Bauhaus* (integrado por Kandinsky, Klee, Gropius, Van der Rohe, entre otros) en la década de los años veinte del siglo XX, modernismo que difundió un estilo arquitectónico escueto, funcionalista y minimalista, al igual que frente a sus diseños masificados. Si lo moderno en arquitectura -como vimos que lo expuso Otto Wagner- negaba o rechazaba los recursos arquitectónicos disponibles para hacer arquitectura en la "*alta modernidad*" (1870-1930), tales como lo decorativo, lo superfluo, lo ficticio o lo histórico, el posmodernismo reivindica ahora estos elementos, los cuales utiliza de forma paródica, atacando a su vez a *toda* la modernidad. A partir del posmodernismo se inicia

así una operación de "*desmontaje*" y una revisión de los principios constructivos de la arquitectura moderna, con la intención no de destruirla, sino de enriquecer la misma. De este modo, aparecen a ambos lados del atlántico un sinnúmero de propuestas polémicas, hechas con la intención de "*no renunciar a nada de lo que la historia de la arquitectura puede ofrecer*", al intentar resolver problemas nuevos "*partiendo de principios antiguos*." Aclaró, por ejemplo, el arquitecto posmoderno Robert Venturi que: "*Los arquitectos no pueden permitir que sean intimidados por el lenguaje puritano moral de la arquitectura moderna. Prefiero los elementos híbridos a los* puros*, los distorsionados a los* rectos*, los ambiguos a los* articulados *(...) los redundantes a los sencillos, los reminiscentes que a la vez son innovadores, los irregulares y equívocos a los directos y claros*." Observa por otro lado Amícola, comentando a algunos de los teóricos del posmodernismo, que éste introduce una nueva ola de radicalismo en la arquitectura internacional, "*cuando las fuerzas del arte moderno han sido ya absorbidas por la burguesía*", estando el posmodernismo signado por la preeminencia de Estados Unidos en dicha escena internacional, consolidándose a su vez (algo totalmente cierto) "*como una expresión más de la globalización política y económica del capitalismo multinacional*."

Según este criterio, en las artes el posmodernismo se convierte en una "*vanguardia estadounidense*", llenando el vacío que dejaron las vanguardias históricas europeas, como ya vimos (cubismo, expresionismo, surrealismo), o empalmando con ellas. Suscribe Amícola, pues, comentando el pensamiento de varios

teóricos, algo muy cierto que señalamos líneas atrás, y es que "*las vanguardias históricas europeas fracasaron en su proyecto, dado que la Segunda Guerra Mundial interrumpió todo el desarrollo y tanto Hitler como Stalin colaboraron a su diáspora. (...) no tuvieron otra posibilidad más que el exilio, es decir, emigrar a Estados Unidos*." Lo irónico fue que algunos de los más conspicuos arquitectos del modernismo y el posmodernismo, se concentraron durante la segunda mitad del siglo XX en la ciudad de Nueva York (Gropius, Mies Van der Rohe, F. Lloyd Wright, Robert Venturi, Phillip Johnson) dando allí concreción a sus proyectos y creaciones. Vemos, entonces, que el posmodernismo tiene carta de nacimiento en Europa y su desarrollo posteriormente se concretó en Estados Unidos en la posvanguardia. Ya finalizando el siglo XX, y como consecuencia de este fenómeno estético de vanguardias que se afirman, se niegan y se reciclan, se instituyó en las artes plásticas la llamada "*transvanguardia*", como dije líneas arriba. Se trató (y se trata) de una tendencia artística establecida como un estilo internacional, la cual se apropia de todos los estilos anteriores, los banaliza y los vacía y que es un fenómeno artístico que, según el sociólogo y filósofo Gilles Lipovetsky, está determinado por la lógica del vacío, de la moda y el *marketing*, el cual sigue cultivándose actualmente en el siglo XXI por los artistas, creando un arte (un estilo) libre en el que vale todo. Para algunos teóricos, esta transvanguardia vendría a ser el equivalente de un estilo artístico "contemporáneo".

***

En lo concerniente a este mismo tema de la pintura y al arte actual del posmodernismo, despejándonos el panorama en este aspecto, escribe el crítico de arte estadounidense Arthur Danto que los mismos (pintura, escultura, artes decorativas) viven en estos momentos, ya andando el siglo XXI, un período poshistórico con respecto a la historia del arte, al cual también designa como posmoderno o simplemente como *contemporáneo*. Veamos. Se trata de definir qué son los estilos en el arte. Al respecto, escribe Danto en su libro *Después del fin del arte*, **(6)** que: "*Mímesis era la respuesta filosófica habitual a la pregunta de qué es arte, desde Aristóteles, hasta avanzado el siglo XIX, incluso en el XX. En consecuencia la mímesis, a mi criterio, es un estilo. En el período en el cual la mímesis definía lo que era una obra de arte, no había otro estilo en ese sentido de la palabra.*" Es decir, que a partir de sus orígenes en el arte occidental, digamos a partir del arte griego, "*desde el punto vista visual*" el mismo debía responder al concepto o parámetro de la *mímesis*, es decir, debía imitar una "*realidad externa, actual o posible*." Andando el tiempo, esgrime Danto, la mímesis fue "*ideologizada*" en el siglo XIX siendo influenciado el arte por las ideas sociales y políticas de la Revolución francesa. Luego en el siglo XX, a partir del modernismo artístico europeo y del posmodernismo (europeo y estadounidense) introduce un cambio de paradigma en el sentido de que la filosofía se separó del estilo. Para Danto dicha pregunta de "*¿Qué es arte*?" se plantea de nuevo alrededor del año 1964 (fecha que marca, según él, el nacimiento del período

"*poshistórico*" o contemporáneo en el arte), cuando ya la definición filosófica del arte no se vincula con ningún "*imperativo estilístico*", y "*cualquier cosa podía ser una obra de arte*." Arguye certeramente Danto, que históricamente en el arte "*hay una era de la imitación, seguida por una era de ideología, seguida por nuestra era poshistórica, en la cual podemos decir, que vale todo*".

Expone el crítico que si en la antigüedad, en el período clásico, e igualmente en el arte de la modernidad existía una coherente relación de continuidad de la estructura del arte con la de la historia; en nuestro tiempo, después de las vanguardias, ya no la hay. Existe más bien una discontinuidad abrupta entre ambas estructuras. Argumenta Danto algo con lo que estoy de acuerdo, y es que en nuestro mundo artístico actual, se ha producido un cambio de paradigma por la percepción de que "*ya no existe una estructura objetiva para definir un estilo, o, si se prefiere, que debe haber una estructura histórica objetiva en la cual todo es posible. Si todo es posible, nada ha sido prefijado históricamente: por decir así, una cosa es tan buena como otra. Y en mi punto de vista ésa es la condición objetiva del arte poshistórico. No hay nada que reemplazar: uno puede, volviendo a la frase de Warhol, ser un expresionista abstracto, o un artista pop, o un realista, o cualquier cosa.*" Otro tanto, atañe a la crítica de arte. Si la crítica de arte en el período mimético o tradicional se basaba en la verdad visual, y en la "*era de la ideología*" se basó en la idea filosófica de qué era lo verdadero y qué era lo no auténtico en el arte que ella aceptaba como tal, la crítica de arte actual es pluralista,

igual que el arte posmoderno (o contemporáneo), teniendo así que "*el período poshistórico está marcado por la separación de los caminos entre la filosofía y el arte*", acota el crítico estadounidense.

Cuando Danto se refiere a "*poshistórico*", quiere decir "*posmoderno*", o simplemente "*contemporáneo*", sólo que le cambia la etiqueta o denominación, la cual para él es más precisa para caracterizar el arte actual. Ya vimos como el crítico argentino José Amícola llama a este estilo "*posvanguardia*". Así, pues, para el crítico estadounidense, el arte poshistórico y posmoderno, es ante todo *arte contemporáneo*. Para Danto, se pueden utilizar cualquiera de estas tres denominaciones: poshistórico, posmoderno o contemporáneo ya que en nuestro tiempo, "*no tenemos un estilo identificable, que no hay nada que se adapte a él. Pero eso es lo que caracteriza a las artes visuales desde el fin del modernismo (...) y no hay en consecuencia una posible directriz.*" Tampoco postula Danto un supuesto "*fin del arte*", sino el fin de la época del arte con respecto a la continuidad histórica, progresiva, de los diversos estilos artísticos y en lo referente a la filosofía y la crítica de arte. Escribe Danto: "*Entonces los artistas se liberaron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, con cualquier propósito que desearan, o sin ninguno. Ésta es la marca del arte contemporáneo y, en contraste con el modernismo, no hay nada parecido a un estilo contemporáneo. (...) No hay imperativos a* priori *sobre el aspecto de las obras de arte, sino que pueden parecer cualquier cosa. Este único factor terminó con el proyecto modernista, pero también*

hizo estragos en esa institución central del mundo del arte, llamada el museo de las bellas artes." Se trata de la total libertad con respecto a la era de los "*estilos*" artísticos. El planteamiento de la posmodernidad en el arte no implica, pues, que el arte haya llegado a su fin, ni mucho menos, sino que el mismo se encuentra ahora frente a una época en que todo vale.

***

Por otro lado, el posmodernismo reivindicó también para la cultura un fenómeno típicamente alemán como es el *kitsch* (sustantivo de origen incierto), tal como lo registra Amícola en su mencionado libro *Camp y posvanguardia***.** Dicho término, producto de una burguesía en ascenso en la década 1870-1880 del siglo XIX, caracterizado en su primera época por cargar consigo un "*pretendido buen gusto*", surgió como una respuesta ante "*las imitaciones versallescas de la aristocracia*" alemana, denominado en sus inicios como estilo "*Biedermeyer*". El mismo fue luego imitado por una pequeña burguesía, igualmente en ascenso, propiciado por el boom económico llevado a cabo en el período de Bismarck y que supuestamente pretendía realzar "*la sensibilidad y el buen gusto de sus poseedores*." Se trata entonces, por el contrario, de la difusión en otros países europeos de un arte "ecléctico", de mal gusto (designado como *cursi* en Venezuela), que viene dado en arquitectura con el nombre de estilo neogótico de iglesias, estilo ecléctico de estaciones ferroviarias, malas imitaciones del estilo Tudor inglés y de "*edificios relacionados con la cultura italiana*". En cuanto a los objetos y las pinturas *kitsch*, resalta

la imitación de cuadros supuestamente buenos, pero de pintores "*de segunda categoría*", que engloba del mismo modo marítimas puestas de sol, ninfas saltarinas en el bosque, niños en harapos; desde las sempiternas figuras bucólicas de los "*enanitos de jardín que empezaron a importarse a todo el mundo, hasta las flores artificiales*". Un estilo que la cultura de masas, los medios de reproducción técnica y las películas de Holywood hicieron proliferar posteriormente hasta la saciedad. Sin embargo, esa misma cultura hizo también ver a algunos de esos objetos, como poseedores "*de apreciable e insustituible valor*."

El crítico Gert Richter, por ejemplo, incluye en esa categoría "*el kitsch patriotero, el necrofílico, el de las inscripciones en monumentos, el de las tarjetas postales*", etc. Por otro lado, escribe el mencionado crítico Richter que, en rigor, "*el kitsch no sólo es el procedimiento para ocultar el detritus del mundo, sino que es también el lugar común de los sentimientos.* Paradójicamente, la reivindicación de estas mercaderías artesanales y pictóricas tiene que ver con la propuesta artística contemporánea que inauguró Marcel Duchamp con sus *ready-made*, cuando a partir de la convención artística, un objeto industrial (un urinario) fue consagrado en un museo, considerándolo como arte. El *kitsch* queda entonces en cierto modo emparentado con el arte contemporáneo. Se crea así el arte conceptual, fenómeno donde se sublima un objeto trivial, vulgar y común (una cerámica decorativa corriente, por ejemplo; y en Duchamp un urinario) no en nombre de la belleza del mismo, sino en "*nombre del mensaje que se propone*

transmitir." El concepto se hace más importante que el precepto. En este sentido, escribe el filósofo Michel Onfray refiriéndose al *kitsch*, que por ejemplo: "*Una porcelana barnizada con figuras de animales y pintada con colores primarios, fuera del negocio de baratijas del que proviene, se convierte, por obra y gracia de la unción intelectual -el discurso que se hace de ella- en una de las modalidades de la verdad estética de nuestros tiempos*."

El posmodernismo igualmente ha reivindicado, con sus postulados de mezcla de géneros, estilos, culturas, otras expresiones culturales, artísticas, literarias, teatrales, musicales o cinematográficas que eran un tanto marginales tales como son el *camp* (una forma de representación teatral, expresión de la sensibilidad "*gay*") y el melodrama, géneros difundidos ya por todo el mundo. Para muchos teóricos, el estilo *camp* surgió en Estados Unidos en la década del sesenta del siglo XX, presentándose inicialmente como "*un subproducto de la batalla librada contra el Poder por parte de los grupos emancipatorios*" de esa época en ciudades como Nueva York, Chicago y San Francisco, precisa el mencionado crítico Amícola. Ya en esos años Susan Sontag había percibido esta manifestación como poseedora de una indudable fuerza contestataria, e igualmente como "*una actitud provocativa de una minoría social*." Un poco más adelante, en los años ochenta del siglo XX, se asiste al nacimiento de la subcultura denominada eufemísticamente como "gay", que plantea una estética paródica llevada a cabo por "*la subcultura homosexual masculina*". De esta manera, el *camp* reutiliza y

transforma la cultura de masas, cargando igualmente consigo implícita una autoconciencia y renovación del fenómeno del *kitsch*, ya mencionado, lo cual ha llevado a uno de sus críticos dilucidadores, Chuck Kleinhans, a afirmar que el *camp* es una percepción "gay" masculina "*de las imposiciones que la sociedad coloca sobre la sexualidad (...) subrayando el sesgo político del fenómeno que el camp pone en circulación al expresarse desde dentro del discurso paródico*." Estas expresiones culturales como afirmamos han puesto en escena numerosas obras teatrales y literarias de autores y temas "gay" en varios países del mundo.

Ahora bien, no resulta extraño que el cambio de paradigma llevado a cabo por la posmodernidad, tenga por otro lado sus teóricos e ideólogos que aúpan o cuestionan dicho proyecto estético. Tal es el caso del filósofo alemán Júrgen Habermas, quien proclama su desconfianza al expresar que no está muy seguro "*de que la modernización sea algo deseable*", oponiéndose por otro lado igualmente al posmodernismo, a su estilo controvertido y a su constante diatriba; aunque de otra parte, paradójicamente, defienda "*el proyecto de la modernidad como única salida*" creativa a la expresión artística de esos tiempos, refiriéndose aquí seguramente a la situación trágica vivida en la Alemania nazi. Siguiendo la argumentación de Amícola, tenemos que por su parte el filósofo francés Lyotard, "*está ubicado en este juego de coordenadas como alguien que se inserta en los dos momentos*", y otros como el filósofo italiano Tafuri, sobresale "*como el representante de la negación absoluta, antimodernista y antiposmodernista*." Lo

cierto es que más allá de las opiniones de unos y otros, el crítico inglés Fredric Jameson puntualiza lo que ya mencionamos y reafirmamos más arriba en estas notas, en el sentido de que la *posvanguardia* artística es el equivalente actual del *posmodernismo*: "*Frente a los movimientos de vanguardia, la posvanguardia va a hacer suya la desconfianza frente al criterio de originalidad que había sido una de las piedras de toque de la creación artística desde, por lo menos, la Ilustración.*" Una característica principal de la posvanguardia (y del posmodernismo) será, pues, la parodia o la apropiación de elementos de varios estilos o tendencias artísticas, literarias, arquitectónicas o musicales (pasadas o presentes) que este proteico movimiento reconoce como suyos en cada caso o forma expresiva. Que también es la característica de un estilo contemporáneo vigente en nuestros días.

***

A comienzos de la década de los años 80 del pasado siglo XX, el sociólogo y filósofo francés Gilles Lipovetsky (nacido en 1944 y todavía vivo en 2022), caracterizó la sociedad de consumo masificado que empezaba a gestarse a partir de los años 50 en las sociedades democráticas avanzadas, como la del nacimiento de una "*nueva revolución individualista*." La misma, comentó Lipovetsky en su libro *La era del vacío* **(7)** (libro del cual se han hecho nuevas reediciones y del que muchos de sus conceptos no han perdido vigencia en las décadas que van del siglo XXI, ya que este tiempo sigue siendo una "era del vacío"), ha erigido al "*individuo libre*" como

valor cardinal, siendo su ideología la transformación de los estilos de vida unidos "*a la revolución del consumo*." Esta nueva época del arte, de la cultura y del saber recién inaugurada, denominada posmodernismo, escribe Lipovetsky (lanzada como la última novedad una década atrás, a comienzos de los 70 del siglo XX), trae tras de sí un halo histórico que invita a realizar igualmente una revisión histórica, en retrospectiva, para hacer "*una interpretación en profundidad de la era de la que salimos parcialmente pero que, en muchos aspectos, prosigue su obra, mal que les pese a los paladines ingenuos de la ruptura absoluta*."

Comenta en este libro el sociólogo francés, principalmente en un par de capítulos, las ideas del crítico estadounidense Daniel Bell sobre este tema del posmodernismo, el hedonismo y el consumo; en otros capítulos se refiere también a las del historiador Chris Lasch y a las del sociólogo Richard Sennett sobre el narcisismo y el vacío psicológico actuales. Dichas ideas sirven como trasfondo a Lipovetsky para sostener su análisis de la cultura y de las que toma el título para su libro, algunas de las cuales voy a desglosar aquí muy brevemente. Sin duda alguna, como afirmé, las mismas se han mantenido en el tiempo en esta era digital contemporánea (*hipermoderna*, según la nueva etiqueta ya mencionada de Lipovetsky), caracterizada por un cambio radical e innovador en el desarrollo de los medios audiovisuales y las creaciones tecnológicas (redes sociales, robótica) desembocando en nuestra actual sociedad "virtual" y superautomatizada, donde se exacerba y remarca aún más lo concerniente al sentido

del individualismo y el narcisismo contemporáneo presente en las últimas dos décadas del siglo XX.

Aclara Lipovetsky que estos temas e ideas atañen a las sociedades del capitalismo posindustrial que se ha globalizado en nuestro tiempo, guardando él distancia con algunos de ellos; sobre todo con las ideas de Bell en relación con el modernismo y la democracia. Voy a seguir sólo las ideas que Lipovetsky resalta como paradigmáticas en el posmodernismo, a partir de las planteadas por Bell, con las cuales está generalmente de acuerdo; igualmente, otros conceptos generales de psicología y psicoanálisis manejados por los otros dos autores mencionados. La primera es que la sociedad de masas ha traído consigo una transformación hedonista generalizada, en la que, según Bell, "*el placer y el estímulo de los sentidos se convierten en los valores dominantes de la vida corriente*", la cual era a principios del siglo XX sólo "*patrimonio de un reducido número de artistas antiburgueses*" y que hoy día en nuestro tiempo (año 2022), cosa cierta, "*se ha convertido, llevado por el consumo de masas, en el valor central de nuestra cultura*." Aparece en esta etapa el posmodernismo como "*la democratización del hedonismo, la consagración generalizada de lo Nuevo*." Por otra parte, este hedonismo también se plantea como conflictivo con el orden tecnoeconómico. "*El hedonismo es la contradicción cultural del capitalismo*", comenta Lipovetsky, ya que en este sentido las corporaciones exigen a los individuos que trabajen a tiempo completo, que sean un engranaje de ellas y por otra parte la sociedad anima "*al placer, al relajamiento, la despreocupación. (...) Son estas*

discordancias, no las contradicciones inherentes al modo de producción, las que explican las diversas crisis del capitalismo."

Plantea el filósofo francés por otro lado, que el posmodernismo paradójicamente también lleva la lógica del modernismo "*hasta sus límites más extremos*" con la llamada revolución del consumo. Si en la década de los 60 del siglo XX un posmodernismo en ciernes, de un aparente exagerado hedonismo (donde se centró la atención en la moda, las drogas y alucinógenos, la liberación sexual, porno pop, violencia y crueldad en espectáculos), sólo funcionaba como una extensión del hedonismo practicado en los 50, la nueva realidad del consumo desarrollada dos décadas después (70-80), unió las dos posiciones. Ahora bien, es el capitalismo y no el modernismo, "*el artesano principal de la cultura hedonista*." Las vanguardias europeas en ese primer período de los 60, como afirmamos líneas atrás, por varios factores (entre ellos la Segunda Guerra Mundial), perdieron su poder de provocación y muchos de sus miembros se dispersaron trasladándose a Estados Unidos. Comenta Lipovetsky que en los años 60 en Europa el naciente posmodernismo "*revela sus características más importantes con su radicalismo cultural y político, su hedonismo exacerbado (...) cultura de masas hedonista y psicodélica que sólo aparentemente es revolucionaria*", poniendo como ejemplo los sucesos del Mayo Francés en el año 1968, que se convirtieron en un movimiento revolucionario abortado, encendiendo una iracunda mecha fugaz que rápidamente se apagó. Después, en la próxima etapa de los años 70 y 80, el

mencionado hedonismo y el consumo son el epicentro de ambas tendencias: "*Para caracterizar la sociedad y el individuo moderno, el punto de referencia más crucial es el consumo*", comenta Lipovetsky.

En nuestro tiempo, el consumo de masas pasó de la era del hedonismo a la era del narcisismo, situación que también es evidente, usual y corriente hoy día en las décadas que van del siglo XXI, caracterizada ahora por hipernarcisismo: "*hemos entrado en una fase desencantada, posmaterialista en la que la calidad de vida priva sobre los récords cuantitativos; el propio hedonismo se personaliza y se vuelve narcisismo*." Según el autor francés, y esto es interesante destacarlo, el posmodernismo acabó con la carga subversiva de la psicodelia y la Contracultura, el deseo "*ha pasado de moda, el culto al desarrollo espiritual y deportivo ha sustituido a la contra-cultura*". Más allá del radicalismo de los 60, en esta nueva etapa se neutralizan, pues, los conflictos de clase y se asiste en los países capitalistas a la disipación del imaginario revolucionario, a la práctica de la apatía creciente, ya que "*el tiempo posmoderno es la fase cool y desencantada del modernismo*." Pese a todo este panorama de individualismo, de hedonismo y de hipernarcisismo generalizado, esta "era del vacío" y del consumo, como escribe Lipovetsky comentando a Bell, también nos invita precisamente a interpretar en profundidad la era anterior modernista, a hacer una revisión histórica en perspectiva de la misma.

Ya vimos líneas atrás cómo la modernidad desde sus inicios estuvo llena de antagonismos, paradojas, divergencia de criterios, los cuales fueron reivindicados

igualmente por la condición posmoderna; igualmente cómo el posmodernismo revive también planteamientos del modernismo como el de la unión de tradición y modernidad, o la reivindicación del individualismo y del hedonismo. Como comenta el mismo Lipovetsky, en el fondo la crisis de las sociedades moderna y posmoderna es también espiritual y el individualismo posmoderno igualmente pasa por el estrés, la depresión nerviosa, la angustia y la ansiedad, siendo permeable, "*aunque sólo sea epidérmicamente (...) al esoterismo, a la parapsicología; a los médiums, y a los gurús*"." Por otro lado, desde hace tiempo se están poniendo en práctica a nivel social (como minoría, claro) en varios países en todo el mundo, variadas formas de convivencia colectiva ajenas al consumismo masivo; también de reorganización urbana o de retorno a la naturaleza, al igual que de la práctica de ciertas formas nuevas de espiritualidad contemporáneas inspiradas en Oriente, o en invenciones modernas comunitarias que hacen resistencia a este aberrado consumismo.

El posmodernismo, igual es sincrético y ecléctico y hombres y mujeres "*también redescubren la virtud del silencio y de la soledad, de la paz interior y de la ascesis en las comunidades monásticas, ashrams o lamaserías*", escribe el sociólogo. Igualmente, enfatiza el francés que lo sagrado se ha revestido con nuevos ropajes y "*la propia religión ha sido arrastrada por el proceso de personalización: se es creyente pero a la carta, se mantiene tal dogma, se elimina tal otro, se mezclan los evangelios con el Corán, el zen o el budismo, la espiritualidad se ha situado en la edad kaleidoscópica*

del supermercado y del auto-servicio." En este sentido, pues, asevera Lipovetsky, asistimos aunque sea de manera parcial y tangencial en ciertas minorías, a cierto renacimiento de las religiones y filosofías orientales y al de doctrinas esotéricas como el cabalismo, el pitagorismo, la alquimia, la teosofía, la lectura del Talmud, la Torah o el Bahavad-Gita o a la multiplicación de las sectas. Aunque Lipovetsky analiza los inicios y desarrollo (décadas 60-70-80-90 del siglo pasado) de estas manifestaciones culturales, como ya dije, las mismas han prevalecido en estas décadas que van del siglo XXI. Todas estas actividades constituyen, pues, más que una moda, algo consubstancial y permanente igualmente en la sociedad posmoderna: "*El momento posmoderno es mucho más que una moda; explica el proceso de indiferencia pura en el que todos los gustos, todos los comportamientos pueden cohabitar sin excluirse, todos pueden cogerse a placer, lo más operativo como lo más esotérico, lo viejo como lo nuevo*." Igualmente, la psicodelia ha regresado en parte con la reivindicación de ciertos alucinógenos como la marihuana, usada ahora no para alimentar adicciones o adictos, sino que en algunos países se expende en poca cantidad como yerba recreativa con propiedades terapéuticas, y que sirve también para aliviar ciertas enfermedades psíquicas (el stress-postraumático, por ejemplo); o de la utilización en mínimas porciones (micro-gramos) del ácido lisérgico (LSD), empleado también por algunos artistas y científicos para experimentos clínicos, y como sustancia que potencia la imaginación y enriquece la creatividad.

Este planteamiento acerca un poco, a inicios de los años

50, el posmodernismo con la llamada "Contracultura" Ya vimos como el posmodernismo surgió con las vanguardias europeas y terminó su desarrollo en EE.UU. La Contracultura emergió en Estados Unidos en esos mismos años constituyéndose en un movimiento sociocultural y sociológico, igualmente ecléctico, surgido en el sustrato juvenil y que planteó una reacción "contra los valores y modos de vida propios de las sociedades capitalistas contemporáneas", siendo sus rasgos característicos la resistencia de grupos reducidos reafirmando sus valores frente al fenómeno de la sociedad global, extendiendo su radio de influencia en todo Occidente. Sus objetivos clave: "retorno a la naturaleza, exaltación de los valores del cuerpo, vinculación a movimientos que favorecen la contestación social, constituyeron un anclaje, una base, para luego buscar entrever y consolidar a partir de ellos una visión del mundo propia y una sociedad nueva, cuestionando los valores de la sociedad cientificista dominante y de una sociedad cosificada, afirmando una actitud *a contracorriente.*

Volviendo a Lipovetsky, aclara el sociólogo francés que en este nuevo contexto posmoderno (válido para hoy día, tercera década del siglo XXI, ya lo hemos dicho) el individuo reclama su derecho a la libertad y a la realización personal, no sólo en lo político, económico o intelectual sino que también plantea un cambio en las costumbres y la vida cotidiana, contextos en los que insta a vivir sin represiones y a hacer valer "íntegramente el modo de existencia de cada uno." Esto significa, explica el sociólogo en dicho libro *La era del vacío*, la instauración de un estilo de vida narcisista en el cual:

"*El ideal moderno de subordinación de lo individual a las reglas racionales colectivas ha sido pulverizado*", reemplazado más bien por el relajamiento, la sinceridad, la búsqueda de la autonomía, el respeto a la diferencia, el deseo individualista más que los intereses de clase. Todas estas características conforman una estrategia global, o "*una mutación sociológica global*", como la llama el sociólogo, que han creado a su vez una mutación general en el hacer y querer humano de nuestras sociedades. Es decir, la sociedad posmoderna en el capitalismo avanzado establece un cambio de rumbo histórico con respecto a la moderna: no piensa mucho en el futuro, planteando más bien la ruptura con la Ilustración, mencionada varias veces aquí, y a la cual se le hace una severa requisitoria. Anota el sociólogo: "*indiscutiblemente se trata de un fenómeno muy posmoderno en ruptura declarada con la Ilustración y con el culto a la razón y al progreso.*" Comenta Lipovetsky enfáticamente en los años 80, algo que hoy sigue vigente en los ambientes capitalistas: "*La sociedad posmoderna es aquella en que reina la indiferencia de masa, donde domina el sentimiento de reiteración y estancamiento. (...) La sociedad moderna era conquistadora, creía en el futuro, en la ciencia y en la técnica (...) Esa época se está disipando a ojos vista; en parte es contra esos principios futuristas que se establecen nuestras sociedades, por este hecho posmodernas, ávidas de identidad, de diferencia, de conservación, de tranquilidad, de realización personal inmediata; (...) la gente quiere vivir aquí y ahora,* Ahora bien, remarca Lipovetsky siguiendo a los tres autores mencionados, que esta conducta o comportamiento

posmoderno tiene un lado contradictorio y paradójico (siendo la misma también una cultura antinómica) ya que si por una parte existe "*un agotamiento del impulso modernista hacia el futuro*", por otro lado existe también "*un desencanto y monotonía de lo nuevo, cansancio de una sociedad que consiguió neutralizar en la apatía aquello en que se funda: el cambio*." Por esta razón, comenta Lipovetsky que vivimos en "*la era del vacío*" (una era paradójica por excelencia) en el sentido de que la sociedad posmoderna rechaza por igual el tiempo social y el individual: "*ya ninguna ideología política es capaz de entusiasmar a las masas, la sociedad posmoderna no tiene ídolo ni tabú, ni tan sólo imagen gloriosa de sí misma, ningún proyecto histórico movilizador, estamos ya regidos por el vacío, un vacío que no comporta, sin embargo, ni tragedia ni apocalipsis*." Igualmente señala el sociólogo francés que aunque esta sociedad posmoderna es uniforme y rechaza los valores modernos, es contradictoria igualmente, como aseveramos líneas atrás, porque mezcla su adicción al consumo y la vivencia del presente, con una revitalización del pasado. Es así que, con "*los últimos valores modernos, realza el pasado y la tradición, revaloriza lo local y la vida simple, disuelve la preeminencia de la centralidad, disemina los criterios de lo verdadero y del arte, legitima la afirmación de la identidad personal (...) La cultura posmoderna es descentrada y heteróclita, materialista, porno y discreta, renovadora y retro, consumista y ecologista, sofisticada y espontánea*." Si en la sociedad moderna el consumo era un signo claro "*en el proceso de personalización*", el consumo es la esencia de la sociedad

posmoderna, incluso la existencia misma se consume, siendo el mismo un valor llevado a la ene potencia: se consumen con avidez objetos, productos, información, "*deportes y viajes, formación y relaciones, música y cuidados médicos. Eso es la sociedad posmoderna; no el más allá del consumo, sino su apoteosis, su extensión hasta la esfera privada, hasta la imagen y el devenir del ego llamado a conocer el destino de la obsolescencia acelerada*".

En nuestro tiempo, comenta Lipovetsky siguiendo a los tres teóricos nombrados, la figura del dios Narciso domina no sólo la escena de la cultura estadounidense, sino que se ha enseñoreado en las sociedades capitalistas avanzadas abarcando la casi totalidad de la cultura occidental, encarnando incluso el espíritu de la era en este siglo XXI. Desaparece así una etapa del individualismo sentimental y "*doméstico*", dando paso a uno desprovisto de ciertos valores morales o sociales, situado lejos de cualquier marco sentimental. En un tiempo despolitizado, desindicalizado, de mermadas expectativas revolucionarias o contraculturales, crece el imperio del neonarcisismo. Comenta Lipovetsky: "Únicamente la esfera privada parece salir victoriosa de ese maremoto apático; cuidar la salud, preservar la situación material, desprenderse de los complejos, esperar las vacaciones, vivir sin ideal, sin objetivo trascendente resulta posible." Plantea, pues, Lipovetsky siguiendo a Bell, Lasch y Sennett que hoy vivimos sólo para nosotros mismos sin ocuparnos mucho de los tiempos pasados o los que vendrán. El espacio y el tiempo de Narciso no funcionan en el pasado ni en el

futuro, sino *en el presente*. El sociólogo francés expone que el narcisismo constituye "*una estructura constitutiva de la personalidad posmoderna*." La identidad se vuelve problemática. La misma es practicada en la seducción, la cual llevada a cabo por hombres y mujeres, es fundamentalmente transexual: "*En nuestro sistemas narcisistas, cada uno corteja a sus superiores para obtener un ascenso, desea más ser envidiado que respetado, y nuestra sociedad, indiferente al futuro, se presenta como una jungla burocrática donde reina la manipulación y la competencia de todos contra todos*. (…) *detrás de la pantalla del hedonismo y de la solicitud, cada uno explota cínicamente los sentimientos de los otros y busca su propio interés sin la menor preocupación por las generaciones futuras*."

Más allá del deseo de reconocimiento e igualación social, esgrime el sociólogo francés, la cultura narcisista insta a la egolatría del yo: "*la burocracia, la proliferación de las imágenes, las ideologías terapéuticas, el culto al consumo, la transformación de la familia, la educación permisiva han engendrado una estructura de la personalidad, el narcisismo, juntamente con unas relaciones humanas cada vez más crueles y conflictivas*." Resulta así que: "*Cuando la relación con uno mismo suplanta la relación con el otro, el fenómeno democrático deja de ser problemático; por ello, el despliegue del narcisismo significaría la deserción del reino de la igualdad que, entre tanto proseguirá*." Escribe que a nivel personal. "*De hecho, el narcisismo surge de la deserción generalizada de los valores y finalidades sociales provocada por el proceso de*

personalización." Por otra parte, anota el sociólogo que la sociedad posmoderna no tiene un anclaje emocional estable, "*el narcisismo contemporáneo se extiende en una sorprendente ausencia de nihilismo trágico; aparece masivamente en una apatía frívola, a pesar de las realidades catastróficas ampliamente exhibidas por los mass media*." Para el sociólogo de marras, en esta época la gente ya está acostumbrada a la "*tanatocracia*" y "*las catástrofes se multiplican sin por ello engendrar un sentimiento trágico de fin de mundo*."

Comenta también el sociólogo francés en su lectura de Bell, Lasch y Sennett que pareciera que el narcisismo "*corona el objetivo secular de las sociedades democráticas*", ya que asistimos a una democratización sin precedentes: cunden los medios de socialización, de comunicación y de expresión, de programas culturales de radio y televisión e igualmente los individuos se buscan y se reúnen en asociaciones, porque se parecen y comparten para exigir nuevos derechos, para ser útiles, pero también para solucionar problemas íntimos y para liberarse. De ahí que: "*El narcisismo encuentra su modelo en la psicologización de lo social, de lo político, de la escena pública en general, en la subjetivación de todas las actividades antaño impersonales u objetivas. (...) La edad moderna estaba obsesionada por la producción y la revolución, la edad posmoderna lo está por la información y la expresión.*" Por otro lado, a través de la llamada "*sociedad del espectáculo*", que es el *súmmum* de la era posmoderna, asalta la paradójica realidad del narcisismo tras ese derroche infinito de entrevistas en programas de radio o de televisión, que se

han multiplicado en los países capitalistas o no, en los que lo único que importa es la realidad del presentador, del narrador o del animador y no la naturaleza de lo narrado, importa sólo el placer narcisista de expresarse para nada: "*Comunicar por comunicar, expresarse sin otro objetivo que el mero expresar y ser grabado por un micropúblico, el narcisismo descubre aquí como en otras partes su convivencia con la desubstancialización posmoderna, con la lógica del vacío.*"

A partir del año 2005 aproximadamente, argumenta Lipovetsky en otro de sus libros posteriores, que hemos entrado ya en la era "*hipermoderna*" (por otros llamada contemporánea, como ya afirmamos), la cual es una prolongación de la posmoderna pero más sofisticada desde el punto de vista tecnológico, aunque igualmente sigue siendo una *era del vacío*, del individualismo, del hedonismo, del narcisismo, del dandismo, cosa cierta. Esta revolución virtual contemporánea abarca no solamente su específico campo tecnológico en la computación y la tecnología de punta en desarrollos en el campo de la robótica, sino que también se extiende a la economía, la ideología, la comunicación, la estética y la misma vida cotidiana. Los nuevos medios tecnológicos como las computadoras han cambiado muchas cosas y sin duda marcarán la pauta en el rumbo que tomen las artes, la arquitectura, la escultura, la música, el cine, y principalmente en la ingeniería, la medicina y las ciencias en el futuro (poniendo en juego el destino de la especie), sino lo están haciendo ya. En nuestra época hipermoderna (contemporánea), ya es obvio que se ha empoderado de la escena lo que se llama el fenómeno

de lo virtual-digital, con su protagonismo principal en la red o superautopista de la información de *Internet*. En su lado mediático, por ejemplo, hace ya varios años atrás que hicieron su aparición en Internet las llamadas redes sociales como Facebook, Instagram, Whatsapp, Skype, Twitter, Zoom, Tik-Tok, Telegram, etc, y se puede en ellas vender o comprar fácilmente la mercancía que uno quiera sin moverse de su casa. También se puede a través de ellas hacer cosas tan disímiles como críticas a los malos gobiernos, llevar a cabo causas políticas o sociales que pueden servir de ayuda a otras personas en momentos difíciles; estimular la creación y la lectura permitiendo acceder a textos de filosofía, estética y literatura; reclutar adeptos para el terrorismo, servir de instrumento para publicitar pornografía dura o de medio para jugar juegos crueles que incitan a la violencia y el asesinato.

Por otro lado, por medio de los teléfonos y celulares denominados "*inteligentes*", se ha exacerbado y llevado al paroxismo el individualismo y el narcisismo por medio de los *selfies* subidos a la red: cada usuario quiere tener sus 10 minutos de fama y hacerse y célebre a como dé lugar montando en su teléfono una foto o un video haciendo cualquier tontería, baile, mueca o chiste banal. Cualquiera se cree escritor, artista, actor, fotógrafo, filósofo, diseñador, periodista, cantante, diva o divo, cosa que no es mala en sí al tomarla como un *hobby* o entretenimiento, pero que habría que demostrar con un verdadero desarrollo del talento en cada campo mencionado si es que está tomando en serio lo que hace improvisadamente, lo cual por lo general no ocurre.

Ocurre más bien, por el contrario, que: "*Al activar el desarrollo de ambiciones desmesuradas y al hacer imposible su realización, la sociedad narcisista favorece la denigración y el desprecio de uno mismo*." O dicho en un nivel más técnico, utilizando la terminología psicoanalítica: "*El Superyó se presenta actualmente bajo la forma de imperativos de celebridad, de éxitos que, de no realizarse, desencadenan una crítica implacable contra el Yo*."

De esta manera, a nivel de las conductas individuales existe un deseo magnificado de reconocimiento que se vuelve cada vez más competitivo, incluso agresivo. Enfatiza Lipovetsky, pues, que nuestra época *hipermoderna* también está caracterizada por la implantación de un estilo de vida igualmente *vacío* llevado al límite, ya que a los solitarios usuarios nada les llena e intentan huir de la banalidad de la vida cotidiana buscando refugio en Internet. En esta etapa, el hombre no busca mucho ascender socialmente a través del consumismo, ya que éste no le brinda sosiego sino una gran tensión; busca más bien, como dijimos, ser reconocido (por ejemplo en Facebook cuando sale la mano aprobando los otros usuarios que lo que hizo está bien) y recibir aceptación y afecto ante el vacío interior y la absurdidad de la vida, ya que la misma tecnología a su vez genera inseguridad y ansiedad en el ser humano por el hecho de sentir que, a través de ella, está habitando un mundo "*que se ha disociado de la tradición y afronta un futuro incierto, corroído por la angustia, donde el miedo se superpone a los placeres.*"

Ahora bien, como competente sociólogo estudioso de

los procesos socio-históricos, positivos y negativos, que acaecen regularmente e influyen en los acontecimientos humanos, tales como los que protagonizaron la Ilustración y la Revolución Francesa y asimismo como Lipovetsky está de acuerdo en la caracterización de las personalidades típicas (narcisistas) de las sociedades posmodernas, igualmente el pensador francés cuestiona algunos de los puntos de vista de Daniel Bell sobre el modernismo, específicamente en relación con el arte y el hecho artístico. En este sentido, escribe Lipovetsky que: "*Hostil a las teorías organicistas o marxistas, D. Bell describe el funcionamiento heterogéneo de las sociedades democráticas, las lógicas adversas que la desgarran, la autonomía e incompatibilidad de las estructuras. Ahí reside el interés de ese análisis que multiplica los parámetros y rechaza las formas simples de la modernidad; también ahí está el punto débil de una problemática que acusa demasiado las discontinuidades y antagonismos. Si nos limitamos a esas disyunciones, que por otra parte son menos estructurales que fenómeno lógicas, perdemos la continuidad histórica en la que la cultura modernista y concretamente los lazos que la unen a la igualdad.*" Esgrime Lipovetsky con razón que en cuanto al arte, por ejemplo, en los análisis de la sociedad moderna hay que desconfiar de esas oposiciones irreconciliables, buscando más bien los contactos estudiados en una temporalidad más larga.

En cuanto a los modernismos artísticos (arquitectura, pintura, literatura, música, teatro) debe buscarse en ellos igualdad y similitud, estudiándolos como partes de una misma cultura individualista y democrática. Explica

el sociólogo francés que en Europa el modernismo no significó sólo una ruptura radical, o un afán de destruir la tradición buscando sólo la innovación, sino que continúa, con un siglo de diferencia, la obra de esas propias sociedades modernas nacidas bajo la égida de la Revolución francesa. Son las mismas el producto de un proceso secular de democratización basado "*en la soberanía del individuo y del pueblo, sociedades liberadas de la sumisión a los dioses, de las jerarquías hereditarias y del poder de la tradición. Prolongación cultural del proceso que se manifestó con esplendor en el orden político y jurídico a fines del siglo XVIII, culminación de la empresa revolucionaria democrática que constituyó una sociedad sin fundamento divino, pura expresión de la voluntad de los hombres que se reconocen como iguales.*"A partir de aquí, escribe el sociólogo francés, la sociedad deberá inventarse a sí misma completamente según la razón humana, buscando también guiarse a sí misma sin modelos absolutos impuestos por nadie. Escribe que así como la nueva sociedad se libera del universo jerárquico invisible (lo divino), "*así el modernismo artístico libera el arte y la literatura del culto a la tradición, del respeto a los Maestros, del código de la imitación.*" Como lo expusimos líneas atrás en este ensayo, cuando nos referíamos a las ideas del arte esgrimidas por el crítico Arthur Danto, en este período histórico termina el período de la mímesis antigua y comienza el período moderno de la ideologización en el arte.

En este sentido, por ejemplo, el arte en los inicios del período moderno, dueño de una libertad sin

límites, legitima los sujetos. En la pintura de Manet, particularmente, no existen temas privilegiados ni idealizaciones del mundo o de lo divino, siendo los modelos elegidos personas comunes y un bodegón y un retrato se convierten en temas de la misma jerarquía. En el Impresionismo, los temas majestuosos y los personajes esplendorosos dejan paso "*a la familiaridad de los paisajes de suburbio, a la simplicidad de las orillas de la Île-de-France, de los cafés, calles y estaciones*." Por otro lado, en el Cubismo se incorporan en los cuadros los materiales pobres y poco usuales como trozos de hierro, vidrio, cartón o papel. En cuanto al Surrealismo, anota Lipovetsky, que aunque su inspiración y sus miras no son prosaicas, siéndolo más bien la búsqueda de lo maravilloso o de otra vida que está ausente, igualmente su estética "*no se identifica con la imaginación pura ni con la evasión romántica en los viajes exóticos: los signos más perturbadores deben buscarse en las calles de París o en el Rastro, en los acercamientos insólitos y coincidencias de lo cotidiano*." Con el Dadaísmo, "*el propio arte se hunde a sí mismo y exige su destrucción. Se trata de abolir el fetichismo artístico, la separación jerárquica del arte y de la vida en nombre del hombre total, del proceso creador, de la acción, del azar*." En el *ready-made* de Duchamp el objeto debe ser trivial, banal, descargado de significación: "*el urinario, el porta botellas entran en la lógica del museo, aunque sólo sea para destruir irónicamente sus fundamentos*."

Luego de este empoderamiento del objeto común y de la plena libertad en el arte, los artistas pop y los Nuevos Realistas al mismo tiempo desacralizan dichos

objetos, desperdicios y signos comunes al incorporarlos en sus obras. Aquí ya hacen entrada en el discurso de Lipovetsky el posmodernismo, la posvanguardia, la transvanguardia, el arte contemporáneo, como ya vimos páginas atrás en este ensayo que lo había planteado el crítico Arthur Danto. Se consagra así un arte internacional que expresa por un lado el vacío y la repetición y por otro también la entrada en acción de diferentes centros creativos y de voluntades artísticas, como ya hemos señalado también anteriormente. Escribe Lipovetsky: "*Todo el mundo en mayor o menor grado expresa una voluntad de expresión artística, entramos realmente en el orden personalizado de la cultura. (...) el posmodernismo es una fase de expresión libre abierta a todos.*" Ahora cada quien puede ser pintor con o sin maestro mientras tenga talento, haga buen uso de los colores, utilice los materiales apropiados y sepa algo de composición. Aunque esto no garantiza que sea un buen "*artista*". En esta etapa actual (segunda mitad del siglo XXI) nos encontramos nosotros con respecto al arte de nuestros días. En este punto, hace aquí Lipovetsky una declaración de principios sobre el arte moderno y el modernismo: el mismo se enraíza en el trabajo convergente de esos valores individualistas (de uno y de todos) que son la libertad, la igualdad y la revolución. Para él, el arte moderno es igualmente antiburgués, aunque no sea propiamente una reproducción del orden de la mercancía, así como tampoco la Revolución francesa fue una revolución puramente burguesa: "*El modernismo es la importación del modelo revolucionario a la esfera artística. (...) El proceso vanguardista es la propia lógica*

de la Revolución, con su maniqueísmo a las antípodas del sistema regulado del valor, de la acumulación y de la equivalencia. (...) Es más, es revolucionaria, es decir, de esencia democrática y como tal inseparable, a la manera de las grandes revoluciones políticas, de la significación imaginaria central, propia de nuestras sociedades, del individuo libre y autosuficiente." Aquí Lipovetsky coincide con el crítico Arthur Danto, al señalar el carácter ideológico y político del arte moderno, como comentamos más atrás en este ensayo.

***

En cuanto a la filosofía posmoderna, es bueno destacar el pensamiento del francés Jacques Derrida (1930-2004), uno de los padres de la *Deconstrucción* (término que algunos califican como *ultraestructuralismo*) siendo precisamente en Francia donde se editaron sus primeras obras en los años 60-70 y cuyas ideas básicamente de temas de retórica y estructuralismo lingüístico se diseminaron paralelamente en los círculos académicos de los Estados Unidos, donde estudió y enseñó entre los años 70-90 en universidades como Harvard, Yale, John Hopkins y la Universidad de California. Dichas ideas fueron luego introducidas por algunos teóricos estadounidenses en la crítica literaria universitaria internacional, teniendo una inusitada y parcial aceptación hasta nuestros días. Si en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, Jean-Paul Sartre fue el adalid de los "*tiempos modernos*" de la filosofía existencial y del compromiso político en Francia y la "*cuestión dominante*" fue el comunismo,

en los inicios de los años 60 ya los tiempos eran otros. En esa época, Derrida deslindaba las ideas del humanismo que había enfrentado a Sartre y a Heidegger, buscaba su propio camino teórico en el "*estructuralismo*" (delineando su teoría filosófica de la deconstrucción), marcando distancia con el partido comunista francés y con el compromiso político existencial (poniendo a su vez en evidencia las incongruencias sartreanas entre el existencialismo y las ideas comunistas).

El estructuralismo se planteó, pues, como una "nueva ciencia social" a la que algunos representantes como Michel Foucault y Derrida intentaron conferirle un estatus filosófico y político. Desde el comienzo las ideas filosóficas de Derrida, mezcla de ciencias sociales, retórica, lingüística, ecología, nociones filosóficas heideggerianas y política de izquierda, nunca fueron captadas totalmente en suelo francés. No se podía determinar hasta qué punto las mismas tenían contenidos novedosos o emancipadores, o eran más bien un conjunto de vaguedades sin concreción e ideas descentradas, llegando algunos a definir su filosofía como una suerte de "*pesimismo libertario*" y a considerar su posición como marginal dentro de la filosofía francesa. En tal sentido, comenta el académico y ensayista Mark Lilla en su ensayo *Pensadores temerarios*, **(8)** que en Francia: "*El abandono del estructuralismo y de la deconstrucción no fue filosófico: al menos al principio, provenía de un rechazo moral. Este rechazo tuvo el higiénico efecto de restablecer las distinciones entre la filosofía pura y la filosofía política, por una parte, y el compromiso político, por otra*."

Como lo expuso el filósofo francés, la deconstrucción plantea en líneas generales que para construir un nuevo humanismo y una nueva visión del hombre y su tradición metafísica, habría que "*deconstruir*" primero el lenguaje de la filosofía. Se trata de llevar a cabo el -utópico- proyecto de un cambio radical en el "*logocentrismo*" que es inherente al lenguaje, el cual viene dado, como escribe Derrida, "*en las jerarquías implícitas latentes en el lenguaje que nos impulsan a situar la oralidad por encima de la escritura, el autor por encima del lector y el significado por encima del significante*." Ante este descomunal -y confuso- proyecto de acabar con el logocentrismo, acota el referido académico Mark Lilla, por lo menos de manera tentativa, que "*la deconstrucción aparece como un prolegómeno de la filosofía tal como fue concebida tradicionalmente o incluso como su sustituto. Debe convertirse en una actividad que incorpore las aporías y paradojas latentes en cualquier texto filosófico, para hacerlas emerger sin forzarlas a adquirir consistencia*."

En un momento dado, Derrida cuestiona entonces exhaustivamente algunos dogmas del propio estructuralismo lingüístico, del existencialismo sartreano y del camino a donde llegó el tema del hombre en la filosofía de Heidegger, pero llegado a ese punto su crítica sobre estos temas deja abiertas más preguntas que respuestas. Comenta Lilla que si todo *texto* está lleno de ambigüedades y es susceptible de diversas lecturas, y al mismo tiempo hay que descartar cualquier tipo de interpretación exhaustiva por medio del lenguaje, surge entonces la pregunta: "¿con qué instrumentos

podemos entender las propuestas de la deconstrucción? Más de un crítico ha señalado la irresoluble paradoja presente cuando se usa el lenguaje para afirmar que el lenguaje no puede realizar afirmaciones que no sean ambiguas." Comenta Lilla irónicamente, que para Derrida "*resolver estas paradojas no es importante*", ya que la deconstrucción, más que una doctrina filosófica clarificadora, es una práctica orientada, "*a arrojar sospechas sobre la totalidad de la tradición filosófica.*" Tamaña empresa de cinismo.

Igualmente, precisa Lilla, la deconstrucción *arroja dudas* más que claridades sobre todos los principios políticos de la tradición filosófica de Occidente: la propiedad, la comunidad, la voluntad, la libertad, la conciencia, el conocimiento y el autoconocimiento, el sujeto, el yo, la realidad. Si según Derrida no hay modo "*de escapar al lenguaje y que, por lo tanto, ninguno de nuestros conceptos se sustraería a la labor de zapa de la deconstrucción*", ¿qué nos queda entonces? Escribe Lilla: "*Desde este punto de vista, todas las ideologías políticas occidentales -fascismo, conservadurismo, liberalismo, socialismo, comunismo- parecen totalmente inaceptables*." Mientras tanto, los conceptos e ideas de la deconstrucción son comunes en el mundo de habla inglesa, siendo Derrida considerado un "*clásico*" del canon posmoderno y un autor clave dentro del llamado "*posmodernismo académico*", una concepción o teoría que toma prestados conceptos del propio Derrida y también de Deleuze, Foucault, Lyotard, Baudrillard, Kristeva; encontrando igualmente analogías con las ideas de Theodor Adorno y otros miembros de la llamada

Escuela de Frankfurt, como Max Horkheimer y Walter Benjamin. En un párrafo de su ensayo, define certera -y críticamente- Lilla el posmodernismo académico, como una disciplina ecléctica víctima de sus propias contradicciones, compuesta por "*una constelación de disciplinas efímeras y estructuradas libremente, como estudios culturales, estudios feministas, estudios de gays y lesbianas, estudios de las ciencias y teoría poscolonial. Aunque es difícil de definir, podría decirse que el posmodernismo académico es cuando menos sincrético, lo cual hace arduo entenderlo e incluso describirlo. (...) Dada la imposibilidad de poner un orden lógico a ideas tan disimiles como éstas, el posmodernismo se presenta extenso en gestos y corto en argumentos. El denominador común es la convicción de que al promover a pensadores tan diversos de alguna manera se contribuye a unos fines políticos emancipadores, que permanecen siempre convenientemente indefinidos*." En esas contradicciones y paradojas parece moverse como pez en el agua el pensamiento posmoderno. Para finalizar este fragmento, traemos a colación una anécdota que circuló un poco antes de la muerte de Derrida en 2004, donde en un documental que fue grabado en esos días en su casa, donde tenía una descomunal biblioteca el entrevistador le pregunta al filósofo si se había leído todos esos libros, y el filósofo irónicamente, buscando quizás una polémica, le respondió que sólo había leído cuatro pero muy, muy a fondo.

***

Dentro del posmodernismo literario estadounidense,

quizás el novelista más paradigmático es el escritor Thomas Pynchon (de quien he leído fragmentos -en inglés y español- de su obra narrativa y de sus ensayos en periódicos, revistas literarias y en Internet), un autor de culto para pocos pero significativos lectores y cuya persona brilla por su ausencia en la escena pública y en el panorama literario de Estados Unidos desde hace ya casi cuatro décadas. Nunca fue a las presentaciones de sus libros y tampoco concedió entrevistas. Incluso mucha gente llegó en un momento a creer que Pynchon no existía y que sus libros los escribían otros escritores. Pero la realidad es que sí existió y nació en Long Island, Nueva York, en 1937, estudió ingeniería física y literatura en la Universidad de Cornell, estudios estos últimos (literarios) que culminó, siendo alumno de Nabokov. En sus variadas novelas (*V*, *La subasta del lote 49, El arcoíris de la gravedad, Mason & Dixon*) y en sus narraciones de clima posmoderno los personajes "*son tratados sin distinción moral*" moviéndose casi siempre impelidos por las leyes de la termodinámica o de la entropía (ley física esta última que estudia la propensión de la materia hacia el caos y la dispersión).

Sus novelas, ambientadas en espacios urbanos de la sociedad de masas, están inmersas, pues, en realidades tecnológicas sujetas a leyes científicas como la mencionada entropía, cuyos mecanismos de desgaste físico y de energía llevarán a las mismas irreversiblemente a su fin. Sujetos a la visión entrópica mecanicista y tecnológica de la realidad, sus personajes (al igual que las personas reales, como lo concibe Pynchon), son llevados en sus narraciones de aquí para allá "*como olas infinitas de*

humanidad", empleando también en sus obras la física de la entropía "*para dar forma novelística a lo amorfo de la sociedad de masas y lo atroz de la historia moderna*". Al contrario de la visión o la perspectiva apocalíptica de castigo divino que manejan como salida final algunas tramas de novelistas contemporáneos, el fin del mundo en la narrativa de Pynchon también está sujeto a las leyes entrópicas como la muerte calórica o el caos generado por fuerzas termodinámicas. La crítica ha reseñado sus obras como un compendio de escritura donde se mezclan la historia, elementos científicos, los iconos de la cultura pop, planteamientos radicales de sociología y política y una exploración de la escritura y las posibilidades del lenguaje, "*como nadie lo ha vuelto a llevar a cabo desde Joyce*", en una época que pone en cuestión la función de la literatura. Escribe el crítico Eduardo Lago, que Pynchon produce lo que algunos críticos llaman una "*prosa sin resolución*", en la cual "*los elementos de la ficción se rompen, en una desintegración que simboliza perfectamente la de la sociedad, la cultura y el momento histórico que radiografía para nosotros.*"

Como explica la ensayista Lois Parkinson Zamora, la sociedad de consumo o de masas hipertecnificada y automatizada (en la que se robotiza el trabajo manual, se enrarecen y diluyen las relaciones y modos sociales, se desintegra la fe y el gusto individual en medio de una cultura homogeneizada), es el modelo industrial perfecto para que se lleven a cabo con el tiempo posibles desajustes y cambios espontáneos o azarísticos del sistema y el engranaje, conduciendo a la misma a su final a causa de un colapso interno. Escribe que:

"*Precisamente una sociedad así es la que Pynchon logra describir de acuerdo con la ley de la entropía. (...) La ley de la entropía describe la muerte gradual (...) y es en realidad la fuente metafórica en la obra de ficción de Pynchon, (...) la tendencia irreversible de un sistema termodinámico cuando pasa (...) de un estado de organización molecular capaz de producir trabajo, a un estado de movimiento molecular aleatorio, desorganizado y uniforme*."**(9)** En este sentido, la ley de la entropía guarda para Pynchon como sustento una suerte de escatología pesimista. Cuando se desatan estas fuerzas (moleculares o estructurales), es obvio que el desorden molecular conducirá al caos entrópico; de ahí que llegado a este punto, para la visión entrópica cuando se inicia este proceso, el avance temporal y la muerte calórica no tienen regreso, ni fuerza humana que los controle o que los detenga ya que no hay forma de volver atrás.

***

En el contexto hispanoamericano, uno de los escritores que mejor estudió el tema de la modernidad literaria y artística fue el mexicano Octavio Paz (1914-1998). Para Paz, la literatura y el arte modernos en Occidente contienen desde su origen una doble negación crítica: una reacción crítica contra la modernidad y a la vez otra contra sí mismos. En América Latina por su parte, la cultura (literaria, artística, científica) con sus particularidades locales en cada país, desde sus inicios, estuvo signada igualmente por tensiones, contradicciones, crítica y rechazo social. Es decir, desde

su nacimiento en Occidente hay en la modernidad un sentimiento de discordia entre sociedad y cultura, entre sociedad y literatura, entre sociedad y poesía; y a su vez también se presenta una relación contradictoria entre el movimiento poético y artístico moderno consigo mismo, tal como lo plantearon los críticos de la modernidad en el arte y la literatura en Europa, como vimos. Escribe Paz en el libro *Los hijos del limo* **(10)** que: "*la literatura moderna es una apasionada negación de la modernidad; en otra de sus tendencias más persistentes y que abraza a la novela como a la poesía lírica (...) nuestra literatura es una crítica no menos apasionada y total de sí misma.*" Es así, dice Paz, porque la misma edad moderna es una edad crítica, nacida de una negación, donde los valores artísticos se separaron de los religiosos. Eso ocurrió, en líneas generales, en todo Occidente, denominación esta última que abarca, como es sabido, por igual a los países europeos y a las naciones nuestras hispanoamericanas, englobando igualmente a las tradiciones culturales, artísticas, literarias y poéticas "*angloamericanas y latinoamericanas (en sus tres ramas*: *la española, la portuguesa y la francesa.*"

Esgrime Paz así que entre estas dos realidades (la cultura y las ideas modernas, y las instituciones y los movimientos sociales), ya no sólo en nuestros países sino en Occidente, siempre existió una ambigüedad de relaciones que comenzó primero con una adhesión entusiasta, seguida posteriormente por un rompimiento brusco; por ejemplo la ruptura que llevaron a cabo los poetas románticos con la Ilustración y los poetas modernos "*con los movimientos revolucionarios de la*

modernidad, desde la revolución francesa a la rusa." Incluso, la poesía moderna es la que va más lejos en esa discordia contra el progresismo y el racionalismo imperantes de la vida moderna. Si el Romanticismo en Europa reaccionó contra la Ilustración, el Modernismo latinoamericano fue una reacción contra la ideología del positivismo de nuestros países, teniendo este positivismo para Paz un protagonismo y una acción semejantes al de "*la Ilustración en el siglo XVIII*", en el sentido de que "*las clases intelectuales de América Latina vivieron una crisis en cierto modo análoga a la que había atormentado un siglo antes a los europeos: la fe en la ciencia se mezclaba a la nostalgia por las antiguas certezas religiosas, la creencia en el progreso al vértigo de la nada*." Ahora bien, hacia el año 1880 surge en Hispanoamérica el movimiento literario llamado Modernismo, el cual para Paz es en efecto una mezcla del parnasismo y el simbolismo francés y que no tiene nada que ver con lo que en lengua inglesa se llama "*modernism*". Aclara Paz algo muy cierto, y es que el *modernism* es un movimiento poético angloamericano del siglo XX: "*el* modernism *de los críticos norteamericanos e ingleses no es sino lo que en Francia y en los países hispánicos se llama vanguardia*."

Hace Paz también otra precisión muy cierta, arguyendo que *el Modernismo hispanoamericano fue nuestro verdadero Romanticismo*, tomando de este último movimiento dicho Modernismo casi todas las propuestas de rechazo a la modernidad -e igualmente las ideas y concepciones éticas y estéticas del mismo-, tal como se desarrolló en Inglaterra, adaptadas a la sensibilidad

de nuestros países. Aclara Paz que el romanticismo francés influyó en nuestros poetas modernistas hispanoamericanos sólo en lo formal y en los temas, ya que los franceses no poseían un *espíritu* romántico, "*mientras que los romanticismos inglés y alemán fueron un redescubrimiento (o una invención) de las tradiciones poéticas nacionales*." Escribe Paz: "*El romanticismo español fue epidérmico y declamatorio, patriótico y sentimental: una imitación de los modelos franceses, ellos mismos ampulosos y derivados del romanticismo inglés y alemán.*" En cuanto al Modernismo, éste fue un movimiento -y una tendencia literaria- surgido primero en Hispanoamérica que en España, porque nosotros "*somos menos prisioneros de nuestra tradición y nuestra historia*" que los españoles, escribe Paz. Llevó el Modernismo, pues, a cabo (en Darío, Martí, Asunción Silva, Amado Nervo, Herrera y Reissig, Gómez Carrillo, López Velarde, Lugones) una adaptación de la poesía francesa en nuestra lengua e igualmente constituyó un estilo cosmopolita; pero también constituyó principalmente un "*estado de espíritu*" y una concepción del mundo, siendo según Paz este hecho el que le permitió convertirse en un verdadero movimiento poético: "*El único digno de este nombre entre los que se manifestaron en la lengua castellana durante el siglo XIX. (...) Entre nosotros el Modernismo fue la necesaria respuesta contradictoria al vacío espiritual creado por la crítica positivista de la religión y de la metafísica*", apunta el mexicano. Si la modernidad por un lado vivifica la belleza, por otro lado también la considera un signo de lo transitorio que petrifica la misma convirtiéndola en

una "*belleza bizarra*".

Aclara Paz con agudeza que si Baudelaire y Rimbaud condenaron el progreso y la industria, esas eran experiencias directas, mientras que en los países hispanoamericanos las mismas eran derivadas. Escribe Paz que aquí no hubo una experiencia de primera mano de la modernidad: "*La única experiencia de la modernidad que un hispanoamericano podía tener en aquellos días era la del imperialismo. La realidad de nuestras naciones no era moderna: no la industria, la democracia y la burguesía, sino las oligarquías feudales y el militarismo. Los modernistas dependían de aquello mismo que aborrecían y así oscilaban entre la rebelión y la abyección.*" Según Octavio Paz la estética modernista encarna una suerte de tragicomedia llena de antinomias: el principio de la analogía está desgarrado por la ironía, la risa y el maquillaje esconden su contraparte en la mueca y la calavera, la prosa está traspasada por la poesía y se hace poesía con la crítica de la misma poesía. Es por eso que, para Paz, en el propio mediodía del Modernismo (1905), año en que Rubén Darío publica sus *Cantos de vida y esperanza*, por esa misma fecha se produce en el seno del movimiento una escisión, lo que el ensayista mexicano llama la "*segunda revolución modernista*", protagonizada por el argentino Leopoldo Lugones. "*Con Lugones penetra Laforgue en la poesía hispánica: el simbolismo en su momento antisimbolista*", precisa Paz. Se crea así una nueva tendencia que algunos críticos denominan el "*postmodernismo*". La misma produce un cambio notable en la poesía latinoamericana ya que elimina los tópicos orientalistas, sirenas y tritones o

cantos a palacios versallescos de la primera etapa del Modernismo. El poema ahora es confesión, se aborda lo cotidiano, la calle, incorporando elementos de los barrios de la clase media, villas de fuera de las ciudades, se retratan vidas amargas. Recurrieron los poetas a la "*estética de lo mínimo, lo cercano, lo familiar*", anota Paz.

Piensa pues el escritor mexicano que no debe designarse con el nombre de "*postmodernismo*" a esta segunda etapa del movimiento, afirmando que más bien se trata de una tendencia crítica dentro del propio modernismo, ya que algunas características de esos poetas (lenguaje coloquial, ironía) "*aparecen ya en Darío y en otros modernistas.*" Aclara Paz: "*el supuesto postmodernismo no es lo que está después del Modernismo -lo que está después es la vanguardia- sino que es una crítica dentro del Modernismo. Reacción individual de varios poetas, con ella no comienza otro movimiento: con ella acaba el Modernismo. (...) Además, no hay literalmente espacio, en el sentido cronológico, para ese pseudomovimiento: si el Modernismo se extingue hacia 1918 y la vanguardia comienza hacia esas fechas,* ¿dónde colocar a los postmodernistas?" Es decir, que el hecho de dónde ubicar ese "*postmodernismo*" planteó en Paz un problema teórico-histórico en el desarrollo de las letras latinoamericanas. Paz no alcanzó a ver que esa "*segunda revolución modernista*" era igualmente una nueva *vanguardia*, que debería ser incluida dentro de la llamada "*tradición de la ruptura*" (tradición que él particularmente estudió) que protagonizaron las letras occidentales en la modernidad, sólo que ésta se estaba

protagonizando en tierras americanas. (Paz expuso esta reflexión en su libro *Los hijos del limo*, fechado en 1972, cuando todavía estaba muy en ciernes la eclosión del posmodernismo como una tendencia del arte y la literatura europea y estadounidense, la cual emergió para algunos a comienzos de los años 50, consolidándose luego a principios de los años 80 del siglo XX, como afirmamos páginas atrás. Habría entonces que revisar bien para cuáles podrían ser los puntos de conjunción y disyunción de ambos tipos de posmodernismo). Esa *ruptura* protagonizada por Lugones, entonces, es una nueva ruptura que en la literatura y el arte ya forma parte de la llamada tradición de lo moderno, o "*tradición de la ruptura*". Escribió Paz en 1972: "*La tradición de la ruptura implica no sólo la negación de la tradición sino también de la ruptura. (...) A pesar de la contradicción que entraña, y a veces con plena conciencia de ella, (...) desde principios del siglo pasado se habla de la modernidad como de una tradición y se piensa que la ruptura es la forma privilegiada del cambio.*"

***

Hace varios años atrás, el filósofo y humanista austríaco-francés George Steiner (1929-2020) se preguntaba en un ensayo si en nuestra época tecnicista y mercantilista podrían sobrevivir las "*Humanidades*", y si la escritura de poesía, de obras literarias o la de teoría filosófica no estarían más bien viviendo en un período de decadencia, signadas por un "*augurio de crepúsculo*". La raíz del problema está, según Steiner, en que querámoslo o no, estamos viviendo en un mundo científico y técnico, lo

que hace que las propias humanidades se vean envueltas en una crisis dentro de sí mismas y en relación con el contexto histórico que viven, siendo expresión íntima y fundamental de dicha crisis. Refiere Steiner en su ensayo titulado "¿El ocaso de las humanidades?" **(11)** que ciertamente: "*Es esta simbiosis lo que hace que el concepto sea al mismo fácil de entender y huidizo. ¿Es* crisis *simplemente (o complejamente) otra manera de decir* motivación?" De hecho, aunque Steiner acepta que actualmente las humanidades atraviesan por un sombrío período de crisis, les augura a las mismas optimistamente una renovada vitalidad y un nuevo brillo en una futura "*poscultura*".

Estima Steiner que en el futuro, a medida que se vayan difundiendo los ideales científicos y racionales, parejamente se irán fortaleciendo los valores que cargan consigo las letras, la filosofía y las artes y por consiguiente la humanidad del hombre también se irá profundizando, ya que tales valores mencionados, "*con inmenso orgullo, se hacen presentes en la palabra* humanidades, *lo mismo en su significado restringido que en el más general*." En todas las épocas de la cultura Occidental, expone el filósofo, las disciplinas artísticas, literarias y filosóficas han dado brillantes y profundos testimonios de estas crisis. Sabemos que en nuestra cultura, se entiende frecuentemente por *humanidades* el estudio principalmente universitario de las literaturas clásicas y contemporáneas, la teoría e historia de las artes, la filosofía, la historia, la lingüística, las artes musicales; las "*ciencias humanas*" como la sociología, la antropología y la psicología. Pero por otro lado, para

Steiner también se entiende como humanidades un campo más amplio: "*un campo de enseñanza y de estudios escolásticos y académicos, así como de los materiales, las publicaciones y los códigos bibliográficos con él relacionados*." Estas dos acepciones ponen en evidencia ciertas dificultades para caracterizar el tema.

Plantea el filósofo Steiner que en estos tiempos algunas de estas materias o disciplinas están a la vez influidas por el discurso científico, o apegadas a "*un dominio ontológicamente verbal, generado y constreñido por el lenguaje*."También remarca el filósofo mencionado otro asunto y es que en estos tiempos, en el nivel pragmático de las "*humanidades tradicionales*", se ha desvanecido el prestigio de las mismas al igual que las opciones profesionales de trabajo para los estudiantes universitarios graduados. A no ser en los contados casos en que algún profesor dotado intelectualmente o una "celebridad" ofrezca su saber en alguna cátedra aislada, "*el especialista y el profesor de humanidades han quedado económicamente marginados. (...) Las humanidades mendigan allí donde, hasta los muy recientes sobresaltos financieros, las ciencias naturales y sociales se limitan a exigir lo que es suyo.*" Señala Steiner en su ensayo, por ejemplo, que en las "*altas esferas*" de las universidades, en el área de investigación, en las cátedras de diplomaturas de posgrado o seminarios, "*la penetración de las instituciones del saber por el discurso histórico es una contingencia histórica*" que convierte dicho discurso subjetivo e intuitivo de la historia, en un grotesco lenguaje periodístico verificable. Lo mismo ocurre con la crítica y con la investigación literaria seria,

las cuales están sustituidas por un culto a lo "teórico", lleno de una verborrea banal donde lo trascendente no interesa. Escribe Steiner: "*Pretendiendo recuperar la respetabilidad de un patrimonio de filología y de crítica textual desaparecido, legiones de universitarios producen una oleada inextinguible de monografías sobre temas cada vez más ínfimos, abstrusos e insignificantes. (...) No habría que permitir que siguiesen fabricándose tesis y memorias que no supusieran, al menos en potencia, alguna aportación digna de tal nombre.*"

Esa idolatría de lo teórico parte, según nuestro autor, de un ansia de lograr un sentido de respetabilidad en ellas, igual al de progreso y prestigio que caracterizan al discurso científico, lo cual es natural en este último y suena falso en las primeras. Escribe el filósofo que "*La teoría parece entonar el canto de sirena de la exactitud, de los poderes de la predicción (...) El postestructuralismo, la deconstrucción, la postmodernidad surgen a su vez de esta carrera ciega en pos de la teoría. (...) En resumen, esas estrategias retóricas –la deconstrucción, el feminismo, el postmodernismo están en efecto anegados de retórica-, subidas hoy a lo más alto del árbol universitario (...) proporcionan indicios transparentes de la crisis que estoy tratando de delimitar y tratar con precisión*." Como buen estudioso del lenguaje que es, Steiner no desaprueba el posmodernismo académico, sino que lo considera como una expresión de esta crisis generalizada en las humanidades, en la literatura, en la crítica literaria, en la filosofía, en las ciencias humanas y que como disciplinas lingüísticas y retóricas que también son, seguramente tendrán mucho que aportar en el futuro:

"*Por más elocuente o sugerente que sea, el trabajo crítico siempre se parece más al de un especialista en lógica, un gramático o un lingüista que al de un novelista, dramaturgo o poeta. Y posiblemente allí esté su futuro*." En cuanto a la literatura occidental y sus figuras y autores clásicos de siempre (antiguos y modernos), confía Steiner que pese a que los mismos actualmente están siendo opacados cada vez más por la publicación y lectura de estudios académicos especializados o por literatura de autoayuda, volverán a brillar y a estar al alcance de la gente común para su lectura y difusión. De igual forma, plantea (cosa real) que existe un semialfabetismo que no puede ser erradicado por la educación masiva, propiciado por las tecnocracias populistas y de masas como la estadounidense, convirtiéndose en algo política y psicológicamente aceptable: "*El uso de los medios masivos de comunicación hecho por los políticos y las corporaciones -ambos igualmente totalitarios en sus ataques a la intimidad y la elección individual- han intensificado enormemente los procesos de falsificación y deshumanización que siempre han formado parte de las difíciles relaciones entre el lenguaje y el Estado*."

Colateralmente a estos asuntos, agrega el autor mencionado un hecho paradójico como es el de la proliferación e inauguración, en diversos países y lugares del mundo, de nuevas bibliotecas nacionales, públicas o privadas, al igual que de nuevos museos y salas de concierto, creación de talleres literarios y cursos de escritura creativa, financiando premios literarios; igualmente se invierten grandes sumas de dinero en la recopilación, catalogación y conservación de obras y del

pasado humano, pero no existe mucha garantía que este reservorio cultural perviva por mucho tiempo. Escribe Steiner: "*En resumen, vivimos, nos beneficiamos de una paradoja inédita: la enorme riqueza del archivo y la cada vez más negra miseria del estudio de ese patrimonio y de los avances estéticos e intelectuales. La Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos conserva todas y cada una de las entregas de la más efímera revistilla de vanguardia: pero no está facultada para desprenderse de las míseras sumas de dinero que permitirían que tales publicaciones sobreviviesen.*" Es decir, que el patrimonio cultural humano guardado en los libros como soporte físico no está completamente garantizado para el futuro. Si esto ocurre en la Biblioteca del Congreso, qué no podría ocurrir en otras grandes o pequeñas bibliotecas donde su exiguo presupuesto se va en la paga de empleados, o en el mantenimiento del espacio físico de esas instituciones, dedicando muy pocos fondos para la conservación de las colecciones bibliográficas.

Sugiere Steiner por otro lado que deberían existir igualmente más exigencias en los cursos de secundaria y en los de licenciatura, donde propone enseñar a los estudiantes más filosofía, artes liberales y artes de la responsabilidad, ya que toda formación digna en este sentido "*de los esplendores y tragedias de la civilización occidental exige un trato frecuente con Platón, Aristóteles, San Agustín, Descartes y Kant*." Como contrapartida, explica el filósofo que en el campo de las ciencias para los estudiantes "*las condiciones de admisión se hacen más rigurosas casi cada año*." Aún con todos los peligros del racionalismo científico y el auge del mismo

en el terreno de las humanidades, enfatiza el filósofo que se produciría un enriquecimiento y una profundización de estos planteamientos si logramos tender puentes entre los estudios de ambas disciplinas. Es decir, por ejemplo, agregar "*un poco de ciencias y matemáticas elementales en el tejido de las humanidades devolverá a éstas el amor propio, la celebración de la dificultad que hoy les falta*." Algunas estrategias o puentes pueden ser: la enseñanza de la historia y la filosofía de la ciencia, la presencia constante del álgebra en la música, de la geometría en las artes, "*de las realidades y las alegorías de la cosmología tal como se han manifestado de Platón a Dante, de Dante y Kepler hasta Hawking*."

Explica Steiner que la definición de "*humanidades*", aparte de las que hemos señalado referidas a los estudios de obras literarias o de historia de la literatura en cátedras o facultades universitarias, y los estudios escolásticos y académicos, tiene una acepción conceptual de más difícil definición: se trata "*de una visión expresa y determinante del mundo, así como del lugar y la dignidad que en él le corresponde al hombre(...) Comprende no sólo el estudio, la transmisión a lo largo de los milenios de la textualidad y las formas estéticas, sino también la* praxis *de la literatura y las artes, de la música y la filología*", disciplinas que tradicionalmente han sido búsquedas desinteresadas de la sensibilidad que se han convertido en indispensables para la conciencia humana. Precisamente, explica Steiner que lo que hace difícil la definición de humanidades es que ellas se alimentan de metáforas "*que se sitúan más allá de las constricciones de la humanidad. (...) Allí donde se han educado a los*

hombres y las mujeres, allí donde han creado lo que vivimos como nuestra civilización, el humanismo, las humanidades han sido más que esto." Así, sin perder de vista "*las pretensiones admonitorias del escepticismo y del relativismo*", Steiner enfatiza que hay que seguir difundiendo conjuntamente por el mundo las letras, las artes, la filosofía e igualmente "*los ideales racionales y científicos*", en aras de enriquecer y profundizar la humanidad del hombre. Confía, pues, en que la alianza con la ciencia marcará un punto importante en la pervivencia de las humanidades en un porvenir no muy lejano: los futuros experimentos científicos tales como la clonación o la posible colonización del espacio extraterrestre, por poner un ejemplo, afectarán nuestras preocupaciones y enriquecerán nuestras ideas: "*Son experiencias que lanzarán un desafío a la teología y a la metafísica, a la ética, al derecho, a la antropología, al estudio de las sociedades, a la psicología, pero también a las artes, o a lo que éstas quieran responder a las formas vivas de la realidad, al espíritu que da forma a lo posible.*" Ya veremos si se cumplen o no, algunas de estas bien argumentadas reflexiones optimistas del brillante filósofo Steiner.

***

Ya vimos que el posmodernismo también tiene un pensamiento filosófico que para algunos teóricos abarca, por una parte, un cuestionamiento social al intentar dar "*una vuelta de tuerca de las condiciones de la Ilustración*", como expresamos páginas atrás, formulando así una requisitoria del avance del pensamiento

científico; y por la otra, haciendo igualmente una crítica del racionalismo moderno y de la "*racionalización*" del mundo, como vimos que ocurrió también en los orígenes del modernismo al que nos referimos igualmente páginas atrás en este ensayo. En este sentido, el crítico de la cultura e historiador cultural estadounidense Morris Berman en su libro *El crepúsculo de la cultura americana*, **(12)** estudia algunos aspectos paradójicos de esta relación, presentándonos un panorama de decadencia de la sociedad estadounidense. Formula Berman a su vez algunas propuestas que pueden contribuir a superar este momento, estableciendo nuevos valores para alcanzar un estatus más humano, no solamente en el caso particular de la sociedad estadounidense, sino a nivel de la sociedad mundial o global. Veamos. Echa Berman de menos los buenos tiempos de su país, cuando el mismo tenía una cultura de gran calidad expresada en la literatura, las artes y la filosofía en obras de autores como Poe, Melville, Whitman, Emerson, Ellison, Dickinson, Twain, James, Dewey, Faulkner, Hemingway, London; Frost, Stevens, Mailer, Baldwin, Wolfe, Wright, Pollock, Johns, Copland. Efectúa en este libro una radiografía de la actual cultura estadounidense, asentada para él básicamente en valores corporativos superficiales, en el consumismo, el entretenimiento, en la divulgación de obras y lecturas informativas y de digestión rápida en contraposición al cultivo de los verdaderos "*valores humanistas*", una cultura igualmente preocupada más por la adquisición de capital financiero a expensas de la destrucción de su capital cultural y humano.

En este declive, Berman anota cuatro factores que han

contribuido a caracterizar dicha decadencia, a saber: desigualdad social, creciente pérdida de derechos, habilidades intelectuales decrecientes y muerte espiritual. Escribe que: "*Si los valores corporativos están convirtiendo a nuestros ciudadanos en descerebrados consumidores, entonces la tradición 'elitista' sana de nuestra civilización -la historia, la filosofía, la literatura- es otro tesoro por el que hay que luchar, y que hay que transmitir.*" Berman refiere que este declive comenzó en el siglo XIX, como lo hicieron ver, entre otros, los pensadores de la Escuela de Frankfurt, Theodor Adorno y Max Horkheimer, cuando "*el pensamiento ilustrado lentamente se transformó en cientificismo y positivismo*", dando lugar andando el tiempo a una concepción del mundo eminentemente tecnológica y tecnocrática, dando pie por otro lado en la modernidad para la construcción de una sociedad comercial y utilitaria, devoradora ella misma de los potenciales consumidores. Y de hecho, escribe Berman, "*el utilitarismo es la verdadera y extendida (aunque invisible) filosofía de la sociedad americana, una sociedad en la que poco tiene valor en y por sí mismo.*"

Lo cierto fue que desde los inicios de la Revolución Industrial hubo una separación entre ciencia y tecnología, en la cual la primera no contribuyó en casi nada a la industrialización; y la tecnología, cambió el papel de la misma andando el siglo XX cuando industrialización, ciencia y tecnología se fusionaron y unificaron. Adorno y Horkheimer, refiere Berman, distinguieron desde el principio una Ilustración "*buena*", y una "*mala*". Escribe Berman sobre las dos edades de la Ilustración:

"*La primera es la Edad de la Razón, el mundo de Hume y Voltaire, que nos dio nuestras nociones de análisis crítico. La segunda es la obsesión moderna por la cuantificación, el control y el dominio del mundo natural. El poder humano sobre la naturaleza se incrementó -a esto lo llamamos progreso-*" Asevera el historiador enfáticamente que "*lo que tenemos que ver, entonces, es el ascenso de una cultura empresarial comercial que la ciencia hizo posible, pero que sin duda no ocasion*ó."

En la actualidad, anota Berman, los logros de la tecnología y la ciencia unificados en el desarrollo empresarial y la manufactura, son muchos, e incluso se funden unos con otros: el caucho, el acero, la industria automotriz, la industria de la información, la televisión, el software, etc, etc. Esto genera a su vez una superoferta y un hiperconsumismo de productos y marcas, los cuales asedian cotidianamente a los usuarios en un bombardeo mediático y propagandístico interminable. Refiere Berman que EE.UU se convirtió en un país de manadas de consumidores, donde las artesanías y las cosas de verdadero valor están desapareciendo (situación a la que igualmente han llegado otros países desarrollados), creando también ciudades sin alma, ciudades-satélites enclavadas en la periferia que funcionan como enclaves industriales: "*No hay comunidad, no hay alma, sólo boutiques y centros de convenciones*." Al final los lazos entre la ciencia aplicada, el capitalismo industrial y la hegemonía global de las empresas, llegaron a un punto en que demuestran "*cómo los valores y la ideología del marketing y del consumismo lograron abrumar a los Estados Unidos en el siglo XX. (...)Esto, y la muy*

publicitada superautopista de la información, son los resultados lógicos del siglo XXI."

Berman opina algo muy real, como es el hecho de que con la fase de *hipertecnología* (donde la realidad se ha convertido en algo virtual o abstracto, como ya señalé al comienzo de este ensayo) y de consumismo desaforado a donde ha llegado la civilización norteamericana en esta etapa final de globalización, la misma está a punto de sufrir un colapso y una "*bancarrota social y cultural*". Esto debido a la brecha creada entre pobres y ricos, a la carencia de programas sociales básicos, al nivel de analfabetismo e ignorancia en el que vive la gente común y a la absorción de la vida espiritual por "*los valores consumistas y empresariales*". Igualmente, por la aparición del pensamiento tipo New Age, ligero, conduciendo a la vez a impartir una educación deficiente "*como parte del proceso general del fetichismo de bienes*." Razona el crítico estadounidense que EE.UU, en esta fase de globalización, está atravesando por una suerte de *edad oscura* temporal o de transición histórica que de seguro, incluso, se prolongará inevitablemente durante este siglo XXI.

Más que por la opción de un utópico y perfecto futuro, Berman prefiere apostar por "*uno posible históricamente*" (pero que necesariamente también será igualmente incierto), que ponga freno al frenético desarrollo científico y tecnológico que guía inevitablemente a los jóvenes a llevar una vida corporativa, o a dedicarse a tiempo completo a los estudios de negocios. Estas ocupaciones, escribe Berman, contrario a lo que se cree, son rechazadas por millones de jóvenes de las cuales se

niegan a formar parte: deberían sustituirse muchas de ellas por otras que apunten a la aparición de un hombre más dedicado al ocio, al trabajo intelectual creativo, en lugar de desperdiciar sus vidas navegando en la red. En ese Nuevo Mundo Ilustrado, hijo de una Historia Alternativa y no de una irrealizable utopía más, reflexiona Berman: "*Imagino, de nuevo, una clase media vibrante, una fuerte continuidad con las tradiciones ilustradas de la democracia y creciente curiosidad intelectual, y una cultura en la que las artes, las ciencias y la literatura jueguen un papel central en las vidas de un muy alto porcentaje de la población. También imagino una civilización con fuertes valores humanísticos, en la que los negocios y la cibertecnología jueguen un papel complementario*." En este sentido, el enfoque de Berman coincide con el planteamiento de Steiner sobre una posible y positiva alianza futura entre las humanidades y la ciencia.

Escribe el crítico estadounidense que la hegemonía de este "*mundo virtual*" será constante en todo este siglo XXI, no sólo en EE.UU sino a nivel global en Occidente (América del Norte, Europa, en Asia continental y en la costa del Pacífico), un mundo que no se percibe claramente definido sino fragmentado y descentralizado, y donde la historia, la identidad y la autoría personal son vistos como "*datos abstractos*", todo lo cual forma parte ya del orbe posmoderno en el cual vivimos. Un mundo donde los gobiernos acumulan y procesan cada vez más información detallada de todos nosotros, una sociedad controlada, manipulada (capitalista o socialista) dando lugar a lo que se llama la "*sociedad panóptica*", siendo

víctimas permanentes de la vigilancia estatal mediante sofisticadas técnicas audiovisuales, tales como las cámaras de detección de rostros. Esta realidad panóptica ya se ha iniciado en nuestro tiempo, con la creación de la llamada "*Big Data*", la cual según los expertos en comunicación, permitirá en pocos años la creación de un "*nuevo conocimiento*" similar para muchos al de la Ilustración o al de la Revolución Industrial. La *Big Data* dispondrá de la máxima información y datos de todos los seres humanos del planeta, los cuales estarán en la Red a disposición de los gobiernos, los políticos, los Estados y las corporaciones, creando lo que se llama la Dictadura de los Datos. La experiencia también quiere ser borrada en estas sociedades, tratando a las personas como fichas, creando seres que se perciben ansiosos, vacíos y desorientados, pero al final, advierte Berman: "*Se puede hablar sobre globalización, realidad virtual y exageración posmoderna todo lo que se quiera pero, al final del día, realmente hay un mundo social, político y económico ahí afuera que permanece no virtual y que no puede ser deconstruido*." En este sentido, el "*posmodernismo político*", como lo llama Berman, actualmente está lleno de muchas propuestas inentendibles y otras positivamente logrables, por lo cual en un mundo como el nuestro: "*leer a Jacques Derrida o escuchar a los actuales gurús culturales no va a servir de mucho*."

Plantea Berman igualmente que estamos viviendo hoy en día una suerte de Edad Oscura, parecida a la que acaeció en Europa occidental en la Edad Media (siglos XI y XII), cuando algunos monjes decidieron conservar

el patrimonio del saber clásico para que perdurara en el tiempo, "*hasta una era en que el renacimiento cultural fuera posible.*" Objetivo que se logró, preservando y poniendo a salvo ese conocimiento para las futuras generaciones. Propone de este modo para este tiempo como contraparte, una llamada "*opción monástica*" que se encargará de la conservación y transmisión "*de los aspectos positivos de la Ilustración, no como movimiento político, sino simplemente como modo de vida.*" Para un futuro histórico más prometedor, Berman apuesta por un regreso a "*algunos ideales ilustrados, pero habiendo incorporado suficiente conciencia como para empujarla a un nivel más alto, por así decirlo. Y mucho de lo que se habrá absorbido es la contribución positiva del asalto posmoderno*." Esto es así, porque ya conocemos y hemos sido testigos de que "*la visión ilustrada de progreso ilimitado y conocimiento total del mundo ya no es creíble. (...) Los que vivieron durante la Ilustración creyeron que podían saber todo. Los posmodernos cometieron el error de creer que no podemos saber nada. La verdad, seguramente, es que podemos saber algunas cosas, y que vale la pena tener ese conocimiento*."Berman propone una manera de congeniar positivamente la posmodernidad y la Ilustración buscando propiciar la creación de lo que él llama una Nueva Ilustración.

Explica el crítico cultural norteamericano que en la búsqueda de la verdad también funciona un conocimiento subjetivo que hay que valorar, estableciendo de este modo una tregua entre la Ilustración y el Posmodernismo, resaltando también el hecho de que el que conoce es parte de lo conocido, y el conocimiento es probablemente

provisional: "*La contribución que el posmodernismo ha realizado a la filosofía occidental es un asunto que ha sido tratado previamente (quizá no con tanta virulencia): hay una cualidad reflexiva en todo nuestro conocimiento*." (…)*Cierto, el posmodernismo rápidamente degeneró en una terrible y narcisista soberbia; pero mezclado con valores ilustrados, puede permitir a aquellos de la Nueva Ilustración cultivar la humildad con respecto a las posiciones fijas de la verdad*." Sobre este punto, Berman cita al filósofo E.O. Wilson quien afirma, en una fórmula que puede ser aplicada al posmodernismo, que: "*En la medida en que las proposiciones filosóficas confundan o cierren puertas a una mayor búsqueda, probablemente están equivocadas*." Berman es realista, y sabe lo duro que será esperar a consolidar esa nueva sociedad en su país y en otras naciones occidentales: "*Desde luego, esto puede no transformar en realidad la vida norteamericana, pero puede dejar un rastro de memoria, un fragmento de preservación cultural para ser recogido en tiempos más propicios. Sólo el tiempo lo dirá, y es, a principios del siglo XXI, demasiado pronto para adivinarlo siquiera*."

***

El filósofo y sociólogo estadounidense Marshall Berman, en su estudio sobre el urbanismo y la cultura del siglo XX titulado *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, **(13)** se refiere a la instauración de la modernidad, o lo que es lo mismo, al desarrollo de la modernización en una relación dialéctica -alianza y contraposición- "*con el desarrollo del arte y del pensamiento modernistas*",

como lo hemos visto a lo largo de este ensayo sobre el tema de la modernidad-posmodernidad. Esto se deriva principalmente, por una parte, como ya afirmamos, debido al choque de tendencias contrapuestas y paradójicas inherentes a la Revolución Industrial, que introdujo en su tiempo una carga destructiva y desintegradora de los vínculos sociales; y por el otro lado, por el desarrollo del propio modernismo con su impulso y poder renovador y emancipador, tanto ética como estéticamente, en donde "*lo que se erige y se libera vuelve a caer en este ciclo de destrucción y renovación*." Dicha relación es obvia a lo largo del siglo XIX y las primeras décadas del XX (como ya lo hemos expuesto en este ensayo), y descollan en este escenario europeo y americano los nombres de autores, artistas y filósofos más influyentes de la época, tales como Stendhal, Baudelaire, Dostoievski, Kierkegaard, Marx, Nietzsche; Joyce, Eliot, Döblin, Mandelstam, Mondrian, Schönberg, Léger, Einsenstein; Fitzgerald, Miller, Dos Pasos, Hopper, quienes reflexionaron, escribieron, compusieron, pintaron o cantaron en sus creaciones las pesadillas y paraísos urbanos de su tiempo, constituyendo el espacio citadino "*la imagen de la ruina y la devastación modernas*". Y el cambio fue radical: se transformaron o eliminaron las *viejas calles* a favor de la construcción de bulevares, avenidas y posteriormente de autopistas como una forma de reinventar la ciudad creando "*un sistema en movimiento perpetuo*" en perjuicio del antiguo orden urbano. San Petersburgo, Berlín, París, Moscú o Nueva York en sus diferentes épocas son ejemplo de este cambio.

Aquí comienza la relación amor-odio entre la

ciudad y el nuevo orden urbano, que llevaron a cabo o protagonizaron un grupo de figuras que Berman llama "*constructores y destructores titánicos en la historia y la mitología cultural*", y en el que aparecen Luis XIV, Pedro el Grande, el ingeniero Haussmann, Stalin y el urbanista Robert Moses como principales protagonistas. La idea era, pues, acabar con la calle convencional y tradicional como eje y estructura primordial de la ciudad y dar paso "*al espíritu en movimiento de la modernidad*", cuyos nuevos espacios eran el bulevard, la avenida y la autopista y donde imperan el ruido y el movimiento anárquicos, y que llevarían a lo que el arquitecto Rem Koolhaas denomina "*la cultura de la congestión*". Señala Berman que andando el tiempo, "*La escisión entre el espíritu moderno y el entorno modernizado fue una fuente primaria de angustia y reflexión a finales de la década de 1950*", cuando formularon sus pensamientos e ideas Allen Ginsberg, Norman Brown, Paul Goodman y Hannah Arendt, entre otros. "*En este nuevo modernismo, los motores y sistemas gigantescos de la construcción de la posguerra desempeñaron un papel simbólico central. (...) Por lo tanto, sólo cuando los modernistas comenzaron a enfrentarse a las formas y sombras del mundo de la autopista fue posible ver ese mundo tal como era*", anota Berman.

Como ejemplo de esto, la literatura escoge la calle como protagonista de la vida cotidiana, y como un lugar de revelación de la ciudad tal como la presenta el *Ulises* de Joyce. "*Desde la época de Dickens, Gogol y Dostoievski hasta la nuestra, en eso ha consistido el humanismo modernista*", escribe Berman. En el naciente bulevard

de Baudelaire, el *flâneur* (paseante) experimenta la "*comunión universal*" y se puede ir a tomar "*un baño de multitud*". Multitud que el poeta retrata con perversa ironía, satiriza o ve con ojo crítico. Lo que Baudelaire señala, acota Berman: "*Es que la vida moderna tiene una belleza auténtica y distintiva, inseparable, no obstante, de su inherente miseria y ansiedad, de las facturas que tiene que pagar el hombre moderno.*" Estas reflexiones de Berman ponen de relieve cómo, no obstante, muchos escritores y artistas fijaron su mirada y su experiencia en resaltar la importancia cotidiana de la calle común. Así, los viejos lugares oscuros y decadentes podrían ser notables espacios públicos. Refiere Berman: "*Los artistas modernos nos habían mostrado como recrear el diálogo público que, desde Atenas y Jerusalén en la antigüedad, ha sido su razón de ser.*"

***

El tema del "*viaje profano*" realizado por el hombre moderno, es una emulación del viaje celestial y del viaje místico hacia Dios que han imaginado los hombres religiosos del pasado, buscando alcanzar en su mente una utópica unidad con un mundo inaccesible. La experiencia moderna del viaje es profana, ya que el hombre se desplaza sin certezas, buscando trascender sus umbrales y límites, traspasar las fronteras de otras naciones y países intentando trascender igualmente un tanto su propia finitud; hecho que, como lo entendieron los pensadores y escritores románticos europeos, tuvo como resultado que la experiencia del viaje mismo

se confundiera con la meta del viaje de la vida. Decía Baudelaire que el viajero auténtico parte por partir y que por la emoción del viaje se lanza a lo desconocido, seducido también por lo inesperado y lo que deparará el azar.

En este sentido, escribe el ensayista argentino Ricardo Forster en su ensayo *Crítica y sospecha* **(14)** que, desde Baudelaire hasta las vanguardias, desde su sitio de trabajo o desde la interioridad del alma hasta el errar sin rumbo fijo por las ciudades, el impulso de viajar ha sido una actividad esencial del sujeto moderno: "*Desde el viaje cartesiano hacia la interioridad del yo racional hasta la destemplada despedida de Europa de Rimbaud, el sujeto moderno no ha hecho otra cosa que aspirar a lo nuevo, no ha buscado sino lo absolutamente otro. (...) El viaje, los viajes deberíamos decir, como manifestación del estallido moderno, figura irremplazable del conflicto entre el deseo de lo infinito y los límites de la finitud humana*." Siguiendo a Forster, tenemos que si los románticos se plantearon un viaje interior antes de tomar la iniciativa de hacer un viaje por la naturaleza exterior o por la realidad histórica, este intento se truncó en parte por el fracaso de la Revolución Francesa, iniciando el poeta romántico "*su verdadero periplo hacia una realidad interior y hacia un apocalipsis espiritual. El fracaso del hombre en el seno de los acontecimientos históricos crea las condiciones para su viaje hacia una espiritualidad desprendida cada vez más de lo real*." Situación que sin embargo aprovecharon los románticos. En la nación francesa, apunta irónicamente Forster, parece que la razón triunfó sólo cuando fue negada en

el período llamado del "*Terror*" (1793-94), durante la dictadura de un año de Robespierre, en donde se llevaron a cabo ejecuciones masivas.

Nosotros, *sujetos posmodernos*, viajeros y viajantes contemporáneos, habitantes de un mundo escaso de sueños y falto de imaginación creadora, somos conjuntamente viajeros apáticos, indiferentes y un tanto cínicos: "*Nosotros, a diferencia de los románticos, hemos recorrido el camino inverso; el peso asfixiante de la realidad ha ahogado todo intento por sustraerse al pragmatismo de época, nos ha alejado de una acción sin renuncia pero llevándonos a una resignación destemplada*." Una de las cosas que Forster le cuestiona al momento posmoderno que vivimos, es su equivocada valoración del pasado, sobretodo en los viajes o "*tours*" que hacen algunas personas con miras a conocer el pasado histórico de una región o de una etapa o época de la cultura, y que sólo son viajes turísticos donde la memoria y los monumentos se convierten en piezas de museo y el pasado igualmente se monumentaliza, tornándose en algo nostálgico, perdiendo la capacidad crítica de ver lo real que puede haber en determinada época anterior. De estos viajes, escribe Forster, queda sólo "*Una simple cartografía de época que desnuda su conformismo y, como correlato insustituible, su inveterado optimismo seudoilustrado.*"

Por otro lado, un rasgo positivo del posmodernismo se ha puesto en práctica en América Latina en la llamada "*Historia Local*", siendo ésta una estrategia que privilegia las fuentes y relatos históricos de contenido oral y de "*libros vivientes*", personas que permiten reconstruir la

experiencia colectiva de los pueblos desde su memoria y experiencia individual, más allá de visiones turísticas. En cuanto a la oposición entre Romanticismo e Ilustración, escribe Forster, la misma se lleva a cabo porque esta última (la Ilustración) unifica realidad y razón y dominio de la razón sobre la naturaleza, en tanto que en el primero la política se convierte en un ideal o meta inalcanzable, más allá de todo realismo, trazando una camino que "*irá topándose con lo inesperado de un mundo que se niega terminantemente a dejarse cartografiar.*"

Si por un lado nuestra época ha perdido el sentido real del viajar por la aventura, sin brújulas orientadoras, por el otro se practica un viaje sin riesgos, un viaje hacia lo esperado desprovisto de fantasía. También han existido y existen, en mucha menor cantidad, viajeros más sensibles e imaginativos. Uno de los primeros viajeros y paseantes creativos -que sistematizó sus paseos y caminatas cotidianas-, fue Jean-Jacques Rousseau, quien en pleno apogeo del Romanticismo y la Ilustración convirtió sus rutas e itinerarios diarios (en Francia y Suiza) por bosques, caminos y calles en profundas cavilaciones, constituyéndose los mismos a la vez en mesa de despacho, taller y laboratorio de trabajo siendo él uno de los primeros botánicos y naturalistas modernos occidentales. Lo mismo ha ocurrido posteriormente con muchos otros paseantes, viandantes o transeúntes creativos en su recorrido por las ciudades modernas. Walter Benjamin (a quien he citado en este ensayo varias veces como ejemplo de *flâneur* o paseante citadino creativo y modelo del nomadismo y la *deriva*) apunta en este sentido que todo viaje -o paseo- debería convertirse

en un descubrimiento, en un goce por la *aventura*, siguiendo el itinerario de nuestra intuición creadora, tal como lo formularon los mencionados románticos. Escribe Forster en este sentido: "*Walter Benjamin recuperará gran parte de este legado allí donde el caminante de la ciudad se deja llevar por los azares laberínticos de callejuelas que se sustraen a la lógica del que cree saber hacia dónde va. Aprender a perderse en una ciudad es un arte que hay que saber cultivar, que exige un esfuerzo adicional porque violenta la tendencia del propio sujeto a representarse un paisaje racionalmente trazado*."

Estudia también Forster el tópico de la *deriva* en Benjamin en su ensayo intitulado "Walter Benjamin: la deriva como aprendizaje", contenido en otro libro suyo, **(15)** aduciendo que el escritor alemán veía su propio destino como "*una larga y solitaria errancia*" que no escapaba tampoco de una sensación de desarraigo intelectual y fracaso existencial dada la situación de la cultura europea de su tiempo, y de su propia experiencia como intelectual de esa cultura, experiencia que lo obligó a llevar un itinerario cosmopolita por varias naciones europeas. Escribe Forster: "*Fracaso y vagabundeo caracterizaron su propia vida intelectual errante; quizá junto a la figura de Kafka aparezca también la de Nietzsche, otro errante del pensamiento, otro viajero de fronteras abiertas.*" Pese a su vagabundaje, Benjamin se mantuvo por un buen tiempo anclado en París y en la cultura francesa estudiando y traduciendo a otros idiomas a poetas, escritores y artistas como Baudelaire, Rimbaud, Proust, Breton, Aragón y otros surrealistas, a Giraudoux y Péguy. Anota Forster: "*Junto a esta*

deriva por las lenguas (...) Benjamin también eligió el eclecticismo como principio formativo de sus relaciones de amistad, como si, a través de ese abigarrado y a veces contradictorio mundo de relaciones que marcaron su vida intelectual, hubiera querido ser consecuente con el sentido profundo de esa deriva, de esa enorme capacidad para absorber distintos pensamientos y experiencias. (...)Personaje que se sustrae a los encasillamientos, que no se acomoda a las clasificaciones. (...) Con el pensamiento y la obra de Benjamin hay que hacer lo mismo que él formulaba en relación al caminante de la ciudad. (...) 'Aprender' a perderse para descubrir los secretos de la ciudad". Revisa igualmente Forster en el aludido ensayo, el tema del tiempo y el espacio en el nomadismo y la *deriva* de Benjamin tal como lo refiere Susan Sontag en un estudio sobre el escritor alemán, donde comenta las dos dimensiones en las que se mueve el hombre. Escribe Sontag en relación al tema mencionado en su estudio sobre Benjamin: "En el tiempo, uno es sólo lo que es: lo que ha sido uno siempre. En el espacio puede uno ser otra persona. (…)El tiempo no nos permite mucha deriva; nos empuja hacia adelante desde atrás, nos hace bogar por el estrecho embudo del presente hacia el futuro. Pero el espacio es ancho, pululante de posibilidades, posiciones, intersecciones, pasajes, desviaciones, vueltas en redondo, callejones sin salida, calles de una sola dirección."

Sobre el mismo tema del nomadismo y la *deriva* por la ciudad en Benjamin, ya había escrito Hannah Arendt a mediados de los años 50 del siglo XX un ensayo sobre las ideas y reflexiones del propio Benjamin expresadas en

algunas de sus cartas en las cuales se refiere, por ejemplo, a las arcadas, pasillos, pasajes, vías peatonales, espacios interiores y exteriores de la ciudad de París. Expone Arendt: "*Las cosas que todas las otras ciudades parecen permitir sólo muy a desgana a la hez de la sociedad -pasear, haraganear,* flânerie- *es lo que las calles de París invitan a hacer efectivamente a todo el mundo. (...) la ciudad ha sido el paraíso de todos los que no van a la caza de la subsistencia, no hacen carrera y no alcanzan objetivos: paraíso, por tanto, de los bohemios, y no sólo de los artistas y escritores sino de todos los que se reúnen en torno a ellos*". Refiere Arendt que igualmente el *flâneur* se convirtió en la figura "clave" de los trabajos de Benjamin dándole a los mismos un dinamismo especial, llegando a preguntarse "*Hasta qué punto el callejear determinó el talante de su pensamiento se reveló quizá de la manera más clara por la peculiaridad de su modo de andar*", constituido el mismo por una mezcla de impulsos de avance y detención en su marcha a pie por la urbe. Anota así Arendt que: "*Y exactamente como la ciudad enseñó la* flânerie *a Benjamin, ese estilo de pasear y pensar del siglo XIX, promovió en él de la misma manera una inclinación natural por la literatura francesa, y esto casi le enajenó de manera irrevocable de la común vida intelectual alemana*."**(16)**

***

Durante el período de la Ilustración europea (segunda mitad del siglo XVIII), ya se quejaba Jean-Jacques Rousseau en sintonía con los románticos, de que el hombre moderno había expulsado al hombre sano, silvestre y

comunitario de su vida primitiva y de armonía natural, para echarlo a la civilización y contagiarlo con todos sus defectos, vicios y maldades. En este sentido, refiere el historiador Philipp Blom en su libro *Encyclopédie* **(17)** que a partir de ese momento, para Rousseau el hombre común quedó desguarnecido, echado al mundo a merced de una sociedad cruel y desigual. Escribió Rousseau en su *Discurso sobre las ciencias y las artes* (1750) que: "*Los comienzos de la civilización, del lenguaje, el arte y el sentimiento refinado fueron también el inicio de la ruina de la humanidad, puesto que condujeron a la desigualdad, a la diferenciación entre el inteligente y el estúpido, los ricos y los pobres, el poderoso y el desvalido, el amo y el siervo*." En la época moderna (a mediados del siglo XIX) de acuerdo a algunos teóricos de las ciencias sociales, en algún momento del desarrollo de esa misma sociedad moderna, construida en base a los principios de racionalidad; y de la tradicional, comunal o comunitaria basada en el principio de identidad, se produjo una ruptura. A causa de ello se obtuvo a la vez como resultado el divorcio de la "*interioridad*" y la "*exterioridad*" (psíquica y física), de la que dependió fundamentalmente el surgimiento del llamado "*sujeto moderno*", es decir el surgimiento del "*yo*", al igual que el de la "*persona*" como tal, del hombre de carne y hueso que experimentó esta ruptura existencialmente.

Es así entonces, que a partir de este hecho el hombre (persona o sujeto) en la sociedad moderna no encuentra ni certeza individual ni realización personal total, bien sea en la realidad exterior o en la interior: es víctima de esta manera de un malestar tanto dentro como fuera

de sí mismo. En este sentido, la sociedad de nuestro tiempo se mueve entre los desplazamientos externos y los sedentarismos internos aferrados a Internet; por un lado están los viajeros, viajantes, deambuladores, paseantes, senderistas, etc, y por el otro los quietistas o espectadores apegados a sus pantallas y a las nuevas geografías virtuales diseñadas por las nuevas tecnologías. Escribe el antropólogo Manuel Delgado en su libro *Sociedades movedizas* **(18)** que: "Ése fue el gran desastre: la obligación que se le impuso al yo de atrincherarse en sí mismo, hacerse hipocondríaco ante las acechanzas de la discontinuidad y la contradicción desde el exterior." Quiere decir que a partir de de ese momento, el sujeto moderno quedó huérfano y desasistido de ambas realidades experimentando una suerte de doble vacío. Como consecuencia de ello, vivimos desde entonces en una constante escisión (y en una *deriva*) tanto psicológica (vida interior) como física (vida exterior). En la actual sociedad hipermoderna-contemporánea, experimentamos del mismo modo una sensación o percepción de *deriva* porque vivimos en un período de incertidumbre, en una época de transición sin asideros sólidos, de modo que no sabemos muy bien hacia dónde vamos, como ya anotamos páginas atrás.

La *deriva* en nuestro tiempo, signada por la condición posmoderna-hipermoderna-contemporánea (aparte del turismo masificado), está protagonizada por un lado por los viajes realizados, entre otros, por los exploradores, por los investigadores ecológicos o científicos como botánicos, ecólogos, geólogos, biólogos, arqueólogos, etnólogos, paleontólogos; igualmente por los viajeros

y paseantes creativos tales como artistas, arquitectos, escritores, filósofos, unos pocos buenos periodistas. Por otro lado, existe la *deriva* llevada a cabo por los flujos migratorios en constante movilidad, desplazamientos masivos y colectivos realizados por poblaciones locales que siempre andan a diario de frontera en frontera por pasos comunes; otras obligadas a estar en tránsito permanente y a emigrar a otras naciones, cruzando fronteras, desplazadas por las guerras, hambrunas y condiciones de pobreza, creando en nuestro mundo actual todos estos multitudinarios contingentes de personas las llamadas "*sociedades movedizas*". Estas migraciones masivas constituyen, a nivel mundial, una cifra de cerca de 50.000.000 de personas. Todos estos tipos humanos, tanto en los territorios metropolitanos como en los espacios abiertos y descampados, protagonizan, pues, la *deriva* de una "*sociedad desanclada*" donde el espacio igualmente cobra protagonismo.

Comenta el antropólogo Manuel Delgado en el libro mencionado que: "*El imaginario social puede elevar al transeúnte a la categoría de héroe, cuando hace de él un viajero romántico o un aventurero real o ficticio, personajes cuyo arquetipo siempre era el trashumante mítico por excelencia: Ulise*s." Resulta así que el viaje urbano contemporáneo hoy día ha visto incrementar su gama de protagonistas, incluyendo nuevas identidades nómadas y *derivas* de personas tales como: transeúntes, peatones, viandantes, andariegos, hippies, gitanos, *travellers,* mochileros, malabaristas callejeros, gentes de circo, mendigos; trabajadores ocasionales, vendedores ambulantes, peregrinos, marinos, transportistas,

agentes de comercio, viajeros de negocios, empleados públicos, congresistas, fugitivos de la ley, delincuentes internacionales, empleados de líneas aéreas, entre otros. Toda esta gama de personas lleva a cabo usualmente una *deriva* que incluye a "*todos aquellos que, voluntariamente o no, van de un lado a otro, viviendo la experiencia de esa no-ciudad que son todas las ciudades por las que transitan sin detenerse apenas lo justo para reposar o llevar a cabo un propósito concreto*."

En este sentido, desde hace ya bastante tiempo se han introducido en las ciencias sociales los términos o conceptos de la "*no-ciudad*" y el de "*no-lugar*". Escribe Delgado que: "*La no-ciudad es lo que difumina la ciudad entendida como morfología y como estructura. Posibilidad espacial pura, es el resultado de codificaciones que nacen y se desvanecen constantemente, en una tarea interminable.(...)La no-ciudad es la ciudad que suscita cualquier movimiento susceptible de producir un entre-dos, un intersticio*." Es así que la no-ciudad no es lo contrario de la ciudad, su cara oculta invertida, o su lado oscuro; es más bien lo que anonada o nihiliza la ciudad. Anota Delgado que la no-ciudad es ante todo lo *nomádico*. La ciudad es lo que encierra, lo que enclaustra; la no-ciudad es lo otro, "*los espacios y las obsesiones nómadas*". La no-ciudad es lo que envuelve la ciudad "*y que eventualmente la atraviesa*." Es el espacio de la desterritorialización. En esos espacios representativos de la no-ciudad la gente no vive, sino que *vaga*, anda sin determinación, libre y a su antojo, "*anda por un sitio sin hallar camino a lo que se busca*." Ejemplos de esos territorios de la no-ciudad

son los descampados, "*esas regiones desalojadas en las periferias urbanas (...) a la manera de intermedios territoriales olvidados por la intervención o a su espera.*" Se trata de una tierra vaga, o tierra de nadie, "*lugares amnésicos*", sitios provisionales de fronteras difusas a los que todavía la ciudad no ha llegado, "*o de los que se ha retirado y que encarnan bien una representación física inmejorable del vacío absoluto*."

Territorio residual, el descampado es un erial, una espacio de ruinas, de chatarra, de objetos abandonados. Territorio sólo disponible para cruzar o deambular sin rumbo. Allí suelen pernoctar o habitar temporalmente las llamadas "*identidades nómadas*" constituidas por conglomerados de migrantes de diversos países, gitanos, vagabundos, mochileros, indocumentados, criminales, fugitivos, personas fueras de la ley. "*La ciudad es una etapa que puede prolongarse a lo largo de siglos: la no-ciudad es, en cambio, una vía*", apunta Delgado. No implica, pues, la no-ciudad contrariedad sino complementariedad con la ciudad. Se define la no-ciudad más bien como: "*un deshacerse perpetuo de lo ya hecho y un rehacerse incesante de lo que acabamos de ver desintegrarse ante nuestros ojos*." El territorio por excelencia o expresión mayor de la no-ciudad es, por supuesto, el *desierto*. El desierto es "*umbral absoluto, sin referencias, espacio que sólo puede ser atravesado por quienes antes se han perdido en él. Espacio absoluto de los más absolutos naufragios (...) la metáfora perfecta (...) puesto que de ella no se pudo haber partido y nunca podrá ser destino para nadie.*" Por último se encuentra el laberinto, pariente menor del desierto, "*un desierto en*

conserva"; espacio minimalista diseñado especialmente para perderse, para equivocar los pasos y desorientarse turbando los sentidos y que también funciona como una metáfora o como una alegoría del viaje interior del hombre.

El no-lugar, o los no-lugares por su parte se definen por ser espacios de anonimato, "*lugares monótonos y fríos a los que no les corresponde identidad ni memoria y que no tienen nada que ver con contextos espaciales culturalmente identificados e identificadores*." Son ejemplos de estos, entre otros: la calle, la plaza, el vestíbulo, el corredor subterráneo, la sala de espera, las *lobbies* de los hoteles, los cafés, las terminales de los aeropuertos, los pasajes de una calle a otra, los sitios de ejercicio en las vías, los recintos grandes de los cajeros automáticos, los centros comerciales, los hipermercados, las autopistas, las estaciones de servicio, los estacionamientos, las calles de servicio, los callejones, las pasarelas, los andenes del metro y de los trenes, etc. En ellos, efectivamente, se anda *a la deriva*. Algunos de estos espacios suelen ser lugares perfectamente representados y con nombres (las plazas, por ejemplo), pudiendo ser cruzados de forma transversal y en todas direcciones por lo que "*igualmente pasan a ser súbitos laberintos en los que todos nos podemos extraviar: el extranjero, el turista, el inmigrante, pero también el habitante cercano"* y en los que fácilmente también podemos desorientarnos.

Por otro lado, la *deriva*, errancia o nomadismo, ya lo hemos señalado, igualmente la experimenta el ser humano contemporáneo en sus viajes y paseos por los

países, ciudades y pueblos, bien de una manera creativa o bien de una manera pragmática, neutra y estéril. Se viaja en este último caso por fastidio o tedio, por ocio o por aburrimiento, sin que haya poco o nada en ese viajar que sorprenda al espíritu. En el primer caso, en cambio, el viajero creativo que desanda por las urbes actuales es una suerte de heredero -consciente o inconsciente- de Baudelaire y de tantos otros *flâneurs,* paseantes creativos modernos movidos por la literatura y el arte; busca, pues, dicho viajero sacar partido de esta situación en sus viajes y paseos, escapándose por los intersticios, buscando vías y caminos más creativos y lúdicos para el abordaje de los nuevos escenarios, creando inusitadas estrategias de recorrido.

El tema de la "*deriva*", igualmente ha tenido desde hace ya bastante tiempo acogida en el urbanismo futurista y utópico cuyas ideas siguen vigentes en la actualidad. Para muchos teóricos, el término "*Deriva*" fue introducido hacia el año 1957 por el grupo de la llamada Internacional Situacionista (IS), organización de artistas e intelectuales encabezada, entre otros, por el urbanista holandés Constant Nieuwenhuys (llamado también Constant, 1920-2005). Constant acuñó el término *deriva*, lo teorizó, diseñó un proyecto urbano basado en el mismo, lo elaboró en maqueta y construyó varias estructuras que ensambló logrando materializar una pequeña ciudad concreta llamada "*New Babylon*". Participaron también en el proyecto el sociólogo francés Guy Deborg y otros creadores, con quienes Constant estuvo hasta el año 1960. Sus ideas y filosofía abarcaron entre otras actividades, temas de antiglobalización,

ideas de sociología, urbanismo, arte, literatura y política. Constant es, pues, el creador de la ciudad New Babylon (Nueva Babilonia), una urbe nómada fuertemente influida por la cultura gitana, diseñada entre los años 1959-74.

Parte Constant de la premisa de que la humanidad es fluctuante y que la *deriva* es una manera de viajar y de estar en el mundo, viviendo la misma como un juego lúdico interminable "*con los elementos que forman el entorno*." Para dicho urbanista la condición de *flâneur* es muy importante en el nomadismo realizado por la ciudad, asumiéndola "*como persona que se abandona a la deriva y se desplaza entre la multitud sin unirse a ella*." La premisa es vivir por el placer eterno de una búsqueda indeterminada donde "*La vida es un viaje sin fin a través de un mundo que se transforma con tanta rapidez, que cada vez parece diferente.*" Constant tomó algunas ideas del "*Homo Ludens*" de Huizinga, del *flâneur* de Baudelaire y de la vida de los gitanos y creó un nuevo sujeto creativo llamado *Neobabilonio*. Para Constant, el viajero o paseante de *deriva* es como los gitanos: vive un eterno ahora, con un nomadismo permanente, entendiendo el mundo como un lugar donde todos son forasteros en movimiento, borrando la distinción entre vivir y viajar. Sus ideas siguen vigentes en pleno siglo XXI y varios urbanistas en el mundo han materializado varios de sus proyectos arquitectónicos.

Los espacios urbanos y suburbanos son, pues, los espacios públicos por excelencia donde se cumplen y se desarrollan la *deriva* y el nomadismo. Como anota Delgado, la calle es el lugar preeminente para poner

en marcha estas aventuras y aunque es un no-lugar no es considerado un simple pasadizo, sino algo más rico y complejo: "*Denigrada por las ideologías más autoritarias y antiurbanas, siempre incómodas ante su tendencia al enmarañamiento y su ambigüedad semántica, la calle es una institución social.*" La calle es el espacio, escenario o lugar principal idóneo e igualmente atractivo para llevar a cabo o practicar la *flânerie,* el paseo y el callejeo, actividades que forman parte de las mencionadas *derivas* o nomadismos en su parte más creativa. Si las antiguas calles desaparecieron, es preciso reconocer también que en nuestros espacios públicos contemporáneos, calles, callejuelas, avenidas, bulevares, asistimos ahora a la "*simultánea presencia de innumerables perspectivas y aspectos en los que se presenta un mundo en común y para el que no cabe inventar medida o denominador común.*" Por otro lado, como puntualiza el antropólogo español comentado, la calle puede ser experimentada "*como un espacio donde se espectacularizan las tensiones sociales y se producen los grandes ensayos libertadores.*" Espacio o lugar peregrino donde conviven la exhibición y las miradas, la fiesta y la revuelta, la celebración y la protesta, el cortejo y el galanteo e igualmente lugar donde se realza, por supuesto, la práctica y "*el valor creador del paseo.*"

Las vanguardias artísticas como el Dadaísmo (con las excursiones de Tzara) y el Surrealismo (con las deambulaciones de Breton y Aragón), herederas de Baudelaire y de otros paseantes (y aventureros) modernos como el mismísimo Rimbaud, encontraron en las calles y espacios urbanos una veta de imágenes y un sistema de

signos entre un mar de anuncios publicitarios, *graffitis*, ruinas, encuentros azarísticos e imprevistos. A finales de los años 50 del siglo pasado, escribe Delgado, "*los letristas del grupo Cobra y, por último, los situacionistas practicaron la deriva psicogeográfica como una apropiación poética de la trama de calles y cruces de una ciudad. La deriva era para los situacionistas aquella forma de comportamiento ligado a las formas de la sociedad urbana: técnica del paso fugaz a través de ambientes diversos.*"Otro tanto hicieron en los años 60 artistas como Tomy Smith, Richard Long o Robert Smithson, quienes llegaron a formular que "*caminar era pensar con los pies*"; en los años 70 el grupo Fluxus tomó las calles de Nueva York llevando a cabo varias acciones e intervenciones en base a paseos colectivos; en los 90, los artistas del grupo Stalker (Francesco Careri y Lorenzo Romito) crearon las *transurbancias*, planteando "*la exploración de los itinerarios preferiblemente por espacios ambiguos y desterritorializados, como formas de localización de territorios actuales*", buscando por este medio "*otorgar al ciudadano y al turista el título de viajero permitiéndole explorar unos territorios inéditos*". Escribe Delgado que caminar es también *pensar*, convirtiéndose el viandante en "*una especie de filósofo abstraído en su pensamiento*", un tanto a la manera de los antiguos pensadores clásicos peripatéticos. Apunta que: "*El paseante hace algo más que ir de un sitio a otro. Haciéndolo poetiza la trama ciudadana (...) el viandante convierte los lugares por los que transita en una geografía imaginaria hecha de inclusiones o exclusiones, de llenos y vacíos.*"

Yo personalmente no soy un viajero nato y experimentado, de esos que han recorrido medio mundo y están un fin de semana en un ambiente inhóspito horrible, y el otro en las antípodas en un recorrido por el paraíso, derrochando dinero como un loco. Tampoco tengo ansias de aventurero, explorador o senderista conocedor de infinitos parajes turísticos. He realizado en verdad pocos aunque significativos viajes y paseos (únicos como productos de un tiempo nómada, e igualmente porque son parte de tu huella dejada por este mundo); primero, paseos por mi país, Venezuela, luego por España, Francia y Estados Unidos. El viajar a sitios lejanos a veces me cansa, por la pesada rutina de los trámites en las agencias viajeras y los rituales fastidiosos de los aeropuertos llevando y trayendo pesadas maletas, y haciendo trasbordos de acá para allá lo cual agota a uno durante todo el viaje. Por otro lado, los viajes son para mí un deleite y un placer de los sentidos por el simple hecho de conocer personas, conductas y gustos nuevos de otras culturas en su propio contexto, e igualmente el de apreciar ambientes y paisajes diferentes a los tuyos poseyendo también el viaje para mí un incentivo moral y estético. Aunque los viajes no cumplan completamente con la expectativa que uno se planteó, es bueno no perder nunca el deseo de viajar y de conocer nueva culturas y sitios.. Teniendo al mundo como escenario y manteniendo viva la curiosidad y animosidad de la mente, hay que tratar igualmente de no perder nunca el "espíritu viajero", ya que éste da fuerza y vigor para marchar al paso por cualquier ruta física o de la mente.

Como escribió el filósofo George Santayana (gran

viajero y paseante moderno), los viajes proporcionan una educación moral: al conocer nuevos sitios y culturas, afianzan el conocimiento de uno mismo, "la clave socrática para la sabiduría". Antes de comenzar el proyecto de viaje, el verdadero viajero debe disponer de un equilibrio psicológico y mental, equilibrio que sustenta la energía física; igualmente debe tener un espíritu bien centrado y positivo para cumplir con los objetivos que se propuso en su travesía. Pone de relieve así el filósofo la diferencia entre el viajero, el vagabundo o el emigrante ya referida anteriormente: "Antes de emprender la marcha, el viajero debe poseer intereses y facultades fijos a los cuales servirán los viajes. Si deambula sin propósito de un país a otro no viajará, sino que vagará o vagabundeará. El viajero debe ser alguien y venir de alguna parte para que su definido carácter y sus tradiciones morales puedan suministrar un órgano y un punto de comparación para sus observaciones. No debe andar metiendo la nariz como un vendedor ambulante en busca de ganancias o un emigrante en busca de un terreno baldío. Debe mostrar discreción en todas partes y conservar la dignidad de un invitado. En todas partes debe seguir siendo un extraño por muy benévolo que sea, y un crítico por muy apreciativo que sea. (…) El viajero debiera ser un artista en recomponer lo que ve; luego puede llevarse el cuadro consigo y añadirlo a un transmisible fondo de sabiduría, no como una experiencia más, sino como una vista corregida de la verdad." Pautas que recrean, retratan y a veces contradicen algunas directrices del viajero y del nomadismo de hoy. En lo que a mí respecta, pues, como viajero me acojo

generalmente a los principios de andar en el camino en una deriva creativa, ya señalados a lo largo de este ensayo. El paseante creativo, ya dijimos, debería ser un semi nómada que eventualmente recrea sus viajes y paseos convirtiéndolos en material literario, artístico o filosófico.

Por otra parte, algunas de mis ideas culturales provienen de lecturas y reflexiones, de mis propias experiencias y de diálogos con algún amigo o conocido, o con personas afines en cuanto a viajar se trata, aunque a fin de cuentas, como señaló el filósofo de marras, mis mejores viajes los he realizado en la imaginación. Mis *derivas*, paseos y recorridos creativos han sido habituales desde mi temprana edad (10 años) cuando viví en el litoral central venezolano en el poblado de Caraballeda, antiguo Departamento Vargas. Allí comenzaron mis excursiones con amigos por el pueblo y otras hechas al sector Tarigua y en San Julián, en la zona montañosa, donde nos bañábamos en el río e íbamos al club; también mis caminatas y paseos por los bulevares, vías peatonales, rutas costeñas y por veredas tropicales y calles que daban al mar (o a ninguna parte) en la parte baja de Caraballeda. En la llamada zona "Caribe" o en la avenida Costanera, emprendí caminatas solo, con un grupo de amigos, o con conjunto de parrandas navideñas y cantos de aguinaldos con el que recorríamos igualmente dicha zona costeña. Sistematicé del mismo modo mis recorridos o paseos, solo o acompañado, en diversas épocas por diversos urbanismos y sectores del litoral central tales como Tanaguarena, Macuto, La Guaira, Maiquetía y sus alrededores. Luego continué

con los mismos, en varias épocas, en ciudades como mi natal Caracas (donde pasé la mitad de mi vida), la cual he caminado por el centro, el este y el oeste. También he explorado en diversas épocas rutas e itinerarios de calle y senderos de San Felipe (donde he vivido casi la otra mitad de mi existencia) y sus alrededores (Tres Quebradas, Aguacatal, Guáquira, Marimón, Corocito, Jobito, El Golondrino, Las Cumaraguas, Guayurebo, Las Flores). Otro tanto he hecho llevando a cabo paseos por municipios cercanos en poblados y sectores como Cocorote, Cocorotico, Boraure, Palito Blanco, Guama, San Pablo; Marín, San Javier, Albarico, Guayabito, Yumare; Aroa y el sector de las Minas; Chivacoa, Yaritagua y Nirgua (donde estuve dos años encargado de una biblioteca). En Barquisimeto he deambulado infinidad de veces por el casco central y la zona de la Universidad, y he visitado varios sectores donde viven algunos de mis familiares. En Mérida, mientras viví allí cuatro años, caminé de arriba abajo y por los cuatro costados la ciudad, además de localidades cercanas como El Valle, Ejido, La Pedregosa, Tabay, La Parroquia. Igualmente he paseado por el casco histórico de Coro, por algunos lugares de la Sierra y por Punto Fijo; por los ambientes marítimos de Adícora y El Supí. Igual he realizado recorridos por los pueblos de la Península de Paraguaná, a donde he ido varias veces; muchas veces he visitado y transitado por Puerto Cabello, Morón, Tucacas, los cayos, Cumboto, Choroní, Margarita.

En el exterior han sido expediciones urbanas llevadas a cabo en breves temporadas pasadas en Nueva York (El Bronx, Manhattan) en dos viajes, donde entre otras

rutas y paseos, aparte de las vías turísticas, me alojé en el Bronx y en Manhattan. En el primero, caminé por la avenida Grand Concourse, hasta llegar a la cabaña donde vivió el poeta Edgar Allan Poe a mediados del siglo XIX, conversando un rato con el cuidador de dicha cabaña y luego recorriendo igualmente otros sitios educativos o Community Colleges, para establecer contacto con artistas y escritores; fui a un club latino, donde bailé "salsa" con una amiga hasta las 3 a.m. Asimismo, en Manhattan (donde me alojé en el Upper East Side) visité varios bares, fui a la Universidad de Columbia dando unas vueltas por el campus, merodeé a la par por la Av. Amsterdam y dispensé visitas a la catedral St. John the Divine y a Los Claustros; desde el centro de la isla, caminé hacia el sur por la 5ta. Avenida, calle abajo, donde completé como ochenta cuadras hasta llegar a Greenwich Village, donde fui a un bar a comer y beber; también fui a las galerías de arte del SOHO; deambulé por Wall Street y los alrededores de La Bolsa y por Columbus Circle y el Lincoln Center. Visité a la par Rockefeller Center, Hotel Plaza y alrededores, el puente de Brooklyn, Chinatown (Canal Street) y la parte baja de las Torres Gemelas. Otro tanto hice por el centro de la isla, en Central Park, donde di unas vueltas por Conservatory Gardens, en la zona cercana a donde están los museos Metropolitan, el Guggenheim, el Museo Judío y el Museo del Barrio, a los cuales dispensé también visitas; otra ruta fue la que emprendí por los senderos arbolados de Central Park West, esquina con la calle 72, frente al edificio "Dakota" (tomando varias fotos a la fachada) donde el Beatle inglés John Lennon

perdió la vida trágicamente en manos de un desquiciado mental; además de músico, Lennon también fue un activista político que se opuso a la guerra de Viet-Nam. En dichos senderos el músico de rock solía caminar diariamente, hacer ejercicio o disfrutar del paisaje buscando inspiración para sus canciones, lugares en los que se aprecian ahora varios letreros alusivos a las mismas. Igualmente en el centro de Manhattan visité la Biblioteca Pública para buscar algún libro, almorcé frugalmente con una amiga en el Bryant Park (que está al lado), y en el bar Mc. Sorley's (el más antiguo de NY) bebí cerveza irlandesa con un artista plástico venezolano amigo; vi las obras del MOMA o Museo de Arte Moderno; hacia el oeste caminé por la explanada del edificio de las Naciones Unidas. Fui al Consulado de Venezuela, donde asistí a la exposición de otro pintor venezolano amigo. Asistí también acompañado a una misa en la catedral de San Patricio.

En París, igualmente en dos viajes, frecuenté la Isla de la Ciudad y sectores del casco urbano central y del Barrio Latino (en el área de Saint-André-des-Arts), donde me alojé en el segundo piso de un hotel pequeño con estilo de techo de mansarda o buhardilla (y pude ver los techos de París), ubicado muy cerca de la Sorbona y el Louvre, sitios que visité. En dicho sector fui también a una cervecería con un filósofo venezolano amigo y unas amigas, e igualmente fui a la barra de un bar a la usanza antigua; luego emprendí caminatas visitando el Boulevard Saint Michel, el Pont des Arts, el Quai de Conti, St. Germain-des-Pres, la Academia Francesa, la casa del filósofo Voltaire, entrando y saliendo por varios

“pasajes” comerciales del centro en homenaje a los surrealistas y a Walter Benjamin. Dispensé igualmente visitas a la Santa Capilla y a Notre Dame, las Tullerías, los Campos Elíseos; Trocadero, el Campo de Marte y los alrededores de la Torre Eiffel, torre a la que subí y tome fotos de la ciudad desde las alturas; paseé también a la deriva por otros muelles y bulevares de la Rive Gauche, o margen izquierda del Sena, curioseando en los puestos de libros (comprando algún volumen viejo) y en las galerías de arte. Fui a varios cafés y pastelerías. Igualmente en Francia visité Narbone (donde fui a un castillo cercano al centro, deambulando al azar por varias rutas, viendo sitios de interés) y Marsella, donde divagué por el puerto tomando fotografías. También de vuelta a París, pasé en tren por Arles, donde se ven los paisajes soleados de campos de trigo que pintó el holandés Van Gogh.

Pasé asimismo temporadas en España, en Madrid, en dos viajes, donde frecuenté la Gran Vía y curioseé y me desplacé por librerías y cafés en la Puerta del Sol, bebí vino en las tabernas de la Plaza Mayor y alrededores; visité el Paseo del Prado y el Museo del mismo nombre; fui en tren al monasterio El Escorial, viendo en el paseo en la distancia los paisajes “místicos” de Ávila, donde se inspiraron san Juan de la Cruz y santa Teresa. En Barcelona y las afueras, igualmente en dos viajes, visite y caminé, entre otros sitios, por Las Ramblas, La Diagonal, La Barceloneta, Plaza Cataluña, el Paseo de Gracia, Plaza Espanya (donde visité a un amigo poeta venezolano y su compañera y subí los infinitos escalones hasta llegar al Museo Nacional de Arte y a la galería

de Arte Románico); Montjuic (sector en el que recorrí los museos del área) y el Barrio Gótico, donde di una conferencia sobre literatura venezolana en un castillete medieval; vi a la par exposiciones de Picasso y Dalí, visité el Museo de Historia de la Ciudad y fui a un concierto de jazz en el Palacio de la Música Catalana. Fui al mercado de la Boquería y al Paseo Marítimo (por el que caminé largos trechos). Igualmente anduve por Sabadell y por Bellaterra (donde me alojé en los predios universitarios) y sus alrededores. También asistí a visitas guiadas recorriendo las obras de Gaudí; por supuesto fui al Parque Güell y a la Sagrada Familia y subí a una de sus torres; igualmente visité el interior de La Pedrera, donde en el vestíbulo asistí a una exposición de Rembrandt. Otro tanto hice en Salamanca con una amiga y un amigo poeta, donde emprendí caminatas y "marchas" por tabernas, transitando frecuentemente por la Universidad, por iglesias románicas, barrocas y modernas, museos y alrededores del río Tormes. Antes de llegar a Granada, vi los paisajes de Castilla-La Mancha en donde tuvo sus aventuras Don Quijote; ya en la ciudad, me desplacé a la deriva por el centro de la misma, y por La Alhambra y el Generalife; y en Sevilla, por la plaza mayor en la que una gitana me leyó las cartas; allí además visité el Alcázar (donde medité entre fuentes y jardines), la Catedral y el Parque de Ferias asistiendo de paso en Triana a un tablao flamenco. En estas ciudades, pues, viajé solo o acompañado y me alojé en diversos hoteles, residencias y posadas; fui a ferias de exposición, mercadillos, galerías de arte, asistí a espectáculos, saludé a algunos amigos y amigas e igualmente frecuenté a conocidos que

me brindaron hospedaje.

Nunca he llevado reloj-pulsera en mi muñeca, en el celular apenas veo la hora ya que un buen paseo nunca debe hacerse apurado. En los viajes a ciudades del exterior, mis métodos siempre han sido las caminatas y paseos con algún pequeño mapa, sin brújulas ni GPS, apelando más bien al azar o a mis instintos. En dichas ciudades, en alguna oportunidad he deambulado solo después de revisar rápidamente una guía cartográfica marcando rutas de transporte en un hotel o en una casa como huésped de algún amigo(a), quien me da orientaciones de cómo funciona dicha zona urbana antes de salir a la calle; anoto algunas posteriormente en una libreta y pregunto luego a cualquier transeúnte en el camino por tal o cual calle o vía, ya que no sigo la referencia de la guía al pie de la letra. Igualmente, trato de hacer mi propia ruta o de ir tras las rutas o rastros que han dejado algunos viajeros, poetas, escritores, artistas o filósofos -del pasado o del presente- por dicha ciudad ya sean oriundos de allí o no. De igual manera suelo frecuentar, como ya referí, lugares tales como: sitios de reuniones de escritores y artistas, bibliotecas o librerías, ventas de libros y objetos raros o de artesanías para curiosear o comprar algo; también acostumbro visitar museos y galerías de arte, ventas de antigüedades, mercados de pulgas, bazares callejeros, tabernas y bares importantes, restaurantes baratos, mercados populares, catedrales, iglesias y palacios antiguos, parques diversos, ruinas, algún cementerio; ir a ciertas conferencias o presentaciones de libros, ir al cine a ver alguna buena película o asistir a conciertos de música clásica o popular,

visitar a amigos(as) y personas conocidas. Como dije, he viajado solo o acompañado; si vas con una compañera es especial ya que logras compartir la magia de los días y los sueños. Dichas experiencias me han servido, pues, para hacer menos rutinarios y más creativos mis paseos, callejeos y *derivas* resultando también, por supuesto, que en varias oportunidades me he perdido en las mencionadas ciudades y pueblos y he caminado una misma calle varias veces, o he quedado despistado en un laberinto de callejuelas; aunque siempre aparece un alma bondadosa capaz de orientarnos y dispuesta a despejarnos las inesperadas rutas de la ciudad y la realidad, o a revelarnos un rasgo oculto de la urbe, del camino y de la ruta. Sigo, pues, en mi andar peripatético por estos caminos y calles, como escribe Octavio Paz: "*calles que no se acaban nunca, calles caminadas como se lee un libro o se recorre un cuerpo; (...) en busca de todo y de todos, de nada y de nadie*".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Rafael Vidal Jiménez, "Implicaciones historiográficas de la postmodernidad: la superación fenomenológica de los paradigmas finalísticos de la historia." En: *Actas del VII Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica.* Universidad Internacional de Andalucía, Sede de La Rábida, Andalucía, septiembre de 1999.

2. Rigoberto Lanz, *Las palabras no son neutras. Glosario semiótico sobre la posmodernidad.* Monte Ávila, Caracas, 2005.

3. Víctor Guédez, *Vanguardia, transvanguardia y metavanguardia*. Fundarte, Caracas, 1999.

4. David Frisby, "Para analizar la Modernidad". En: revista *Guaraguao. Revista de Cultura Latinoamericana*, Barcelona (España), 2001.

5. José Amícola, *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Paidós, Buenos Aires, 2000.

6. Arthur Danto, *Después del fin del arte. El arte con-*

temporáneo y el linde de la historia. Paidós, Buenos Aires, 2012.

7. Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama, Barcelona, 2002.

8. Mark Lilla, *Pensadores temerarios. Los intelectuales en la política*. Random House Mondadori, Caracas, 2005.

9. Lois Parkinson Zamora, *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*. Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

10. Octavio Paz, *Los hijos del limo*. *Del romanticismo a la vanguardia*. Seix Barral, Barcelona, 1981.

11. George Steiner, "¿El ocaso de las humanidades?" En: *Revista de Occidente*, Madrid, 1999.

12. Morris Berman, *El crepúsculo de la cultura americana*. Sexto Piso, México, 2007.

13. Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en*

el aire. Siglo XXI, México, 1997.

14. Ricardo Forster, *Crítica y sospecha. Los claroscuros de la cultura moderna*. Paidós, Buenos Aires, 2003.

15. Ricardo Forster, *W. Benjamin, TH. W. Adorno. El ensayo como filosofía*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1991.

16. Hanna Arendt, *Walter Benjamin; Bertolt Brecht; Hermann Broch; Rosa Luxemburgo*. Anagrama, Barcelona, 1971

17. Philipp Blom, *Encyclopédie. El triunfo de la razón en tiempos irracionales*. Anagrama, Barcelona, 2007.

18. Manuel Delgado, *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Anagrama, Barcelona, 2007.

Versión digital diciembre 2022
Sistema de Editoriales Regionales
Yaracuy - Venezuela

ENNIO JIMÉNEZ EMÁN

Autor venezolano, nació en Caracas en 1952. Licenciado en Letras por la Universidad Central de Venezuela (1982) con tesis sobre Octavio Paz. Ensayista, investigador literario, ha publicado en periódicos y revistas culturales de Venezuela y del exterior. Premio "Miguel Otero Silva", Mención Ensayo, de la Escuela de Letras de la Universidad del Zulia, Maracaibo, 1987. Premio "Tierra del Agua", CONAC, Mención Ensayo, de la Dirección de Cultura del estado Delta Amacuro, Tucupita, 1993. Es autor de los libros de ensayo, Aracné, cuatro ensayos literarios (1984); *Notas apocalípticas. (Temas contraculturales)* (1988); *Las voces ocultas* (1992); *Diario Nómada* (2001); *Cioran el escéptico (*2017); *Gabriel Jiménez Emán: Suite fantástica* (2017); *Elisio Jiménez Sierra, Virgilio y Horacio, fulgores grecolatinos* (2021). *En poesía ha publicado los títulos: Rito de desvelo (*2010) y *Poemas para nada/Ser de mar* (2021). Ha trabajado en editoriales alternativas en el interior del país y en los archivos bibliográficos y audiovisuales de la Biblioteca Nacional de Venezuela, en Caracas, y ha dado charlas y conferencias sobre literatura y cultura venezolanas dentro y fuera del país.