
SOBRE ESTÉTICA Y POSMODERNIDAD

María Dolores Castrillo

análisis y debate



6

Desde hace escasamente diez años una nueva voz —la posmodernidad— resuena cada vez con mayor insistencia en el escenario artístico y en el filosófico-político. Los libros de Ch. Jenks, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, y de J. F. Lyotard, *La condición posmoderna*, pueden dar testimonio, en sus respectivos campos, de esta puesta en cuestión de la modernidad, que parece ser ahora el acontecimiento auténticamente nuevo —valga la paradoja—, auténticamente moderno, de esta modernidad que en su última década se miraría a sí misma, unas veces con no poca fruición, otras con espanto, en el espejo de su propia agonía.

Sin embargo, si nos atenemos a la definición que de la posmodernidad nos brinda Lyotard, no parece, en rigor, que bajo este nuevo término reluzca ninguna idea cualitativamente nueva bajo el sol. Se tiene por posmoderna —nos dice Lyotard— la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Es decir, la posmodernidad designaría ese estado de la cultura en el que los grandes relatos filosóficos (la realización del Espíritu, la Emanci-

pación) pierden su credibilidad y por consiguiente también la función legitimadora que de los distintos discursos científicos, políticos, incluso artísticos, venían detentando.

Por su parte, Ignacio Sotelo, en un reciente artículo, llama posmodernidad a ese doloroso momento en el que toda fe en la razón se esfuma. El optimismo racionalista —la idea de la historia como realización de la libertad— se desenmascara como una teología secularizada y al saberse tal se anula a sí misma como creencia y por tanto deja de generar esperanza. Por ello —concluye de manera más que contundente—, en las condiciones que definen a la posmodernidad sólo quedan dos formas de vida plenamente humanas: en la esperanza de la creencia religiosa o en la desesperación lúcida, vivida en su radical autenticidad. No es mi intención entrar a considerar aquí la salomónica manera en que Sotelo zanja tan espinoso asunto de la crisis de la razón. Únicamente lo reseño para poner de manifiesto que su desazón posmoderna ante la caída de la moderna Diosa Razón, así como el posible retorno al viejo Dios-Dios, es una actitud que ya en el siglo XIX había detectado Nietzsche como uno de los movimientos característicos del alma moderna que, espantada ante el grito «la Razón ha muerto», quiere volver a encontrar consuelo entre los brazos del antiguo Dios de la religión. De ello se desprende que la pérdida de fe en la razón no es algo que pueda considerarse tan reciente ni tan «pos». Porque una de dos: o bien el siglo XIX y aun el propio siglo de las Luces ya eran en cierto modo posmodernos, o bien tras la faz iluminada de la modernidad triunfante se iba dibujando simultáneamente la silueta de una modernidad otra que, como si de su sombra se tratase, la acechaba en todos sus pasos, para detenerse lúcidamente allí donde sus promesas de salvación tendían a deslizarse subrepticamente en dogmas de inquisición. Buena parte de los románticos, Schopenhauer, Nietzsche, etc., podrían caracterizarse como figuras sombrías de esa modernidad otra que, a modo de mala conciencia de su época, contempla desconfiadamente el bochornoso espectáculo de una razón que diciendo hacer del mundo nuestro mundo lo va convirtiendo en una realidad cada vez más ajena y hostil; un mundo donde el dominio de la naturaleza por el hombre se emparenta, de modo cada vez más íntimo, con la barbarie de su destrucción y donde la liberación que de éste se debía esperar no hace sino trocarse en los nuevos, fabriles rostros de la servidumbre moderna.

Lo nuevo de nuestra presente condición posmoderna no reside pues en la inusitada pérdida de confianza en el optimismo racionalista de la modernidad, sino en el hecho de que, tras las frustrantes experiencias del capitalismo avanzado y del socialismo «realizado», esa otra modernidad desconfiada y crítica, que ya se dibujaba en la sombra, pasa ahora a primer plano y nos urge a tomar en serio sus advertencias. Advertencias como las del «inactual» Schopenhauer, que miraba con sarcástico desdén el hegelianismo imperante en su época, y que parecieron ciegas e inoportunas a sus contemporáneos; pero que tristemente se nos revelan hoy a nosotros —posmodernos— de una clarividente actualidad.

La condición posmoderna no supone pues una fractura radical con respecto a toda la modernidad, ni algo totalmente nuevo y distinto que haya venido después, sino un estado de la cultura que enlazando con esa sombra que la modernidad triunfante iba dejando tras sí, se nos aparece, de modo cada vez mayoritario, como un momento de resistencia frente a la trayectoria de la racionalidad moderna, cuyo destino irracional no es hoy ya pesadilla de un visionario sino amenaza real que se nos presenta bajo el horizonte último de la destrucción del planeta.

Las notas que siguen intentan mostrar la resonancia de este modelo de racionalidad y de su agotamiento en las experiencias estéticas de nuestro siglo. La línea que se dibuja desde la sensibilidad vanguardista a la sensibilidad posmoderna pone bien de manifiesto la pérdida de credibilidad de dicho modelo, y evoca la necesidad de su superación en

unos valores otros. Bien entendido que no se trata de una causalidad mecánica: en el campo de la producción simbólica el eco, a veces, se deja oír antes que la voz.

La vanguardia tecnológica: utopía y realidad

Si pasamos ahora del terreno abstracto de la filosofía a ese otro bien concreto de la arquitectura y el diseño, comprobamos que las quejas contra la modernidad estética que se vienen sucediendo a lo largo de estos últimos años confirman, en lo esencial, lo acertado de las concepciones antes aludidas referentes al destino paradójico de la razón en el mundo moderno.

Ya se trate del diseño de una silla o de un vasto plan urbanístico, todas las críticas, por lo general, constatan esta contradicción: las creaciones pretendidamente racionales y funcionales de la arquitectura moderna y el diseño resultan, en última instancia, irracionales y con frecuencia disparatadamente afuncionales.

Así, la famosa zonificación funcional ha hecho de la ciudad moderna, al decir de muchos, la imagen viviente de la esquizofrenia: el centro de los negocios desierto por la noche y abarrotado de gente durante el día; por otra parte, las riadas interminables de automóviles en el retorno a los nichos de las barriadas-dormitorios que quedaron abandonadas durante las horas de trabajo. En definitiva, centenares de horas y de litros de gasolina perdidos por cada ciudadano, a consecuencia de esta división en *ghettos* que iba a ayudar a los hombres a vivir mejor.

Pero en el terreno más manejable del diseño los resultados no son menos paradójicos. Se ha subrayado con frecuencia cómo gran parte de los objetos proyectados de acuerdo con el credo racionalista de la estricta correspondencia de la forma a la función llegan a ser inadecuados, justamente, en virtud de la precisión con que han sido calculados. «Todos sabemos —comenta Rubert de Ventós— lo incómodo que resulta sentarse en una silla que se adapta perfectamente a nuestra anatomía: a *una* posición de nuestras posaderas difícilmente sostenible al cabo de media hora». La obsesión por delimitar hasta este extremo la adecuación del objeto al usuario no sólo resulta paradójicamente antifuncional, ya que la función prevista «prohíbe» entonces cualesquiera otras posibles, sino que además revela los afanes de normativización de la conducta latentes en la moderna filosofía del diseño, donde los usuarios son considerados a menudo como «objetos programables». La película *Mon Oncle*, de J. Tati, es a este respecto una sátira ejemplar de la vida cotidiana del hombre moderno, colonizada hasta en sus detalles más insignificantes por la presencia avasalladora de un mundo objetual, técnicamente diseñado para su confort.

Sin embargo, las conquistas de la vanguardia en el campo del diseño no se distinguen precisamente por su comodidad: sillas inestables, en materiales duros —cuanto más duros mejor—, «en las que nadie se sentaba jamás porque se te clavaban en los riñones como un golpe de kárate» (Wolff); o como la «Berlinchair» de Rietveld, que requerirían, para justificar su forma, verdaderas mutaciones genéticas en la especie humana. «De hecho —comenta irónicamente Blake— no hay nada que esté en condiciones de funcionar —a la manera de la Bauhaus— hasta que los hombres no sean proyectados de nuevo en forma de cubos y las mujeres en forma de esferas».

En definitiva, todo hace pensar que el diseño funcionalista se hallaba más interesado en adaptar la forma y calidad de los objetos a las necesidades de la industria que a las de los destinatarios. Consiguientemente serían éstos quienes debieran plegar sus gustos, sus costumbres y sus ademanes, a las exigencias de aquélla.

De hecho, la distancia entre lo que los expertos llaman arquitectura, diseño o arte, y los verdaderos gustos y necesidades de la gente, nunca ha llegado a ser tan abismal como en nuestro siglo. Pero para el diseñador, o el arquitecto vanguardista, erigidos en «ingenieros de las almas», esto no constituía problema. No tenía sentido consultar directamente las demandas de los usuarios puesto que, como Gropius había señalado, se hallaban todavía «intelectualmente subdesarrollados» y tenían que ser, como repetiría Le Corbussier, «reeducados».

Aunque expresiones como éstas hablan por sí solas, no obstante, es cierto que la misión dirigente, asumida por los artistas en los primeros tiempos de la vanguardia estética, y paralela a la del intelectual-conciencia de clase en los partidos revolucionarios, parecía justificarse entonces por el impulso utópico de transformación de la sociedad que alentaban. Pero hoy en día, confrontados con los resultados que arroja la historia, nos vemos forzados a contemplar las cosas bajo otro prisma. La conformación del Estado burocrático-totalitario en la Unión Soviética no se explica sólo por amenazas externas; también factores de índole interna debieron posibilitarla. En la concepción leninista de la conciencia de clase, patrimonio de los revolucionarios profesionales y exterior al proletariado empírico, se hallaba el germen de la futura burocratización del partido, que lo llevaría a escindirse de la clase trabajadora y a cometer incluso las mayores aberraciones contra ella. «Lo ocurrido posteriormente —sostiene Sánchez Vázquez— no era sólo un alejamiento de un modelo leninista ideal, sino la realización de posibilidades contenidas en él».

En la actitud característica del arquitecto de vanguardia que, de modo aún más acentuado que el revolucionario profesional, se consideraba a sí mismo como el educador y a la masa de los usuarios como el educando, se hallaban contenidas igualmente las posibilidades del ulterior sometimiento del hombre a formas de vida cada vez más contradictorias con sus necesidades reales, que en las ciudades de la sociedad industrial madura alcanza sus formas extremas. Desde su laboratorio de cristal, en base a esquemas ideales nunca verificados ni confrontados con los deseos reales de los hombres, juzgaba lo que era, o no, conveniente, bello y saludable para la nueva humanidad que se anunciaba. Y aún más: con ese engreimiento típico del artista de vanguardia se jactaba de contrariar los gustos de la gente, que tildaba de retóricos y vulgares («formas clásicas», domésticas, acogedoras). Nada tiene de particular, pues, que a la hora de habitar esa casa, ese barrio, esa ciudad, diseñados para un modélico hombre moderno, sólo existente en la cabeza del arquitecto, los ciudadanos de carne y hueso se sientan ajenos a sus casas y barrios, y desarraigados —como en ningún otro momento de la historia— de su ciudad.

La experiencia cotidiana de alienación a que nos vemos sometidos en las modernas metrópolis proviene, claro está, de numerosos factores. Pero entre ellos debe contarse —y no en último lugar— la función dirigente asumida por el arquitecto moderno con un rigorismo moral sin precedentes en la historia del arte. Teñida de una peligrosa ambigüedad, esta función —íntimamente ligada al concepto de vanguardia, ya sea política o estética— se nos aparece hoy no tanto como un factor dinamizador de la utopía como cuanto un límite interno a la misma. Pero bien es verdad que no procede sólo de aquel primitivo mesianismo. Fue simultáneamente y es, hoy más aún, la expresión de la radical separación entre el mundo de los especialistas y el mundo de la vida cotidiana, entre el saber de los expertos y la gran masa de la sociedad, divorcio sobre el que se ha construido nuestra presente modernidad.

Pese a su voluntad revolucionaria las vanguardias mostraron, ya en sus orígenes, una alarmante insensibilidad hacia los valores y tradiciones culturales que traían consigo los trabajadores inmigrados del campo a la ciudad en los comienzos de la civili-

zación industrial. Su tendencia a despreciarlos bajo la categoría de lo pintoresco, su incapacidad para analizarlos y confrontarlos con los de la sociedad emergente, y la violenta imposición del código estético del maquinismo —pese a las muchas esperanzas que entonces se pudieran depositar en él— borrando toda huella de la identidad cultural de las clases inmigradas, nos hablan de la contribución de las vanguardias tecnológicas, aún en sus vertientes utópicas, a la conservación del dominio.

No obstante, es innegable que los pioneros de la vanguardia afrontaron con valentía el doble desafío que les presentaba la era de la revolución industrial. Por un lado, la movilización de las condiciones de la vivienda, en un momento en que la masiva inmigración del campo a la ciudad exigía urgentes soluciones; por otro, el desarrollo de nuevos materiales y nuevos métodos de construcción: elementos prefabricados, formas escuetas, abstractas, purgadas de todo revestimiento de cornisas, molduras u ornamentos; en una palabra: lo que se requería para una construcción rápida y barata.

Sobre este punto no hay nada que discutir; únicamente preguntarse si acaso hicieron, demasiado pronto, de la necesidad virtud. Así, Pevsner no se contentaba con reconocer la dureza que implicaba esta concepción de la arquitectura, sino que le daba la bienvenida: «Admitamos que el nuevo estilo se presenta como un tanto prohibitivo y carente de calidez humana. Pero, ¿acaso no ocurre lo mismo con la vida contemporánea?... «El artista que representa a nuestro siglo ha de ser frío, pues se enfrenta a un siglo frío como el acero y el cristal, un siglo cuya precisión deja menos espacio a la expresión propia que cualquier otro período anterior». Lo que no eran sino imposiciones generadas por la lógica del desarrollo industrial parecía querer transformarse, pues, en un acto de suprema libertad, en una renuncia querida, en un mérito, en una utopía. Lamentablemente es difícil evitar aquí el recuerdo de esa desconfianza nietzscheana hacia las utopías morales de la modernidad: «ese taller donde se *fabrican ideales* —me parece que apesta a mentiras». Desde esta perspectiva uno podría contemplar la moral loosiana como un sublime autoengaño, donde el ornamento es equiparado a un delito y donde todo un conjunto de privaciones y sacrificios son elevados a la categoría de ideal sensible, a la categoría de estética; una estética que bien podría llamarse del gran rechazo, o mejor aún, de la gran renuncia: rechazo de la historia, del símbolo, del adorno, de lo superfluo... Como contrapartida, el Arte se transformará en la manifestación tangible de la Técnica, los edificios en templos para el trabajo, y las casas no tardarán en convertirse en «máquinas para vivir».

Por duras que puedan parecer —e incluso burdas, estimarán otros—, estas consideraciones no tienen por objeto zarandear con insultos a los pioneros de la vanguardia, ni mucho menos aún tergiversar sus objetivos. Únicamente quieren servir de contrapunto a una crítica que, demasiado mecánicamente, ha enlazado sus ideales con los de la revolución, olvidando todo aquello que también deben a la axiomática positivista. Querriamos dejar claro, por el contrario, que su compromiso ético, que les llevó a prescindir de lucrativas horas de trabajo proyectando iglesias, casas de campo o villas para la gente adinerada, y a construir simples viviendas obreras, nos sigue pareciendo hoy ejemplar. Y su empeño por alcanzar un arte para todos, un ideal irrenunciable. El problema, como se dice tan a menudo, no reside en los fines sino en los medios; pero éstos se hallan tan indisolublemente unidos a aquellos, son tan decisivos, que de ellos depende el logro de las aspiraciones utópicas y aún su misma credibilidad. Ya hemos hecho referencia a lo imprescindible que hubiera sido una conciencia autocrítica de que el «gusto» del arquitecto responde también a un conjunto de convenciones no necesariamente mejor fundadas que las de los usuarios; si se hubiera reconocido el valor de sus demandas, las cosas no habrían llegado hasta los extremos que hoy conocemos. Quedan por añadir unas precisiones más respecto a la alianza entre arquitectura y tecnología.

Es cierto que los pioneros de la vanguardia no podían prever hasta qué punto iba a resultar caro el tributo pagado por la arquitectura al mito de la tecnología. No obstante, su desmedida confianza en el maquinismo, que les llevó a erigirlo en fundamento inequívoco de la emancipación social y estética, se nos revela hoy un tanto acrítica. Pues los efectos constrictivos que venía arrastrando consigo el progreso industrial, su reverso amenazante e incluso regresivo, ya se habían dejado sentir con anterioridad, como lo prueban las advertencias que, desde los románticos a Simmel, tuvieron lugar en el siglo pasado, y a las que aludimos en el apartado precedente. A ellas podríamos agregar en el terreno específico de la arquitectura las de un Ruskin, un Schinkel o un William Morris. Ni qué decir tiene que la apuesta tecnológica de las vanguardias se ha hecho cada vez más desatinada, y su papel cada vez más claramente coercitivo y conservador, a medida que se evidenciaba la clarividencia de aquellas sombrías y desesperanzadas premoniciones.

Hoy en día se han cumplido con creces. No sólo se ha disipado toda fe en la identidad desarrollo tecnológico-progreso social, sino que nos vemos confrontados a un vertiginoso avance técnico que, ciego respecto a sus fines, amenaza con destruir la naturaleza y el hombre a un tiempo.

Hace más de un siglo William Morris nos prevenía contra la grave irresponsabilidad que significaba el dilapidar «la riqueza y la belleza de la tierra», y nos instaba a «vigilar y custodiar el justo ordenamiento del paisaje terrestre», no fuera a ser que al final hubiéramos «de descubrir que el hombre ha sufrido, ha luchado, ha vencido y sometido todas las cosas terrenales bajo sus pies, tan sólo para hacer más desgraciada su propia existencia». Nos advertía así, lúcida aunque inútilmente, contra uno de los presupuestos más cargados de irracionalidad que conlleva la moderna razón tecnológica e instrumental, y que implícitamente subyacen también en la filosofía del funcionalismo arquitectónico. Este presupuesto es el de la ideología-mitología del desarrollo ilimitado, que parte de la presunción de que la naturaleza es una fuente inagotable de energías a la que se puede saquear sin freno, para impulsar el ritmo imparable de la producción. La arquitectura moderna, como expresión de una civilización tecnológica en alza, establece también con la naturaleza esa misma relación de dominio irracional que acaba por volverse contra el sujeto dominador. Su falta de respeto por «las bellezas de la tierra», sus efectos devastadores sobre el paisaje, no necesitan ser recordados. Los padecemos a diario, y de modo especialmente agudo, cuando ponemos en ejercicio nuestra sensibilidad «romántica», y partimos a la búsqueda, larga y esforzada, de alguna arcadia olvidada de la civilización industrial. Allí, en el rincón más remoto, en la cala más recóndita, tropezamos de bruces con ese mismo gigante de acero y hormigón del que veníamos escapando.

Pero el entorno en el que vive el hombre no es sólo el natural; es, asimismo, el ambiente que ha ido construyendo a lo largo de generaciones.

Entre «Las siete lámparas de la arquitectura» hay una que destaca con especial brillo: es «La lámpara del recuerdo». En ella nos proporcionaba Ruskin luminosas enseñanzas de las que ya no podemos continuar desentendiéndonos. A su juicio, dos deberes se imponían inexcusablemente a la arquitectura: «El primero, hacer histórica la arquitectura de una época, y el segundo, conservarla como la más preciosa de sus herencias: la de los siglos pasados». La arquitectura moderna estaba llamada a desatender uno y otro precepto, en la medida en que ambos se hallan, en última instancia, estrechamente unidos.

Lejos de considerar el pasado arquitectónico como la más preciada de sus herencias, el funcionalismo, como se sabe, reniega explícitamente de él. A diferencia de cualquier otro es-

tilo no nace de la lenta acumulación de experiencias anteriores, sino de un proceso depurado intencional, drástica y programáticamente, de toda contaminación histórica. De ahí que la ruptura ocasionada por el edificio moderno en la imagen de continuidad urbana sea incomparablemente más violenta que la de cualquier otra construcción de épocas precedentes. Naturalmente que el tejido de la ciudad se ha ido constituyendo por la superposición de usos y estilos diferentes, nadie lo niega. Si ahora nos repugna la mezcla de lo antiguo con lo nuevo, si cunde la alarma toda vez que un mastodonte funcional pisotea el casco histórico de una ciudad no es porque seamos timoratos, ni nos hayamos «puesto demasiado nerviosos con la conservación del patrimonio», como amonestaba recientemente algún heraldo tardío de la modernidad. Es porque la arquitectura moderna es más inasimilable que ninguna otra con la de las tradiciones anteriores, pues precisamente con ese deliberado propósito nació. Nuestra aversión por la mezcla de la arquitectura del pasado con la del presente sólo está en directa proporción con el odio que ésta muestra hacia aquella.

Pero, ¿en qué consiste hacer histórica la arquitectura de una época? Tropezamos aquí con la verdadera roca de las teorías actuales que nos instan a la recuperación de los valores de la memoria. Y tengo que reconocer que me siento tan perpleja como el que más. «¿No tenemos la impresión —se pregunta Baudrillard— de que es preciso armarse con toda la memoria artificial, con todos los signos del pasado, para afrontar la ausencia de futuro y los tiempos glaciales que nos esperan?». Hay que admitir que ésta es también la condición típica del artista contemporáneo; insatisfecho con la tradición de lo moderno, mira desesperadamente hacia el pasado sin saber muy bien qué es lo que tiene que hacer con él.

No se trata, obviamente, de construir «villas palladianas del tamaño de un libro de bolsillo», como acertadamente ironiza Habermas, ni de conformarnos con el empalagoso consuelo de cualquier «*Antiguolandia*» levantada bajo el imperio del sucedáneo. Nuestros gustos exigen algo más que eso. Sabemos que flirtear con la historia no es lo mismo que comprenderla. Tiene razón Eduardo Subirats al advertirnos de que para modelar una nueva identidad estética y cultural se precisa una reformulación, mucho más seria de la que hasta ahora se viene haciendo, sobre la relación del hombre moderno con la naturaleza, con la historia, con los símbolos y con los valores éticos que se propone alcanzar. Pero entre tanto, las posiciones del *Postmodern* tienen, al menos, la virtud de mostrarnos que las cosas no pueden continuar por el mismo camino. No nos proponen una arquitectura que calque el pasado, sino otra que no haga tabla rasa de él, y que tenga en cuenta que los testimonios del pretérito son parte de nuestro presente y factores del equilibrio ambiental.

Por lo que respecta a la relación con la naturaleza, Portoghesi, entre otros, ha sabido mostrarnos con gran claridad cómo el afán de industrializar la construcción urbana, guiado muchas veces más por una alianza entre la estrategia del beneficio y la religión de la técnica que por exigencias racionales, acarrea graves e irreparables daños ecológicos. Así, por ejemplo, el uso indiscriminado y exclusivo de los nuevos materiales en la construcción, como el aluminio y el hierro, que pronto escasearán más que los metales preciosos. Este derroche irresponsable de los limitados recursos de la tierra se agrava aún más por la soberana indiferencia de los arquitectos frente a la acción destructora de los agentes naturales. Con ello —afirma— se ha «generado un tipo de arquitectura de juventud efímera incapaz de envejecer con dignidad» que requiere una continua renovación de las partes desgastadas; lo que contrasta, curiosamente, con los edificios tradicionales de mampostería, cuya duración es medible en centenares de años, como lo prueba el hecho de que sigamos viviendo en ciudades construidas en la Edad Media.

Nos preguntábamos antes cómo se puede hacer histórica la arquitectura de una época. Pues bien, no consiste sólo en establecer un diálogo con los estilos del pasado, sino también, y de modo aún más fundamental, en construir con voluntad de futuro. «Cuando construyamos diremos pues que construimos para siempre. Que no sea tan sólo por (...) la hora presente y por la única utilidad de ésta», nos decía Ruskin, barrruntando malos tiempos, en «La lámpara del recuerdo». Construir una arquitectura que sea digna de ser recordada es algo que tampoco ha sabido hacer la arquitectura moderna, siempre dispuesta a sacrificar las cualidades más deseables de un edificio a la lógica del provecho y a las exigencias, tantas veces irracionales, del desarrollismo industrial. Pero hoy más que nunca las vanguardias con su fe ya caduca en el progreso permanecen encadenadas a un puro presente. Un presente que se administra de modo escueto y obscuro, sin otra perspectiva de porvenir que la de su monótona y ciega reproducción.

El arte en retaguardia

Si hay algo que pueda unificar la diseminación de opciones artísticas que caracteriza al momento presente es el sentimiento —creo que unánimemente compartido por los artistas— de haber dejado de ser una avanzadilla de iluminados que por sí solos iban a cambiar el mundo. Invirtiendo, pues, la metáfora militarista propia de la vanguardia, cabría decir que el arte, hoy, se repliega a la retaguardia. Hay quien ve en esto una reacción escapista, un neoconservadurismo artístico que estaría estrechamente emparentado con un neoconservadurismo político que, es innegable, hoy flota en el ambiente. No digo que no puedan citarse ejemplos de efectivas coincidencias entre una recuperación de las tradiciones artísticas —tan abominadas por la vanguardia y de las que, sin embargo, tanto necesita el arte hoy si es que quiere subsistir— con una recuperación de tradiciones paleopolíticas. Pero, en general, a estas alturas de finales del siglo XX la asimilación conservadurismo estético = conservadurismo político resulta tan injustificada como la contraria, arte de vanguardia = revolución política. Entre otras cosas, porque si respecto al significado del primero de los términos es posible todavía hoy llegar a un medianísimo acuerdo, no está nada claro qué significa ser conservador en arte. Para los renegados de la vanguardia, por ejemplo, lo conservador hoy consiste precisamente en seguir observando beata fidelidad a los cánones impuestos por la Academia del Movimiento Moderno. Así el actual abandono de la ideología rupturista propia de la vanguardia creo que habría que enfocarlo más kantianamente: el arte se repliega al espacio de su propio ámbito autónomo, para explorar desde ahí críticamente cuáles son sus límites pero, precisamente por ello, cuáles son también sus posibilidades.

Los límites de las utopías productivistas ya se han señalado: el arte renunció a la esfera de su autonomía sólo para asumir la lógica de la producción económica. La técnica no se artistizó sino, muy al contrario, el arte se degradó en pura técnica. Por lo que respecta a las vanguardias que podríamos llamar «vitalistas», cuya línea iría desde Dadá hasta las últimas manifestaciones del *happening*, su destino no pudo ser más irónico y paradójico. Su utopía de reconciliar el arte con la vida cotidiana, que acabó cristalizando en tontos numeritos callejeros, se encuentra hoy archivada en las grabaciones en video de los museos. Cuánto pagaron los museos por este arte anti-arte y anti-mercancía es un dato que me intriga. Este destino paradójico de las utopías vanguardistas se comprende si se tiene en cuenta la equivocidad radical de la que partían. Por un lado decían combatir la escisión arte autónomo-vida cotidiana, pero para ello elevaban el arte a la potencia de absoluto, fetichizándole con mágicas cualidades mesiánicas. Al querer resolver la contradicción unilateralmente, absolutizando uno de sus polos —en este caso el arte—, era natural que se obtuviera el resultado estrictamente contrario al proclamado. De ahí que en la tradición vanguardista la autonomía del arte, su independencia, más aún, su aislamiento res-

pecto a cualquier otra realidad haya sido, a la vez que negada, exaltada como en ningún otro momento de la historia.

El nacimiento de la abstracción, del cuadro que sólo habla del Cuadro, era su inevitable correlato. Por otra parte, tengo la impresión de que las vanguardias «vitalistas» —muchas de ellas de inspiración nietzscheana— entendieron muy tontamente su mensaje. Nietzsche ansiaba que la vida imitara al arte, pero jamás habló de que éste, a base de remedar burdamente a la vida, acabara por autodestruirse a la par que se glorificaba hasta extremos nunca vistos. Tras estas experiencias los artistas han tomado conciencia de los límites del arte. Como apunta Simón Marchán, hoy se es muy sensible a ese «darse cuenta de que el arte no es la Pandora que vence la realidad escindida». Todo ello, unido al descrédito hoy generalizado de la ideología del progreso, ha dado origen a la sensibilidad posmoderna. Esta rechaza la fácil e ideológica asimilación progreso científico-técnico igual *per se* a progreso social, al mismo tiempo que disipa la ilusión de que éste pueda provenir por sí solo del arte, por muy acelerada que sea la progresión de sus rupturas. Es más, la noción misma de progreso en arte queda totalmente puesta en entredicho. ¿El vertiginoso sucederse de los «ismos» vanguardistas supuso una marcha del arte hacia adelante, o más bien una huida hacia la nada del arte? ¿Cómo se representa nuestra sensibilidad «pos» la aventura de la modernidad? ¿Sería demasiado arriesgado afirmar que, en sus versiones más extremas, se percibe retrospectivamente su historia como la historia de un error? Por ejemplo, ésta que a continuación reproduzco podría ser una caricatura de lo que habrían representado para algunos sus hitos más sobresalientes.

Impresionismo. El artista se convierte en científico y se dice: la pintura tradicional engaña; plasmemos objetiva, literalmente, las impresiones de luz y de color, tal como se reflejan en la retina. Afortunadamente no consiguieron su propósito.

Cubismo. El artista se hace cirujano. No basta con descomponer el objeto en su espectro luminoso, hay que diseccionarlo como se disecciona a un cadáver (según la espléndida metáfora de Rubert de Ventós), desmembrarlo, romper con el engañoso tabú del punto de vista único, para revelar su verdadera estructura volumétrica. Abstracción. ¡El arte y nada más que el arte! Hemos heredado un cadáver. ¿Qué hacer? Muy sencillo, enterremos para siempre el violín descuartizado. Pero... ¿Y el arte?, clamaban algunas voces. ¡Oh! no hay de qué preocuparse, ahora es precisamente cuando alcanza su más alta cima. No hay arte menos mentiroso ni más honesto que éste. Ya no espejea una realidad ajena a él, lo que siempre es engañoso, sino que él mismo es la realidad. Es de verdad un objeto, tan real como una silla o una mesa, lo que ves es lo que ves. ¡Pero si no veo nada!, clamaba la misma voz un tanto más apocada. Exacto, en eso consiste su más alto mérito, en la pura síntesis de líneas, formas y colores que sólo se refieren a sí mismas. El arte verdadero sólo habla del arte.

La ruptura había sido completa: en nombre de la esencia quedaban abolidos todos los derechos de la apariencia. A partir de la segunda guerra, el arte se instala en América y allí asistimos a la institucionalización de la ruptura. El arte parece hundirse en el callejón sin salida de su propio monólogo interior pero los artistas, auspiciados por críticos, galerías y museos, se multiplican por doquier. ¿Cómo es eso posible? Muy fácil, demasiado, sin duda. Todo consiste en una severa dieta de adelgazamiento. Los artistas compiten entre sí para ver quién da menos. «Menos es más», éste es el lema del «arte nuevo del mundo libre». Tanto más bello, tanto más verdadero será, cuanto mayor sea su capacidad de renuncia. Los primeros ascetas fueron los expresionistas abstractos. Pero en realidad lo eran poco, todavía había demasiado lirismo en su pincelada, o demasiado gesto. Por eso los minimal decidieron acabar definitivamente con la pincelada de autor, con cualquier evocación de tipo subjetivo o sentimental, y empezaron a usar colores

—comenta socarronamente Tom Wolff— que se llamaban «rojo trabajos de torno y herramienta», o «verde traviesa de metro». Luego le llegó el turno a los marcos. Muy coherentemente se dijo Frank Stella: si el cuadro es un objeto como cualquier otro, no debe llevar marco; y por eso, en vez de pintar cuadros se dedicó a «modelar lienzos». Pero bien pensado, ¿para qué pintar cuadros, modelar lienzos u otras florituras por el estilo? Y llegó la hora final, la hora suprema del arte conceptual que se dividía —también según Tom Wolff— en dos clases: «el que se podía ver pero no por mucho tiempo, y cosas que era imposible ver».

Efectivamente, cuando la moda del arte conceptual, justo es reconocerlo, nos sentíamos muchos tan amedrentados como esos personajes del cuento de Andersen. El traje del Emperador estaba tejido con la tela más fina que pudiera imaginarse y tenía la virtud de ser invisible para todos aquellos que fuesen indignos del cargo que ocupaban o solemnemente imbéciles. Aunque nadie veía nada, por temor a descubrir su estupidez, todos seguían alabando la belleza de un manto que no existía. Del arte conceptual nunca llegó a decirse, creo, que fuera bello, pero sí profundamente rompedor, aunque en su fuero interno todos lo encontrarán profundamente aburrido. «Muy interesante, muy interesante, siglo XX», me comentaba sesudamente un amigo aficionado a la crítica de arte. Y dio en el clavo, el conceptual no era bello sino en todo caso interesante, como las teorías. Por fin el arte había alcanzado su cenit: primero, acomplejado por la ciencia, sacrificó la representación en nombre de la Verdad y se convirtió en puro objeto abstracto; luego sacrificó el objeto en nombre de la Teoría y se convirtió en Concepto. Hegel aplaudía rabiamente desde el cielo, su profecía se había cumplido literalmente, más aún de lo que él mismo supusiera: el arte moría para reabsorberse en el Espíritu. Mientras, Nietzsche veía con disgusto cómo sus peores sospechas sobre la modernidad se confirmaban; el ascético ideal de la Verdad había corrompido hasta a aquellos que siempre habían hecho del arte del engaño su profesión, pero es que por desgracia, como se temía él, nadie es más corruptible que un artista.

¿Es ésta una valoración atinada o desatinada de los «ismos» de la modernidad? Como toda caricatura, creo que es ambas cosas a la vez. Desatinada e ingrata porque olvida todos los capítulos interesantes de la lección del arte moderno. Su profunda renovación de los lenguajes artísticos en un momento en que éstos se hallaban seriamente amenazados por un estéril academicismo, su utopía de romper con el arte como «institución» separada de la vida, su indiscutible rebeldía frente a toda autoridad del pasado, olvida en fin la gran lección de libertad que el arte moderno nos ha enseñado. Atinada sin embargo también esta caricatura, porque en su acentuación deformante del perfil de la modernidad nos revela algunos de sus rasgos más contradictorios, más estériles o incluso más opresivos. Desvela la contradicción de un arte antiobra de arte que acaba con sus huesos en los museos; la paradójica opresión de una consigna de libertad formal que nos obliga, so pena de excomunión, a ser «libres» y «rupturistas» a toda costa; la esterilidad, en fin, de un arte que, a fuerza de no querer mentir, acaba por no decir nada. Aunque posiblemente lo que «el blanco sobre blanco, de un Malevich tenía el valor de constatar era precisamente eso, que el arte ha muerto, que ya no se puede decir nada. Pero en ese caso, ¿para qué seguir diciendo que no se puede decir nada? Una vez que la profecía del silencio se ha asumido y se ha dado por buena, ¿no sería más coherente y honesto simplemente callar?

Pero el arte no se resigna a callar, y tampoco quiere seguir hablando de que no se puede hablar. Por eso los literatos abandonan hoy toda esa escritura donde sólo es cuestión de la Escritura y de sus impotencias, para encontrar de nuevo placer en la narración, en la que resuenan, no por casualidad, formas y voces del pasado. Abandonan también la poesía abstracta, ensimismada, y sienten de nuevo la nostalgia por los poemas capaces

de convocar una vivencia experimentada fuera del poema. La pintura igualmente intenta salir del callejón del silencio al que le habían conducido la ascesis vanguardista utilizando medios sumamente diversificados, imposibles de articular en una tendencia única; desde una reivindicación de la expresividad que se decanta en fórmulas enfáticamente expresionistas, a otra, mucho más serena y matizada, que entiende que grito y expresión no son sinónimos. En todo caso lo que está claro es que, para que el arte pueda volver a hablar, necesita liberarse de no pocos de los grilletes esterilizadores de lo que ya se llama el «síndrome vanguardista». Por ejemplo del síndrome de novedad, según el cual el último que habla siempre tiene razón sólo por el hecho de ser el último, aunque su hablar tenga que consistir necesariamente en un decir cada vez menos. Y digo necesariamente, porque la innovación artística —de acuerdo a una concepción rígidamente lineal del tiempo extrapolada de otros campos como el de las ciencias— se ha venido entendiendo como mera negatividad del momento anterior, y esto sólo bastaba para probar su artisticidad. Tan insostenible es esta posición como la contraria tradicionalista, pero también lineal, según la cual el que habla sólo tiene razón en la medida en que lo que dice supone la continuidad con lo que le precede.

Frente a estas dos posturas simplistas la obra de arte auténticamente innovadora, y no meramente novedosa o repetitiva, parece más bien brotar en el seno de una temporalidad cíclica. Hundiendo sus raíces en el espesor del pasado, descubriría en él no tanto certezas como interrogantes que reciben un nuevo significado en las sucesivas reinterpretaciones que de él se hacen. Como el psicoanálisis muestra, la memoria preserva promesas de felicidad y potencialidades que son traicionadas e incluso proscritas por el individuo maduro, civilizado, pero que nunca olvidamos por completo. En este sentido el pasado rememorado, es decir, re-escrito, proporciona niveles críticos frente a la facticidad del presente que lo abren y lo disparan hacia el futuro.

Frente a la iconoclastia del movimiento moderno, que arrojó el pasado a la basura, como se arroja un molesto trasto ya inservible, el arte hoy vuelve su mirar hacia atrás, para explotar allí nuevas posibilidades de recreación estética que nuestro siglo lamentablemente desperdió. Posibilidades que en el ámbito de la pintura empiezan a pasar en algunos casos por la recuperación del carácter ilusorio de la obra de arte, del que tantas vanguardias abominaron y cuya verdad crítica reside precisamente en la presentación sensible de un universo otro, deliberadamente ficticio, que se distancia de lo que es, apunta a lo que puede ser, y de alguna manera fue siempre en nuestro deseo. En el hecho de que sea sólo ficticio radican tanto las posibilidades como los límites del arte, cosas ambas a las que es muy sensible nuestra presente condición. En el campo de la arquitectura, de donde procede en rigor el término posmoderno, la recuperación de los valores de la memoria presiona, quizá con más fuerza que en ningún otro, las conciencias de todos aquellos que buscan una salida a la hecatombe constructiva de las últimas décadas. Destaca el empeño por recontextualizar el edificio en el ambiente natural, histórico o local en el que nace, como respuesta al proceso de uniformización a escala cósmica que la estética tecnológica, moderna o tardomoderna, ha impuesto sobre las culturas más diversas desposeyéndolas de su identidad. Destaca asimismo la reacción contra el restrictivo concepto de necesidad propio del estatuto funcionalista y el intento por reelaborar uno más complejo e inclusivo, en el que tengan cabida atribuciones tales como el ornamento, el símbolo, la metáfora, o simplemente la capacidad de evocar algo más sugestivo que el mundo de la producción y el trabajo. De ahí la inspiración en diferentes estilos históricos, cuya sabiduría estribaba, precisamente, en no trazar una línea tajante de separación entre lo que es de necesidad y lo que es superfluo.

Pero el coloquio con la historia, una vez que se ha disipado toda inocencia, resulta hoy más difícil que nunca. Demasiado cauto e indeciso, se reduce no pocas veces a un pe-

dante guiño entre entendidos que bisbisean por lo bajo lo que no pueden, no saben, o no se atreven a hacer. Demasiado temerario en otras ocasiones, entra burdamente a saco en la historia, para configurar con su botín ridículos y hollywoodenses efectos de «pastiche». El peligro de que la historia recuperada se quede en un torpe remedo de las formas clásicas, travestidas en decorados de cartón-piedra, es evidente. Pero esto no significa que deba interrumpirse el diálogo iniciado con las formas del pasado, sino acaso profundizar en él de manera más sabia, a fin de extraer todas aquellas lecciones que nos permitan salvar, o cuanto menos atenuar, la fisura existente en las sociedades desarrolladas entre el progreso tecnológico y las necesidades estéticas, expresivas y, en última instancia, humanas, que aquél deja sin cubrir. Quienes se lanzan enfurecidos contra la poética de lo posmoderno para perseverar en la defensa de un mítico movimiento moderno, suponen un peligro aún mayor que el de aquellos que responden a éste con soluciones no siempre afortunadas. Y no es que en muchas de sus críticas no les sobre razón. Que la exhibición de un amañado pedigree histórico se convierta en coartada, hoy en boga, para avalar los más mediocres productos, o despropósitos espaciales y estéticos lindando con un irracionalismo de feria, es algo que me indigna tanto como a ellos. Es más, cuando a la luz de la luna atisbo como, noche a noche, se ensancha el desierto de la trivialidad, el cinismo del «sálvese el que pueda» o el hedonismo de «la arruga es bella» —todo ello bajo el rótulo de la «movida posmoderna»—, un sentimiento de vergüenza me embarga por contribuir con estas líneas a la difusión de un término que, de tener esta única connotación, habría proliferado más de lo deseable. Pero, a falta de otro mejor, el equívoco adjetivo de «posmoderno» sirve también para definir otra actitud: es, por el momento, el único que permite expresar el rechazo a continuar por un camino demasiado trillado, demasiado impotente en sus afanes redentoristas, pero a la vez demasiado responsable de la situación que hoy soportamos, como para lamentar amargamente su defunción.

En su reciente conferencia pronunciada en Madrid reconocía Habermas que nuestra época —a la que se resiste a llamar posmoderna— asiste no obstante al fin de esa ilusión que, en el pasado, hechizara la conciencia que tuvo de sí la modernidad; esto es, hoy asistimos al agotamiento de la utopía de la sociedad del trabajo y de la producción. **Muy razonablemente no nos propone perseverar en esta línea, cuyo horizonte salvífico se desvanece como un espejismo, a medida en que ambos cristalizan como opresiva realidad (aunque eso sí, hoy ni siquiera asequible a todos) y como ideología, sino que nos invita a desplazar los acentos utópicos hacia otro concepto, el de comunicación.** Sin entrar en consideraciones sobre la consistencia de esta propuesta, sí quisiera resaltar en cambio la perplejidad en que me sume su explícita declaración del fin de la utopía del trabajo y de la producción —en su vertiente política—, y por otro lado su también explícita recomendación de adoptar incondicionalmente —en concreto, en el campo de la arquitectura— el proyecto de la modernidad que abrazaron las vanguardias. ¡Como si éstas no hubieran sido, en enorme medida, en este y en otros campos, precisamente la cristalización estética de ese proyecto político y cultural —demasiado unilateralmente confiado en las posibilidades emancipatorias de una ratio productivo-tecnológica— que hoy se considera, justamente, no por realizado menos fracasado! En este sentido, tampoco puedo compartir sus exabruptos contra los que denomina «movimientos escapistas» actuales, que son todos aquellos que, de una u otra forma, se oponen a los dogmas fijados por la filosofía del movimiento moderno. Porque si escapismo significa negarse a seguir empeorando aún más las cosas, emprender la huida sería un gesto de buen gusto, cuando no de prudencia. Positivar la negatividad de la metrópoli ha sido y es, cada vez más claramente, el papel desempeñado por las vanguardias en nuestra era de la producción tecnológica. Resulta decepcionante que quien, frente a estos tiempos de desconfianza y resignación, trata de mantener firmes las expectativas de un mañana mejor, se empecine, no obstante —al modo positivista—, en afianzar celosamente una herencia estética deudora de una racionalidad, que precisa hoy de una crítica radical desde todos y cada uno de los flancos en que se nos muestra.

Más allá de las inevitables modas y etiquetas, más allá también de la mejor o peor fortuna de las diferentes alternativas que se van dibujando, la sensibilidad posmoderna constituye antes que nada un síntoma bien expresivo del malestar generado por la racionalidad imperante en el mundo moderno. No es justo asimilarla sin más rodeos, como quiere Habermas, a una vuelta al conservadurismo político. Aunque puedan darse coincidencias, el retorno a estilos del pasado no se identifica en absoluto con una restauración de sus valores políticos. La sensibilidad posmoderna traduce, hoy como ayer, en no pocos casos, una manera de situarse en el tiempo presente en lucha contra el propio tiempo. Despreciarla o descalificarla globalmente, bajo la etiqueta falazmente unificadora de la conservación, significa negarse a entender las razones íntimas de su justificado malestar y, de rechazo, obstruir posibles vías para su superación.

No obstante, es también evidente que si no se reintegran en el marco de la reflexión cultural más amplia y responsable, estas posibilidades, que la sensibilidad posmoderna deja entrever, corran el riesgo de quedar reducidas a un esteticismo vacuo e impotente.

Así pues, y contra los detractores a ultranza del fenómeno posmoderno, parece necesario insistir en el interés que entrañan algunas de sus propuestas; a fin de evitar que una crítica demasiado intransigente las deje embrollarse, deformarse, o simplemente morir, perdiendo con ello una ocasión óptima de esclarecimiento. Pero también, contra sus entusiastas, no está de más recordar que una cosa es la crisis de los valores encarnados en las vanguardias y otra muy distinta su mutación en otros auténticamente capaces de orientarnos en el futuro.
