

Novelista, traductor y ensayista argentino. Vive en Francia, donde se desempeña también como profesor universitario. Entre sus muchos libros cuentan las novelas *Cicatrices*, *La ocasión*, *Lo imborrable*, *El entenado* y *La pesquisa*, y el libro de ensayos *El río sin orillas*.

Postmodernos y afines

El postmodernismo parte de la muerte de la vanguardia pero, según el autor, lo que se está viendo en las afueras del bello cementerio es bien poco alentador.

Algo es seguro: cuando se trata de definir la postmodernidad, los conceptos rigurosamente estéticos no abundan entre sus defensores. En cambio, las consideraciones históricas, sociológicas, políticas, periodísticas, culturales pululan, y el justificativo principal de la actitud postmoderna vendría de un diagnóstico inapelable: la muerte de las vanguardias. Otros planteamientos que caracterizan al postmodernismo son el argumento cuantitativo aplicado a la difusión y a la recepción de una obra artística, y la reivindicación, como antítesis de las vanguardias, de una supuesta diversidad cultural, representativa del auténtico gusto de las masas, en oposición al elitismo vanguardista. Hace poco, un ataque contra Pierre Boulez y la música contemporánea se basaba en el argumento de que la producción de esa música era escasa y dirigida a un pequeño grupo de fanáticos, y que, en cambio, la verdadera contemporaneidad incluía todo lo demás, en una lista heteróclita donde figuraban Ravel y la salsa, Francis Poulenc y la canción popular francesa, Richard Strauss y John Coltrane, etcétera. Ese argumento contra la vanguardia musical podía reducirse a un sofisma economicista: teniendo en cuenta el costo que suponía la experimentación musical, en instalaciones sonoras, computadoras, personal, etcétera, las escasas horas de creación anuales, y el poco público elitista interesado en ellas, esa música no era competitiva y resultaba, por tanto, antieconómica.

El postmodernismo considera las vanguardias como un movimiento dogmá-

tico, y con la restauración de cierto conformismo estético parece significar más o menos lo siguiente: puesto que las obligaciones que nos imponían las vanguardias ya no tienen vigencia, hemos decidido recuperar nuestra libertad. El postmodernismo es como un señor divorciado que, por no sentirse ya obligado a serle fiel a una esposa exigente, se lanza sin escrúpulos a frecuentar cabareteras. Semejante al agujero negro de los astrofísicos, su vacío teórico absorbió vertiginosamente los academicismos y los resentimientos que habían sido relegados por el desenvolvimiento de las vanguardias a lo largo del siglo xx. Y si estamos obligados a referirnos al postmodernismo por medio de metáforas y de comparaciones, es justamente porque se trata de un fenómeno inasible desde el punto de vista conceptual. Su esencia misteriosa sólo es reconocible a través de sus rechazos y de sus efectos.

Su oposición a las vanguardias no es artística, sino supuestamente ética, política, cultural: a la tiranía irrazonable de las vanguardias, opone el *democratismo* postmoderno. En su chirle relativismo, los contrarios, si no siempre se reconcilian, existen en un plano de igualdad, de tal manera que, en su opinión, Isabel Allende y Juan Carlos Onetti, por ejemplo, son igualmente novelistas, y dentro de la lógica democratista que hace del público la instancia decisiva del proceso creador, la supremacía le corresponde al más votado, o sea, en el crudo lenguaje economicista que prevalece hoy día, al más vendido. La prioridad en arte del valor de cambio sobre el valor de uso define bastante claramente la concepción postmoderna.

Hacia 1840, Charles Fourier afirmaba ya que la civilización, etapa a la que ha llegado la sociedad moderna, no es más que la última forma, insidiosa y

Tomado de *El Malpensante*,
Nº 37, abril de 2002,
Bogotá.

omnipresente, que asume la barbarie. Inversamente, el *democratismo* pretende hoy día que nuestra sociedad encarna el *mejor de los mundos posibles*. La tendencia postmoderna es un epifenómeno de la ideología ultraliberal, que a mediados de los años setenta subvencionó a ciertos historiadores para incitarlos a denigrar la Revolución Francesa o los movimientos tercermundistas, que no por haberse extraviado en estrategias equivocadas dejan de tener razón, como está poniéndolo otra vez en evidencia la así llamada mundialización, de la que Argentina podría ser uno de los más tristes ejemplos. Los ideólogos del ultraliberalismo pretendieron durante algunos años que habíamos llegado al fin de la historia. El *democratismo* postmoderno es la expresión de esa ideología trasladada a la cultura.

A pesar de su reivindicación de la libertad en arte, el postmodernismo está estrechamente ligado a la ideología oficial de los ultraliberales. Su *democratismo* -que no tiene nada que ver con la verdadera democracia, cuyas exigencias y responsabilidades éticas y sociales son irreconciliables con el liberalismo salvaje- se contenta con reivindicar las más blandas y vagas categorías del consenso, para el cual toda tentación de ruptura es inmediatamente excluida del debate. Así, por ejemplo, del mismo modo que el público -léase el cliente- es el juez supremo de la pertinencia artística, el academicismo se presenta como un nuevo clasicismo, y el discurso artístico se confunde con los valores de la opinión, de modo que, si tomamos como ejemplo a la literatura, los novelistas ya no necesitan buscar nuevos caminos formales o una visión inédita del mundo para ejercer su arte, sino que les basta con limitarse a reproducir la ideología, los valores y la situación social, étnica o cultural de su público. Los géneros cumplen en ese sentido el mismo papel que el envoltorio invariable de una marca de café: su finalidad es permitirle al cliente

identificar claramente el producto que está buscando. La famosa emancipación postmoderna de la tiranía de las vanguardias no es más que la libertad de comercio ultraliberal que quiere eliminar todas las barreras que podrían obstaculizar la más salvaje competencia. Esa competencia, por otra parte, no se atiene a ningún código; las reglas mundiales del comercio sólo benefician a los que ya gozan en el mercado de una posición de privilegio.

En el postmodernismo, el artista deja de ser el artesano en que lo había transformado la era industrial para volverse una especie de pequeño empresario. Ya no hay movimientos literarios reunidos en torno a una filosofía o a una estética, como el romanticismo, el expresionismo, el surrealismo, etcétera, sino sólo cuentapropistas aislados que suministran su mercancía de acuerdo con las demandas del mercado -lo que se vende en el momento o lo que perpetúa la imagen de marca de tal o cual autor- y que producen varias mercancías diferentes, según los destinatarios, como por ejemplo los diarios o las colecciones especializadas en distintos géneros (histórico, policial, erótico, etcétera), e incluso hasta trabajan sin firmar, como guionistas, adaptadores o escritores fantasma que les venden materia prima literaria a todos aquellos que, sin saber escribir, quieren también producir literatura. Lo que no les impide, si el trabajo por encargo se vuelve superior a su capacidad de producción, contratar a su vez personal suplementario para que lo realice en su lugar.

Es obvio que este estado de cosas, propio de la sociedad mercantil, es anterior a la ola postmoderna: lo que ocurre simplemente es que, lo que antes era considerado como envilecedor para la actividad literaria, con su religión del público, su rechazo de la oscuridad y de la complejidad formal, el postmodernismo de hecho lo legitima. En realidad, cada vez que una supuesta teoría exalta al público y exige su respeto por parte del artis-

ta, lo más probable es que sólo se trate no de un alegato estético, sino de una actitud demagógica tendiente a justificar alguna inconfesable tergiversación. Porque en definitiva, aunque simule liberar al público de la tiranía de las vanguardias instaurando una libertad estética que decrete abolida de una vez por todas, en la glaciación final de la historia, la querrela de los clásicos y los modernos, la propaganda postmoderna no es más que una tentativa de normalización.

No fue ni la primera ni la única durante el siglo xx: el estalinismo, el capitalismo y el nazismo aportaron en su momento su colaboración a la condena de las vanguardias. En los años que precedieron a la Segunda Guerra Mundial, el proceso de normalización es evidente. Después de la brillante eclosión vanguardista durante la Revolución rusa de 1917, la grotesca planificación pseudo artística del realismo socialista llegó para acabar con toda tentativa de diversidad filosófica y estética; con su innoble elucubración sobre el arte degenerado, los nazis pretendieron condenar las más importantes creaciones artísticas, científicas y filosóficas del primer tercio de siglo, y, por los mismos años de la década de los treinta, un complicado y férreo sistema de censura transformó al cine norteamericano en un dócil instrumento de propaganda haciéndole adquirir hábitos que ni siquiera hoy, treinta años después de haberse liberado de esos códigos, la industria de Hollywood, a pesar de su presunto desparpajo político, moral y sexual, ha sido capaz de superar.

Esos actos terroristas disfrazados de teorías estéticas también eran postmodernos: llegaban para combatir todo lo nuevo en el arte y en el pensamiento invocando una supuesta orientación que la mayoría reclamaba, y para restaurar valores pretendidamente populares, basados en la tradición, en la claridad, en el mensaje positivo, en el folclore.

En el democratismo no se prohíbe nada o casi nada: se aplasta toda tentativa de independencia a partir de una posición de predominio económico, informativo, institucional. El arte es marginalizado, y para los productos industriales, la publicidad masiva y omnipresente y la comunicación empresarial dirigida a los medios, donde ya está sugerido de antemano lo que hay que decir del producto, vuelven superflua a la crítica.

La inutilidad de establecer las distinciones apropiadas, los postmodernos quieren trasladarla al plano artístico propiamente dicho. Implícitamente, para ellos, para volver al ejemplo utilizado más arriba, Isabel Allende y Juan Carlos Onetti son igualmente novelistas. Esa identificación notoriamente inadecuada quizá no sea una grosera tentativa de nivelación, sino apenas un síntoma de impotencia: el sumario alegato que contiene en favor de una mayoría fantasmal llamada público revelaría en ellos la ausencia de los conceptos necesarios para permitirles aprehender las evidentes diferencias.