

Primera Parte

Mascaró
Libros
Av. Santa Fe 2928 - Cap. Fed.
Tel: 4821-9442

EL DEBATE
MODERNIDAD - POSMODERNIDAD
2^{da} Edición ampliada y actualizada

Compilación y Prólogo

Nicolas Casullo



EL DEBATE MODERNIDAD - POSMODERNIDAD

Índice

Prefacio a la segunda edición ampliada y actualizada <i>Nicolás Casullo</i>	5
Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción a un tema) <i>Nicolás Casullo</i>	17

PRIMERA PARTE | LOS DEBATES

Modernidad: un proyecto incompleto <i>Jürgen Habermas</i>	53
Qué era la posmodernidad <i>Jean F. Lyotard</i>	65
Kant responde a Habermas <i>Xavier Rubert de Ventós</i>	75
El significado de la Vanguardia <i>Peter Bürger</i>	83
Brindis por la modernidad <i>Marshall Berman</i>	87
Modernidad y revolución <i>Perry Anderson</i>	107
Las señales en las calles (respuesta a <i>Perry Anderson</i>) <i>Marshall Berman</i>	127

SEGUNDA PARTE | LECTURAS Y CONFIGURACIONES

SOBRE LA MODERNIDAD

Los paradigmas de la modernidad <i>Carlos Augusto Viano</i>	141
Transformaciones de la cultura moderna <i>Eduardo Sibirats</i>	155
Modernidad: la ética de una edad sin certezas <i>Franco Crespi</i>	163
Marx contra la modernidad <i>Lorenzo Infantino</i>	171

TERCERA PARTE | SOBRE LO POSMODERNO

La ilusión posmoderna <i>Oscar del Barco</i>	193
La dialéctica de modernidad y posmodernidad <i>Albrecht Wellmer</i>	201
Guía del posmodernismo <i>Andreas Huyssen</i>	229
Lo utópico, el cambio y lo histórico en la posmodernidad <i>Friedrich Jameson</i>	269
Posmodernidad y deseo (sobre Foucault, Lyotard, Deleuze, Habermas) <i>Scott Lash</i>	279
¿Qué pasó con el posmodernismo? <i>Hal Foster</i>	313

Diseño de Tapas: Matías Bruera

Diseño del libro: Crêsta Comunicación & Diseño

Imprenta: La Cuadrícula

Casullo, Nicolás

El debate modernidad-posmodernidad: edición ampliada y actualizada.
- 2ª. ed. - Buenos Aires : Retórica, 2004.
328 p. ; 23x15 cm.- (Del Búho)

ISBN 987-98724-2-8

1. Ciencias Sociales 2. Filosofía I. Título
CDD 100:300

reintegradora en lo teórico político, a una radicalmente diferenciadora, a-emancipadora, y un desdibujamiento de la línea entre razón y su otro.

14. En este juego de su vigencia real y de los límites encontrados (en el propio entramado de las ideas del presente) el posmodernismo forma ya parte plena de la tarea de preguntarse por las condiciones de la historia que ahora se habita. Pasados quince años de la inicial edición de esta antología, me consta que aportó en distintas disciplinas y campos del pensamiento, desde lectores situados en ámbitos universitarios, para bibliografías docentes, grupos psicoanalíticos, formaciones artísticas en sus distintos lenguajes, investigaciones académicas culturales, sociales y políticas, estudios filosóficos e históricos, áreas de problemas en comunicación, y también en terrenos de estudios médicos y jurídicos.

Las discusiones que provoca el artículo de Jürgen Habermas, entre otros, en J.F. Lyotard y Peter Bürger y Xavier Rubert de Ventos, el intercambio argumentativo entre Marshall Berman y Perry Anderson, las lecturas sobre las crisis de la modernidad de Carlo Viano, Lorenzo Infantino y Franco Crespi, y las cartográficas de Andreas Huyssen sobre cultura, arte y edades políticas posmodernas, constituyen hoy no solo planteos que gozan de lozanía, sino que en muchos aspectos no fueron superados y permanecen como lecturas guías a enriquecer. También de esta antología se desprenden los dos perfiles rectores y clásicos de abordaje al conflicto modernidad-posmodernidad: el teórico-filosófico sociológico, y el estético-artístico-cultural que se plantean en el libro desde la gama de sus autores. Enfoques que se perciben en la mayor parte de los trabajos genealógicos de la actualidad, con los que se procura una experiencia crítica a las herencias, y de retener a su vez herencias para una tarea crítica intelectual.

Septiembre 2004

Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción a un tema)

Nicolás Casullo

UN DEBATE PARA REINICIAR LA CRÍTICA

Los trabajos reunidos tratan y polemizan sobre el problema modernidad - posmodernidad: eje de tensión reflexiva, y a la vez modo de abordaje para recrear una constante de la cultura occidental: las formas de la crítica sobre sí misma. Desde distintas perspectivas y saberes los autores discuten el presente, analizando la crisis de sus concepciones fundamentadoras.

El debate modernidad/posmodernidad puede ser entendido como la controversia de una época que se siente en mutación de referencias, debilidad de certezas, y proyectada hacia una barbarización de la historia, ya sea por carencias y miserias sociohumanas, ya sea por su contracara: la aceleración de "la abundancia" para un futuro definitivamente deshumanizado.

El hecho de que la problemática haya penetrado distintos campos teóricos en los años '80 no significa el hallazgo de "una clave" totalizante, mágica e imprescindible de asumir, a riesgo de quedar "afuera de la verdad". Podría decirse, en cambio, que se trata simplemente de una reflexión sobre las cosmovisiones que estructuran el mundo histórico. Aparece, entonces, como nueva escena de un viejo interrogarse: la disputa por reconocer, o invalidar, la existencia de un *espacio de respuestas* a las incertidumbres, como territorio todavía posible en nuestra cultura.

Los textos del libro ponen en evidencia la manera más abierta y diversificada con que se insinúa el problema de lo moderno y de lo posmoderno. Insinúan cómo, al tener que hacerse cargo de dispares relatos del hombre, de espíritus de época, de

los distintos sentimientos del conocer, afortunadamente van reponiendo en la discusión un intento de ambición ensayística, bastante olvidada hoy por las lenguas disciplinarias y sus encorsetamientos teóricos, terminológicos y metodológicos. Desde otro punto de vista, esa amplitud donde tantos lenguajes del hombre quedan involucrados en la reflexión llevan a una compilación de artículos que quiebra el hilo de las especificidades temáticas. Es el mundo en tanto ideologías políticas, argumentos estéticos, razonamientos científicos, pensamiento religioso, crítica filosófica y cultural, enfoque psicológico y sociológico, el que forma parte hoy de esta línea conflictiva trazada entre crisis de la modernidad y posmodernidad.

Sobre el fin del milenio, como se acostumbra a decir en la actualidad, pareciera que conocimiento y discusión (en medio de una metamorfosis tecnocultural acelerada) necesitan de una profunda *arqueología de su propio proceso en la cultura*, para entender los futuros que se anuncian o se deshacen en el aire. Nosotros, latinoamericanos, con una historia violentamente reemprendida en el despuntar de lo moderno a través de la conquista hispanoportuguesa, quedamos plenamente involucrados en esta problemática, desde nuestras especificidades, desde nuestra memoria y formas de haber participado de los códigos y paradigmas de la modernidad: desde nuestros antecedentes de seducción y enjuiciamiento a lo civilizatorio que ella propuso.

Los autores hacen emerger, en el campo del pensamiento, un horizonte de crítica a la modernidad. Polemizan explícitamente el tema. Se sienten contextualizados por crisis ideológicas y políticas de distintos signos. Defienden, ponen en tela de juicio o atacan ese mundo de la Razón, de la Ilustración, que hasta el presente sostiene nuestras ideas y conductas. Revisan épocas pasadas y condiciones de nuestra actualidad. Retornan a intrincadas constelaciones de ideas, de figuras, de lenguajes -a la palabra sobre lo real- que establecieron la modernidad. Regresan, como forma de releer una crónica contemporánea exultante de empiria, de azares, de convulsiones fácticas y experiencias "sin textos y escrituras" codificadas, que sin duda se seguirá dando. Regresan por lo tanto a las palabras que una cultura previó, y no previó, para su propia historia. Sus reflexiones están situadas en Europa y en los Estados Unidos, es decir, en zonas centrales del sistema capitalista, donde alumbró y maduró a plenitud el ideario moderno, irradiado a la globalidad de los países de Occidente. Los textos pueden considerarse parte de un primer tramo significativo de la Puesta en escena del problema.

El propósito de este prólogo es incursionar en la surgencia de aquel universo de discursos, subjetividades, representaciones sociales y mitos, que significó la condición moderna del hombre y de su historia. Empezar un repaso del recorrido biográfico de la modernidad en los siglos XVIII y XIX, teniendo en cuenta el entramado de lenguajes y relatos que la conformaron, y a los que muchas veces - cuando hoy se debate el tema de la modernidad - se hace frugal alusión o se dan por sobreentendidos. La idea es que el alumno universitario, o el interesado en este tema de la modernidad, su crisis, y las posiciones posmodernas, puedan partir de cierta interpretación, subjetiva por cierto, sobre aquel primer y extenso itinerario de la razón moderna.

LAS CRISIS COMO SENTIMIENTO DE EPOCA

Desde vertientes e.stéticas, teóricas, filosóficas y políticas se plantea hoy el tema de la crisis de la modernidad. La simultaneidad de tales enfoques provoca una consideración ambigua sobre el problema. Por una parte, la eficacia comunicativa que en la actualidad envuelve a los saberes en cuanto a presentar temas hasta ayer de escasa consideración logra un efecto "inaugurante" tan cabal, que parece cierto y termina por ocultar la riqueza histórica de la cuestión. En este caso, oscurece el hecho de que la modernidad en crisis (desde determinadas experiencias e interpretaciones) es un dato que se remonta a la génesis de lo moderno y lo acompaña sin desmayo.

Por lo tanto, podría afirmarse que viviríamos, en el presente, la reaparición de una cuestión irresuelta, y quizás imposible de resolver: Esto es, habitaríamos una época donde la sensibilidad y la creatividad del hombre enfatizan más la incertidumbre frente a su propia figura y al mundo, que el pensar desde creencias compartidas en la irrefutabilidad de las mismas, para operar sin vacilaciones, a partir de ellas, sobre la realidad.

Sin embargo, más allá de este dato semioculto que expone a los tiempos modernos como aquellos que llevan inscrita desde siempre su propia conciencia desconciada, Incierta, se puede afirmar también que, como nunca en los últimos doscientos años de la cultura capitalista, se encuentra tan a flor de piel y forma parte del sentido común como en el presente la vivencia del hombre con la crisis de valores, razones, relatos sustentadores del vivir, conocimientos fundantes. De tal manera, eso que en términos intelectuales pasó a definirse como crisis de la modernidad constituye en la actualidad un estado rotundo de nuestra cultura urbano-burguesa donde quedan involucrados infinidad de voces, experiencias y temores.

A diferencia de otros tiempos, el concepto de modernidad como crisis, y como crítica de sus verdades, el pesimismo en tanto lucidez para confrontar con "las promesas del presente", hoy no se interiorizaría sólo en individualidades atormentadas, en una circumscripción pléyade de enjuiciadores, en algunos textos puntuales que perciben la oscuridad del futuro, sino que aparece como un creciente y generalizado espíritu de época. Es decir, una situación del ser social diversificada, discernible en numerosas opiniones y esferas del pensamiento, teniendo lugar paradójicamente en un mundo capitalista que si soñó con Inéditos poderes técnicos para implantar "ánimos epocales" afirmativos, homogeneizaciones culturales complacientes, no calculó que estas vías universalizantes se verificarían para emparentar, desde distintas hablas, un idioma de desconsuelo frente a la historia.

LAS LENGUAS ORIGINARIAS DE LA MODERNIDAD

Para muchas tesis historiográficas la condición moderna se inicia con el llamado Renacimiento en los siglos XV y XVI. Ideologías de libertad, de individualidad creadora, incursiones neoplatónicas, cabalísticas y alquímicas hacia los saberes prohibidos por el poder teocrático preanuncian y promueven las representaciones de la cultura burguesa: un sujeto camino a su autonomía de conciencia frente

al tutelaje de dios, un libre albedrío alentado por la experimentación científica frente a los dogmas eclesiásticos, un conocimiento humanista de la naturaleza regido por ansias de aplicación, de utilidad y hallazgo de verdades terrenales, en un marco cultural trastocado por los estudios copernicanos.

Pero en realidad es el siglo XVII, en la crónica de las ideas y del filosofar, el que planteará las problemáticas anticipadoras de las crisis con que nació la modernidad: discernimiento científico entre certeza y error, metodologías analíticas, esferas de sistematizaciones, y sobre todo ese nuevo punto de partida descartiano que hace del sujeto pensante el territorio, único, donde habita el dios de los significados del mundo: la Razón, frente a las ilusiones y trampas de los otros caminos.

Este itinerario del saber crítico corona en el siglo XVIII. período donde empiezan a fundarse de manera definitiva los relatos y representaciones que estructuran el mundo moderno. El siglo de la Ilustración (*Aufklärung*), el de la filosofía de las Luces: el siglo que reúne experiencias, búsquedas solitarias y secuelas de una historia convulsional, patentizadora de ocasos y prólogos, y que intentará conscientemente transformar tales rupturas en lenguaje seminal del proyecto moderno, en narraciones utópicas de lo nuevo. La razón es otro idioma reinstitucionalizando al mundo.

En dicho período se aglomeran las consecuencias de la Revolución Inglesa democratizando el orden social a través de la secularización de la política; el racionalismo filosófico francés con su sueño enciclopedista reformador, y con su descifrar, en la articulación de las ciencias, las artes, la técnica y el trabajo, que el presente - ya no el pasado clásico - es la edad de oro del espíritu; y el iluminismo romántico alemán, donde la filosofía de la historia, la estética crítica y el despertar heroico (no sólo racional) del sujeto del nuevo tiempo se traducirá en un primer desgarramiento de la conciencia moderna.

Esta trinidad de lenguas europeas proviene, en sus orígenes, del Sacro Imperio y su primitiva ambición ecuménica. Lenguas esculpidas durante centenares de años a golpes de memorias catastrofistas, milenarismos cristianos redentores y rebeldías paganas diabolizadas. Talladas por secretas traducciones de ideas en los monasterios, por humanismos ilustrados, reformas y guerras religiosas y utopismos que se adueñaron de las metáforas bíblicas. Biseladas por ciudades de dios, reinados del verbo cabalístico y geometrías barrocas. Cinceladas en medio de pestes desoladoras, amor a las matemáticas, creencias nocturnales y genios científicos huyendo de ciudad en ciudad. Esa trinidad de legados culturales redactará, en letra y acto, lo medular del proyecto moderno: el diseño racionalizador de un mundo europeo, trastornado ahora en lo económico productivo, en lo social y en lo político-jurídico, y conmovido en sus entrañas por ese nuevo acontecimiento, caótico y deslumbrante, de la revolución.

Puede verse la modernidad como una experiencia inusual de los lenguajes del hombre, en respuesta a esa voz desconcertante, no prevista, que pronuncia la historia y que simula dejar atrás todos los tiempos, voltear las viejas narraciones que representaban al mundo. Experiencia que la razón ilustrada burguesa escindirá en esferas del conocimiento, en campos de arriba a las verdades científicas, estéticas y éticas. La modernidad es el desplegarse de una escritura civilizatoria que conquista y fascina por sus certezas y profecías. Que propone la idea de maduración de la biografía humana, a partir de un presente que pasa a sentirse como

radiante. Que inscribe por lo tanto la narración de otra Historia como su cifra clave, para postular el pensamiento como vanguardia y el acontecer desde sus leyes.

Modernidad que envolverá la gesta emancipadora latinoamericana a principios del XIX, veinte años después de la Revolución Francesa. Espíritu de época en la intelectualidad de América Latina, encendido por los inéditos horizontes del comercio capitalista, pero también por la modernidad de los autores: por escrituras de Voltaire, Rousseau, Montesquieu y Diderot. Espíritu materializado en los discursos liberales del industrialismo inglés, y también construido desde las figuras Iluminantes del romanticismo soñando patrias, amanecer de naciones y pueblos mesiánicos liberados. Modernidad en América Latina que se efectivizará en el jacobinismo militar de nuestras revoluciones, en sus itinerarios de sectas conspirativas por las aldeas coloniales, en sus héroes de la guerra, la política y el ensayismo literario, como una vasta y simultánea fidelidad a los nuevos credos y relatos de crítica y refundación de la historia.

VISIONES POSMODERNAS

Si bien el término posmoderno remite a un diferenciado plano de posturas que van desde filosofías hermenéuticas, experiencias estéticas, diseños arquitectónicos, hasta ciertas modas de la industria cultural, su argumento más categórico - reconociendo el riesgo de simplificarlo - apunta a señalar el agotamiento del proyecto de la modernidad en la dimensión de sus grandes relatos legitimadores. Asistiríamos a la pérdida de legitimidad de aquellas narraciones modernas que operaron en términos de filosofías de la historia: concepción de un devenir emancipador de los hombres y de las sociedades, protagonismo del sujeto moderno como el lugar de la enunciación racional de la verdad y de la transparencia de los sentidos de la realidad, visión del derrotero humano como un progreso indeclinable hacia la libertad, hacia la absoluta soberanía de los pueblos y la justa igualdad en la distribución de las riquezas. Esta discursividad científicamente avalada del mundo moderno, florecida en el tiempo de la Ilustración y reverenciada por casi todos los credos revolucionarios, viviría hoy su declinación, de acuerdo a una lectura que se asume parte de una edad posmoderna.

Mirada desde sus matrices culturales más profundas, la modernidad es un mundo de representaciones que, desde la titánica lucha de la Razón ordenadora, refundó valores, saberes y certezas. Estableció paradigmas para la acción y la reflexión, para la crítica y la utopía. Fijó identidades para la multiplicidad de lo real, denominadores comunes para el acceso al conocimiento y códigos de alcance universal para interiorizarse sobre las cosas y los fenómenos. Esta construcción de la escena de la historia, si bien se expresó como permanente conflicto de intereses y contradicciones económicas, sociales, nacionales y políticas, tuvo, sin embargo, como suelo sustentador aquel universo narrativo que propuso el imperio de la razón, que situó al sujeto como conciencia plena de los cursos históricos, que pensó el progreso tecnindustrial como cultura redentora de la humanidad. El proyecto moderno se edificó a partir de esta constelación de discursos hegemónicos, victoriosos, en tanto somatización integradora de un mundo secularizado, en tanto teleológico horizonte para la realización de la historia.

Según los enfoques que en la actualidad hablan de un tiempo posmoderno, nuestro capitalismo tardío asistiría, por debajo de las crisis de ideologías y programáticas, a una licuación de los relatos que presidieron el *ethos* moderno. Hoy serían claves de interpretación un sujeto vaciado de potestades y fenecido como conciencia autónoma, un progreso tecnoindustrial que agudiza las diferencias materiales y la "oscuridad de los futuros", un saber científico que ya no puede dar cuenta de sus propias potencias para barbarizar y extinguir la historia. Estas evidencias indicarían un desemboque civilizatorio del proyecto moderno que no concretizó sus profecías, más aun: que en gran parte muestra sus resultantes en las antipodas de los textos de la razón fundadora.

El presente que habitamos mostraría una fragmentación extrema de la experiencia del hombre, manejado por las lógicas de lo tecnourbano-masivo-consumista. Fragmentación que no podría retornar a ningún valor, plan o cuerpo simbólico integrador de los significados. Mostrarla un desvanecerse de lo real, donde las mediaciones comunicativas totalizantes, las lenguas masificadoras, los mundos tecnoproducidos cotidianamente, y la cibernización de la memoria y el hacerse de las cosas construyen un nuevo escenario de vida en el cual la realidad muere si carece de tecnointermediaciones, y donde lo único "real" visible, audible, es el residuo cadavérico de la realidad.

La condición posmoderna quedaría expuesta en el ahondarse del desencantamiento de la existencia: de aquella existencia humana entendida como tensada por la problemática y el deseo, por las expectativas entre lo dado y lo nuevo, por una conciencia develadora y recuperadora de la realidad, por la heroicidad de ese viaje transgresor y reconciliador de los hombres con el mundo. Tensiones que se disolverían, hoy, en un presente vivido como inmodificable, saturado de espectáculos, escenografías y simulacros sobre sí mismo. En esta definitiva e irreversible reiteración de lo mismo, en esta noción de la historia como cumplida, en esta imposibilidad de lo verdaderamente nuevo, a excepción del consumarse de la lógica técnica, se da la crisis de las representaciones con que la modernidad pensó afirmativamente el desarrollo humano y social. Crisis del sujeto dice lo posmoderno: el relato más alucinado de la modernidad estableciendo que *ése* era el sitio de los discernimientos, y a partir de él, debacle de la cadena de figuras que el sujeto amparaba: pueblo, clase, proletariado, humanidad. Cierta crítica posmoderna argumenta que este disolverse de las representaciones modernas, de sus relatos patriarcales, de su concebirse como un todo orgánico en marcha, permite por primera vez imaginar una cultura sin legados que cumplir, sin fanatismos de los cuales sentirse parte, sin sueños omnicomprendivos que padecer.

Resulta difícil entender el tema de la modernidad, sus crisis, los planteos posmodernos que la dan por fenecida desde lecturas simplificadoras, si no se regresa a la gestación de las discursividades modernas. Si no historizamos un poco, aunque sea a vuelo de pájaro, un mundo de ideas y concepciones: aquel parto de los lenguajes de la razón, que hoy se debate en la cuestión modernidad-posmodernidad. Cuando los defensores de lo moderno le reprochan al posmodernismo su fragilidad, su ser apenas una corriente estética o teórica, o cuando lo posmoderno dice estar hablando no desde un estilo 0 como nueva vanguardia, sino desde la actual condición del mundo, ambas posiciones aluden a

la vigencia o al fin de narraciones que soportan la historia: que la hacen presente como tal con su carga de sentidos y valorizaciones. Narraciones frente a las cuales lo más importante hoy no es asirlas en lo que tienen de exposiciones diáfanas, sino en lo que albergan también como oscuridades y espectros. Esa dramaticidad de lo irresuelto que hace de la modernidad lenguajes de lo real, pero también abismo entre el lenguaje y lo real: conciencia y prepotencia del lenguaje frente a las fronteras y precipicios de las realidades de la historia.

LA REVOLUCIÓN: DEL RETORNO, A LO INEDITO

La figura de la revolución, en su pasaje metafórico de idea de restauración a idea de lo inédito, de ser recorrido del astro hacia su punto de partida, a su alegorizar una conmoción de la sociedad develadora de *otra historia*, esta figura de la revolución es posiblemente la que obliga a lo moderno a reconocer que ya acontece: que tiene que asumir el habla de sí mismo. Recorrido de ensimismamiento, distancia y silencio: la modernidad es la palabra que se descubre contando y deseando la historia moderna. A partir de esta conciencia, que la revolución permite, lo moderno se arranca del pasado, sin saber, al hacerlo, si lo deja atrás o lo abisma en su escritura.

La revolución inglesa del XVII, por la cual la sociedad pasa a ser una esperanza de artificiosidad de la historia, será el trasfondo motivador que tendrá más tarde el siglo de las Luces. La escena donde los nombres y las cosas parecieron estallar, para renacer en un camino teológico inverso al que habían propuesto los Padres de la Iglesia: ahora desde el verbo de los hombres. Lugar de la revolución donde el lenguaje se muestra como nuevo acontecimiento: como el auténtico asaltante de los antiguos poderes. Lenguaje de la razón, aún envuelto en enigmas celestiales, pero que propone una escenografía emancipadora de tutelas trascendentes: la emergencia del autor y el texto, que ensayan adueñarse de la historia, que secularizan sus significados, y esgrimen - desde la individualidad del saber- las hipótesis sobre la naturaleza de los actores y los poderes de la sociedad. Como una biografía reencontrada, la revolución será caos o mito fundador, obra diabólica o afortunada, pero ambas cosas, desde ahora, con el mismo estatus de legitimidad: únicamente el hombre puede interpretar lo que en realidad produjo la revolución.

La revolución inglesa nace engarzada a los más ancestrales sueños quiliásicos (génesis y apocalíptica bíblica) para desembocar en los escritores de la ciencia política moderna (Thomas Hobbes, John Locke). Fabulosa travesía de la lengua, que marcará la potestad y al mismo tiempo el pacto oscuro de la razón con los hechos. Se percibe la revolución como evento desmesurado pero posible, y aquello que se inició contra la insoportabilidad del mundo, como crítica a la miseria y a la injusticia aguardando la segunda venida de Cristo, percibiendo en los cielos de Londres la última batalla de los ángeles contra los demonios, todo el universo redentor popular devendría - en el pasaje revolucionario- cambio de la realidad y tratado político filosófico: racionalización del Estado y de la sociedad. Se trasmutaría en analítica terrenal aquel incommensurable pasado que esperaba la Jerusalem celestial.

LOS ESPECTROS POR DETRAS DE LOS SIGNOS

Como expresa el historiador de la utopía, Melvin Lasky, "un ciclo moderno de revolución comenzaría con sus santos y terminaría con sus hombres de ciencia". Lo moderno se gesta desde una clave trágica: la palabra ilumina y esconde. Da cuenta de las metamorfosis y aparece como conciencia del nuevo hogar del hombre, a la medida de sus obsesiones. Una lógica discursiva y sistematizadora de lo humano proyectará y marginará, anunciará y limitará. La palabra no es ya el camino de la creación de dios, el Verbo, sino que alumbra un inédito horizonte de visibilidad -la mecánica del mundo y de la naturaleza- para coincidir con él en términos de signo y código. Para sepultar al mismo tiempo todo aquel otro universo de "relatos ilusorios", poderes de las cosas, creencias inconstatables: universo que sellará como refugio de lo indecible o territorio de la superstición, de lo irracional. Zona no de la verdad, sino del desvarío.

La revolución muestra la escena de lo mítico para la construcción de lo moderno. La potencialidad de lo arcaico en los bajofondos de lo nuevo. La amedrentadora necesidad del caos para un orden distinto. La revolución inglesa expuso ese rostro bifronte de luces y sombras: el camino racional hacia la democratización, liberación y conciencia de otra justicia fue posible a través del avance redentor de aquello vivido como fanatismo, delirio, opacidad de las furias sociales desatadas, mesianismo y herejía del tiempo de los dogmas, intolerancia de la rebeldía llevada a cabo en nombre de un dios implacable.

La nueva discursividad moderna, el prólogo de la Ilustración, no puede nacer sin una resolución, desde la Lengua, de este imaginario primitivo, cultura ancestral, que interviene para concretizar los sueños de la Razón. Desde esta última, la modernidad no puede nacer sin una implícita clasificatoria de lo incatalogable. La nueva razón, enunciativa de un mundo, asumirá el doloroso parto de *fundar un pasado*, para sentir que lo concluye. Que lo integra, dominado, como espacios inaudibles en el texto de su narrativa.

Es esa prestidigitación de la razón que intuye John Locke cuando alude a "las palabras que adquieren un sonido malvado... como si poseyeran un espectro". Es decir, algo por detrás, o a sus costados, que persiste en hacerse oír. Algo tendido hacia los confines del pretérito, que el combate de la racionalidad necesita silenciar: una batalla contra las ideas catastrofistas de la historia, contra los otros verbos sentidos por el hombre, contra la oscuridad de los milenarismos en los léxicos cotidianos de aquellos hombres de la primera revolución moderna.

Los metalenguajes deductivos y sintetizadores se distancian de la anarquía de lo real, para proponer desde la mirada científica cómo la razón establece lo viejo y lo nuevo, establece los códigos de un *orden vivible* para una sociedad entendida ahora como sujeto despertado. Sociedad como "cuerpo artificial" a escudriñar racionalmente: pasaje a lo social, nacimiento inarmónico de lo civil, lógica del contrato entre poderes y gentes, legitimidades democráticas enterradoras de la comunidad teocrática,

Habría un contrasentido que la razón intenta desesperadamente subsanar, a costa de incorporarle a su gramática una mítica vencedora contra los viejos mitos: a costa de ser ella también una proyección de los arquetipos de los orígenes. Contrasentido de la revolución moderna que, sin conciencia de ello todavía, se inicia con

afanes restauradores de lo perdido -el retorno a la ciudad de dios extraviada por los príncipes guerreros y religiosos- y concluye reconociéndose reordenamiento para un proyecto tecnointustrial sin antecedentes.

En este viaje devenido discursividad moderna (derechos del pueblo, desacralización de los poderes, propiedad privada burguesa, liberalismo reconcedor de intereses en conflicto, ciencia sobre lo social), la lengua de la razón surgirá como *utopía de resolución*: imprescindible coincidencia con lo real. Compromiso omnipotente de la palabra, soberbia casi religiosa con que se condenará a ser lo que modernamente ambiciona: *el espacio de todo*, también del caos, de lo impronunciable, de lo sin sentido. Abrirse hacia lo que puede dar cuenta, y hacia lo que no puede dar cuenta. Ser fortaleza de la razón, y su perpetua invasora extranjera.

Un panfleto de los rebeldes Niveladores, en plena revolución inglesa, vaticinaba: "y los hombres entrarán en un senado para consultar sobre emergencias políticas con Biblias en las manos". Las imágenes se deslizan por detrás de las palabras que pretenden semantizar al mundo conmocionado. Las imágenes buscan representar a los representantes legislativos de la gobernabilidad moderna: hombres con biblias. El discurso político necesitará fagocitar, en su retórica, esa danza de imágenes primordiales que posibilitaron la ruptura de mundos históricos: logos contra mito, ciencia contra religión, progreso contra barbarie. También podríamos decir, sin embargo, que la política moderna no pudo ser otra cosa que aquella visión niveladora: revoluciones futuras bíblicamente pensadas.

RAZON ILUSTRADA Y NUEVO LUGAR DEL SUJETO

En el siglo XVIII, el París de los espíritus letrados mira a Londres como experiencia anticipada de la crónica del hombre. Las ciudades, además de mercado y comercio, se anuncian como espacios de una historia todavía sin relatos. "Inglaterra es el país más libre que existe en el mundo" (Montesquieu). La sociedad donde la fe y el dogma corren al margen del saber y la política, donde la tolerancia permite la diversidad de opiniones y la ciencia es la lengua que rige los destinos Voltaire).

El calificativo de filósofos con que se designa a ciertas figuras de la elite del saber en el París del XVIII tal vez no sea el más correcto. Son pensadores de la actualidad, primer esbozo de lo que será el intelectual en la cultura moderna. Ellos conciben el presente como la edad "de efervescencia del espíritu", atravesada "por una corriente que rompe los diques" y una "nueva luz" que se vierte sobre el mundo (Diderot, D'Alembert). Ellos, la Ilustración, contraponen a los poderes absolutistas instituidos el valor político del pensamiento autónomo, obras escritas, textos de acotada circulación, a partir de un naciente erratismo cultural burgués que descubre no sólo su poder económico, sino la trascendencia de convertirse progresivamente en público lector. Desde este encuentro (idea-obra-rumor), el tiempo de las Luces, sintiéndose "edad filosófica" se vive con capacidad para autocentrar sus causas y sus fines. El presente no es ya sólo valle de lágrimas, recorrido de una Culpa originaria, sino tiempo afortunado del saber y la escritura del hombre. La representación del mundo se quiebra a través de una intensa polémica entre "lo antiguo" y "lo moderno".

El lugar del hombre es la representación cultural conmocionada. El sujeto pasa hacia el centro de esa escena de la historia que se imagina reabierta. Un sujeto que admite y celebra el quedar huérfano de divinidades, sin oráculos teológicos para las respuestas sobre su principio y su fin en la tierra, y que abandona un mundo donde Dios dibujaba - sobre todo- los enigmas y el trasfondo de los significados.

La discursividad moderna nace de ese punto máximo de desprotección espiritual, de ese vacío que queda con el retiro de "la historia de dios": de esa conciencia de lo que se extingue. Desde ese abismo, asumido, el sujeto puede pensarse conciencia de la historia que protagoniza y de la historia que reordena, en tanto sujeto del saber, de la verdad: de la razón que rebautiza cosas y hechos.

Renunciar a los dioses, volver a la naturaleza, prescribía Diderot. Desde la razón, la naturaleza podía su inefable y corporal presencia, sus tiempos oscuros y secretos, y regresa al mundo como signo. Como extenso y futuro código del hombre, que habilita figuras radiantes: igualdad, saber, conquista, mutación de los paisajes, exterioridad industrializable. Docilidad y progreso. El deísmo es un festejo poético-pagano de soles y primaveras. Un falaz Dionisio, que anuncia la exuberancia de la máquina civilizatoria. Pero la filosofía de las Luces lucha contra la pretensión de verdad de los poderes religiosos que habían fijado los límites del hombre, y para los cuales naturaleza era pecado, misterio y mediación consoladora de la Iglesia. La Ilustración plantea la necesidad de optar entre la libertad demitificadora y aquella servidumbre al doctrinarismo eclesiástico. Entre el conocimiento y la fe. Un itinerario sustentado en la autonomía moral del hombre, que cuestiona toda autoridad externa cercenadora de sus potencialidades: rey divino, biblia o dogma. Es a partir de este nuevo estadio de conciencia sobre la conflictualidad de la historia (conciencia que discute, con resonancia política, la ideología y la filosofía de los poderes establecidos) que nacen las visiones del progreso espiritual de la humanidad, la recuperación del hombre para una teodicea terrestre y la calidad emancipatoria de la razón. Esto es, la discursividad moderna en sus elementos esenciales. En este contexto de época, expresado por una pléyade de figuras más o menos reconocidas, gravita el mensaje de Rousseau, en cuanto a que el mal y el bien son productos de una historia de hombres, y cuya resolución, por lo tanto, pertenece a esos hombres en términos de crítica civilizatoria. Rousseau enjuicia a la Ilustración quedar seducida por las apariencias y la artificiosidad de la cultura, pero al hacerlo no invalida el proyecto moderno, sino que lo radicaliza: no sería cuestión de reformas en el plano de las ideas, sino de cambio social histórico a través de la voluntad general de un nuevo soberano, el pueblo.

Progreso, emancipación, sujeto generador de los significados: lo histórico deja de ser un paréntesis irracional, leído desde la insondable racionalidad divina. Por el contrario, la historia, el hacerla, es el único camino posible para la realización de la razón. En esta empresa, el mundo sólo adquiere lógica, es decir, acontece con sentido, desde la racionalidad del sujeto, dueño de las identidades y de las clasificatorias. Desde esta *nueva subjetividad histórica*, lo real serán los indicadores de la razón reinante: signos, palabras, relatos que designan las unidades de lo múltiple, la identidad de lo diverso, la irrefutabilidad de la verdad (de lo racional), y la universalidad de las certezas. Texto de la razón, que somete la totalidad al dominio de su ley: que homogeneiza lo "informe" de las ilusiones y deja atrás la disputa de las apariencias.

No obstante, los discursos de la razón -"salud y fundamento" según Voltaire- refundan el mundo hasta las fronteras de su propia discursividad iluminante. Desde ese borde, la razón se convierte en lengua mítica de la realidad, en encubridora de aquello que no puede narrar como saber científico, claridad conceptual, y que se arremolina debajo de la textura de lo moderno como biografía desahuciada del hombre: carga humana, cultural, de carácter místico, pasados de atavismos y utopías que remontan a los orígenes. Deseos y transgresiones, memorias e inspiraciones en ruptura con las lógicas.

Lo que trágicamente expondrá la modernidad es que la crónica del hombre no encontrará su resolución en esta discursividad legitimadora, sino que será precisamente y sobre todo desde esta nueva potestad de la palabra moderna que comenzará la infinita batalla de la modernidad consigo misma: entre sus ensueños, sus textos y sus verificaciones históricas. La morada del sujeto (la de los lenguajes portadores de la interpelación y las respuestas) se erguirá como el espacio de cumplimiento tanto de la vida como del caos, recinto de los ángeles "rationales" e "irrationales", reino de lo expresable y de la conciencia de lo inexpressable, de la euforia y del pesimismo.

POLÍTICA Y PUEBLO: LA OTRA NARRACIÓN DE LO MODERNO

La Revolución Francesa inscribe, política y socialmente, el ya enunciado discurso de la Ilustración. La revolución, ahora en París, habla la modernidad desde la experiencia del pueblo, desde las muchedumbres: desde esa extensión, masificación racionalizada, de la figura del sujeto. Política y guerra, en la escena de la revolución, también develarán discursividades a extramuros de los sueños ilustrados. La revolución le plantea a la edad moderna su posibilidad de ser época incommensurable, definitivamente otra, a condición de reconocer que esa misma espectacularidad que trastoca, libera e iguala, hace reingresar los imaginarios extremos, oscuros, míticos y religiosos de la esperanza popular.

Narratividad de masas y vanguardia, apasionamiento, utopismo, terror y desencanto, retrazan el armonioso saber crítico reformista de las Luces. "El mundo ha cambiado, pero todavía debe cambiar más", argumenta Robespierre, representante excelso del jacobinismo revolucionario. Y llama a "comparar el lenguaje imperfecto de los jeroglíficos con el milagro de la imprenta". Este éxtasis del presente en medio de los ajusticiamientos no es sólo un recurso simbolizador del progreso técnico. Para Robespierre, la revolución es el cementerio de una historia irracional e injusta, pero al mismo tiempo hace estallar las secuencias de los pasados para redistribuirlos en una inédita luminosidad del presente. Los pasados arriban a la gesta, y los futuros vuelven a vincularse, como imaginaria odisea, a los orígenes: jeroglíficos e imprenta, relatos antiguos y venideros. La revolución es una selva de Inscripciones que remiten a las fuentes, y a su propia teatralización previamente imaginada. A los poderes derribados se les otorga el lugar del silencio definitivo. Lo expresable es lo mítico nuevo: revolución moderna, arquetipos reencontrados y palabra impresa. La revolución no es solamente un acontecimiento, sino sobre todo su difusión, una segunda génesis de lo comunicativo entre los hombres: una obra de la razón política necesitada del contingente de la humanidad.

Pero la revolución moderna, hija de las luces del presente, enterradora de una historia que no regresará, se consume si se adueña de la memoria, de las escrituras primordiales, de la rememoración de los muertos: si retraza en lenguaje sus antecedentes y su propia figura. Eso que Robespierre, en la Francia de la agonía del jacobinismo, denomina "respetar a Catón", no doblegarse "bajo el yugo de César", y brillar igual que "Esparta, como una luz entre las inmensas tinieblas". La modernidad es una conciencia que culmina la historia: que la transporta al estado donde siempre debió estar. "La razón humana camina desde hace largo tiempo contra los tronos", afirma Robespierre, describiendo un camino del cual él es el último de los predestinados. Lo que sucede pertenece a todos los pasados: épocas pretéritas cuya única función, ahora, fue preanunciar este presente. Esa es la legitimidad de la revolución moderna: autoasignarse el lugar del cumplimiento. Y su misión, en cambio, ser escena, representar ese coágulo de mitos. O como lo expresa Robespierre, "podemos demostrar al mundo el espectáculo nuevo de la democracia", ese "tránsito del reino del crimen al de la justicia". Lo moderno, ese ahora de la revolución, es su espectáculo, ese hecho a ser contemplado, leído, interpretado y *transmitido*, en el cual se cumple una remota profecía: el pasaje del mal al bien.

La fragua revolucionaria moderna se carnaliza en Robespierre a la manera de un significativo discurso tecnomineralista. Una cita entre los poderes despertados del nuevo tiempo civilizatorio (difusor) y el tiempo conmovido de las masas. Robespierre no se distancia filosóficamente de esa grieta abierta entre lo antiguo y lo moderno, a semejanza de la elite ilustrada. Su discurso, por el contrario, remonta desde el relampagueo de ese choque entre lo viejo y lo nuevo. Robespierre pregunta a los filósofos de las Luces, "¿quién te ha dado la misión de anunciar al pueblo que la Divinidad no existe?... la idea de su nada, ¿acaso le inspirará (al pueblo) sentimientos más puros y elevados?... si la existencia de Dios... sería solamente un sueño, sería sin embargo la más bella de todas las concepciones del espíritu humano... Podéis abandonar (la disputa entre los filósofos)... a los ojos del legislador *todo lo que es útil al mundo es bueno en la práctica...*, lo que suple la insuficiencia de la autoridad humana es el sentimiento religioso..., es suficiente que esta opinión haya reinado en el pueblo para que sea peligroso destruirla... borrarla equivaldría a desmoralizar al pueblo..., la razón del pueblo ha corrido sola todos los riesgos..., un simple trabajador del campo divulga las luces de la filosofía, cuando el académico Condorcet... trabaja incesantemente para oscurecer esa luz".

Recorrido del astro, revolución, tensado por la fuerza de lo inédito y las reposiciones. Si la revolución inglesa aspiró a sofocar el milenarismo popular a través de racionalistas regulaciones de lo humano, la revolución francesa, fastuosamente racionalista en sus deseos, intuye políticamente "la nada" en las estribaciones de la razón actuante. En esta parábola se cierra un primer ciclo del drama de la discursividad ilustrada iluminista, de manera emblemática. El extremismo de un Saint Just, de un Robespierre, es una santidad que se legitima mucho más desde el mesianismo de las masas, que desde purgatorios laicos, ateos y escépticos que rechazan o temen la religiosidad del mundo.

El racionalismo teológico de Robespierre encuentra, al final del camino, las "insuficiencias" de la razón, su rostro más bien monstruoso: esa imagen que su propia biografía de líder representa muy poco antes de ser guillotizada. Se reconoce fruto

de una discursividad despiadada, y al mismo tiempo destinal, casi irreversible. Intuye, en lo nuevo, el peligro de un idioma generador de vacíos, deshistorizador: una lengua radiante pero oscurecedora de la complejidad de la vida. Palpa, poco antes de su condena a muerte, que la modernidad de la política tiene diferentes e inconciliables lenguajes de clases. Por detrás de los colosales relatos de la Ilustración, reflota la crítica de Rousseau, su maestro ideológico, pero va más allá.

El primer héroe de la revolución, el mediador político, percibe la distancia y el desierto que se abre entre las nuevas doctrinas y el mundo del hombre. Su Apolo de los sembrados y las cosechas está ya condenado por la tragedia moderna a las calles de la metrópolis, a ser sujeto de multitudes, a perder los lenguajes natales, para adquirir esa fisonomía "cetrina, dura, compacta", identidad dolorida de "los montañeses en la urbe", como más tarde describiría el inglés Walter Bagehot viendo los barricadas del París de 1848.

Robespierre detiene la escena de la revolución, en una de sus últimas intervenciones públicas. La detiene en la imagen del campesino, a quien le otorga la buena ventura de *iluminar el porvenir*, ser la esperanza frente a los aires de catástrofe, frente a los síntomas de la revolución traicionada, y por lo tanto postergada. Aquella figura porta una extraña discursividad de lo moderno: hereda la validez de lo onírico, la lectura extrema de lo profético, el "bello sueño" de los dioses y sus mesías.

EL NUEVO TIEMPO Y LA TRAGEDIA DE LA RAZÓN

El iluminismo romántico alemán es el lenguaje de la modernidad, hilvanado como condición trágica de lo humano en el mundo. Sus representaciones y simbologías, en una realidad avasallada por innovaciones y cambios epocales, van a ser producto de una nueva sensibilidad que expresa lo maravilloso y desolador de la aventura. Esencialmente en lo poético, pero también en las sumas filosóficas, en el ensayismo entusiasta, lo romántico moderno ratifica las figuras estelares del relato de la Ilustración, pero extremando y extenuando sus gestos. El tiempo que se vive es la revelación definitiva de lo real, y el fatalismo de las múltiples máscaras que acompañarán eternamente esa realidad.

La Razón no será entonces únicamente la científica y saludable mirada newtoniana festejada por Voltaire, sino un itinerario que hiere. Se necesita celebrarla, desde el martirio y la angustia de esa duplicidad. El sujeto moderno, enunciador del mundo, no perderá dicha virtud emisora, pero desde el texto romántico surgirá como subjetividad que enfrenta a ese mundo, que lo imagina desde la desmesura, para despertar patéticamente entre sus pliegues engañosos: el sujeto es este héroe solitario. Ya la revolución francesa distante y cercana, un ensueño que asombra y conmueve, aunque también aquella "insoponible canción fúnebre".

La intelectualidad alemana, habitante de un mosaico de principados y de armoniosas ciudades a la medida del hombre y de las cortes, no tiene otra opción que contemplar los sismos históricos burgueses, desde la conciencia de un abismo que se abre bajo sus pies. El viejo universo de la comunidad de dios, y la nueva geografía cultural del mercado capitalista que corroe, fragmenta y desnuda a la vida, es una

cita de dos tiempos sin mediaciones ni revolución de plebes, que produce sobre todo conciencia de vértigo y crítica a la modernidad desde su génesis.

El romanticismo - gramática que luego atravesará la crónica moderna con sus léxicos catastrofistas y redentores - nace percibiendo la modernización del mundo como escisión ontológica entre naturaleza y hombre. Naturaleza mecanizada, desacralizada, perdida, melancolizable hasta lo mítico. Y el hombre, a su vez, naturaleza racional ilimitada, efervescencia de dones que sólo le sirven para reconocer lo minúsculo de sus poderes.

Lo romántico es logos estético, primordialmente. Idioma que no acepta los cánones del arte clásico que le impone la rigurosa racionalidad ilustrada, pero que en ese rebelarse a las formas se descubre como la única lengua moderna que nace descentrada, en conflicto profundo con esa modernidad del mundo que la destina a su inmovilidad o a su muerte.

Abismo de lo histórico, angustia frente a una naturaleza que vuelve imposible el reencuentro de sus figuras - un dios creador, el hombre y las cosas - y redención únicamente en la palabra poética, configuran los datos centrales del tiempo trágico. La modernidad romántica es trágica porque comprende esas secuencias como destino irreversible, ya trazado. Entiende que se extravió para siempre aquella unidad de lo verdadero, lo bueno y la belleza, y que sin embargo el derrotado del sujeto moderno será luchar contra ese destino. Tratar de torcerlo. Reconciliar lo quebrado, previendo el fracaso en tal empresa, pero sintiendo la inconmensurable dignidad de intentarla y sobrevivir como testigo: como héroe, genio, víctima, poeta.

Alternancias del espíritu, ambigüedad de los estados de ánimo: lo moderno es aurora y crepúsculo del hombre y la historia. Es el desasosiego de liberarse de dios. El pensar un Prometeo liberado y condenado. Es el presente en tanto goce y desconfianza, en tanto sueño y desencanto: la nueva fragilidad de haber derrumbado, religiosamente, a las religiones que encerraban pero serenaban a los hombres. De este paisaje brotará una poética filosófica de la libertad, pero festejada en soledades que necesitan escapar del desierto en que se transformó el mundo.

Kant bautiza el nuevo tiempo desde su criatura medular y rebelde: "La ilustración es la liberación del hombre de su culpable incapacidad. La incapacidad significa la imposibilidad de servirse de su inteligencia sin la guía del otro". Filosofía del sujeto para dibujar los horizontes traspasados de la historia. La idealidad kantiana es la obra cumbre de revalorización de lo humano en su singularidad, y al mismo tiempo la definitiva fijación de los límites en su querer conocer todas las respuestas. En lo kantiano, las preguntas primordiales, el fondo último del ser y sus sentidos, no pertenecen al vendaval científico y racionalizador que asume el comando de la historia, sino a territorios éticos y morales más trascendentes, pero también más frágiles, discutibles y violables. En el pensamiento del hombre anidan las claves, las objetividades del saber, la autonomía de las leyes, el porqué de las cosas y del progreso moderno, pero también las fronteras de la sabiduría para ese antiguo deseo de aproximarse al diálogo con dios sobre los enigmas indecibles."

EL LENGUAJE COMO OSCURIDAD Y REDENCIÓN HEROICA

Para el poeta es el tiempo venidero de lo trágico-moderno, porque en la subjetividad de la palabra reside el secreto de reencontrar la lengua -belleza- que reunifique al hombre con el mundo. El "tiempo grandioso de la reconciliación" que predice la poética de Novalis, asumiéndose intérprete de esa "morada de hombres nuevos". El romanticismo necesita creer en la noción de alma, previa a los discursos uniformantes o fragmentadores de la modernidad: ese sitio del Yo como trinchera, donde la realidad puede ser creada y recreada, donde las narraciones comienzan y terminan sin poder vaciar o dominar al sujeto en su densidad liberadora.

Ese yo es la conciencia de un tiempo "enfermo de locura, destrucción, ruina y ceguera" para Friedrich Schlegel, testigo, glorificador y víctima arrepentida más tarde de una época que confunde, que lleva al éxtasis y destruye. Tiempo como experiencia "de días azules que anuncian la tempestad" desde la poesía de Jean Paul, que asiste a la muerte moderna y final del hijo de dios. Desde lo romántico moderno, la palabra es crítica y exploración de ese espíritu humano desguarnecido, no simple pesimismo como muchas veces se lo entendió. Hölderlin, como poeta, desea regresar a su tierra, a su "patria" perdida; sin embargo confiesa "yo amo la especie de los siglos venideros". El poeta anuncia y sufre su propia demencia. Se entrega y ama al laberinto que lo distancia de los hogares del hombre. Descifra en la locura la verdadera voz escrutadora de los tiempos modernos, y desde ahí le solicita al futuro que avance, hasta retornar a la propia nostalgia de los hombres, a la "edad de oro" perdida.

El lenguaje romántico hace reingresar la oscuridad, el mito, el fatalismo y lo inexplicable, a la crónica de la edad de la razón. Admite y rechaza los límites kantianos. El tiempo del progreso, de las ciencias, de las máquinas y las metrópolis puebla el mundo ele signos y novedades, pero lo transforma en páramo del espíritu. Es luz y nocturnidad, saturación y carencia de lo real, utopía y muerte. La conciencia romántica libera esa sensibilidad que olfatea la catástrofe, para poder ejercer su quimera de redención. Se siente transportada por el naufragio de la historia, para entonces, autoralmente, concebir las reconciliaciones morales y éticas. Precisa abalanzarse sobre lo que siente desintegrarse, para florecer en un idioma moderno que busca la patria, la nación y el pueblo, tanto como el destierro, el fracaso y las agonías. Ese transcurso del mundo en la subjetividad es la única aventura posible de volcar para fundirse con el mundo.

Hegel, en la filosofía, intentará la máxima aventura de "ese idealismo como atmósfera de época. En -I se conjuga la vivencia de lo moderno como crepúsculo de Europa, y lo irreversible de la edad de la razón para salvar al hombre: la creencia en un dios nuevo que remata en el Estado moderno (para rehacer ese paisaje barbarizado por la pérdida de la comunidad humana) y en el protagonismo del pensamiento, de la idea, como realización cierta de la historia.

Sistema totalizante, búsqueda de la unidad, del todo, discursividad filosófica moderna que aspira a situar pasados, centralidades y sentidos del devenir humano hacia la emancipación, desde una figura arcaica y redentora, la dialéctica, cuyo trasfondo en Hegel es deducible en su cosmovisión cristiana. Dialéctica del calvario, muerte y resurrección de Cristo, quien asumió la trágica condición del hombre

con dios, la sintetizó y la superó, para reafirmar en su resurrección el otro reino. Somatización primigenia de Occidente, que reaparece como filosofía cuando la modernidad se abre hacia el futuro en términos de incógnita y de esperanza.

Es indudable que el romanticismo alemán intentó recobrar la historia, abandonada por el concepto, la abstracción y los signos universalizantes y sin memoria de la razón ilustrada. Pero ese intento, que hace de su escritura estética-literaria-filosófica modernidad por excelencia, es una desgarrada *desesperación del presente*, y no un simple reaccionarismo ideológico de amor al pasado, como con frecuencia se lo cataloga. Su discursividad parte de entender la modernidad como crisis de la historia del hombre, y por lo tanto asume la crítica a esa modernidad, no su negación. Para Jean Paul "el mundo lleno es grande, pero el que está vacío, desierto, es mayor". Es el presente el que ha extraviado sus grandes relatos teleológicos, que la planificación material del progreso no supe. La conciencia de la historia es entonces nostalgia y euforia, frente a ese mundo lleno y vacío, donde la imaginación se alimenta y se desangra. Para lo romántico, reponerle a la historia sus filosofías, desde la razón y el sentimiento, desde el logos y el mito, es recobrar la religiosidad en el hombre. Esa "nueva religión" como *leit motiv* de toda una primera época moderna: como desafío que plantea la vida con un individuo, al decir de Goethe, cuyo "recuerdo se desvanece". La metafísica histórica de Herder centra el presente desde sus inéditas singularidades y necesidades, esto es: tiempo posible de autocentrarse frente al pasado y al futuro. Ese presente, no obstante, como novedad avasallaste, destina al hombre a celebrarlo y endiosado desde la secularización de los altares. Condena al optimismo a vibrar desde la desolación. Conjetura lo sagrado que provoca la muerte de dios. Es ese pensar de Hölderlin de que "de la destrucción nacerá la primavera", en tanto la historia, no la razón, es la canción que ilumina al poeta y enlaza las estaciones de la memoria, aunque el propio Hölderlin sepa "que es tan disparatado lo que escribo, porque muchas veces, como el ganso, tengo muy bien plantados los pies en el cenagal de la modernidad".

LA CRÍTICA OPTIMISTA: REFORMAR O CAMBIAR AL MUNDO

El siglo XIX tuvo su Acrópolis velando a las metrópolis modernas, a las ciudades sin murallas, pero, como la antigua helénica, junto a la montaña santa con sus cavernas, tumbas, grutas, manantiales y recintos sagrados. El siglo del maquinismo, de lo fabril, de una materialidad tecnoindustrial financiera brotando como tiempo "que fluye" para alimento de todas las ideologías, para despliegue y conquista del mundo, mostró que la modernidad ya no sería un lugar, un discurso compacto, ni siquiera una simple dicotomía entre sus reinvidicadores y sus críticos.

Ciencias, políticas, filosofías y estéticas segmentaron el universo de relatos que la Ilustración, la toma de la Bastilla y el primer romanticismo de por sí habían fragmentado como conciencia y habla de lo moderno. Hubo por cierto una discursividad subyugadora, vivida con los rumores de los relatos de los orígenes y desde la lógica de los datos productivos: el tiempo de la revolución. Tiempo de las revoluciones técnicas e industriales que se gestaban como apoteosis de las leyes de la historia. Y tiempo de la inminente y última "revolución moderna", en

"su carácter serio", social, proletario (Marx), cuya postergación, su sucumbir más de una vez en sangre y represión, la agigantó hasta convertirla en el evento cumbre, a darse, que descubriría el epílogo edénico de la modernidad.

Muchas y contrapuestas son las almas de lo moderno en la segunda mitad del XIX que buscan expresarlo, lapidado o sistematizarlo. Los signos pueblan lo real, y esa abrumadora retórica sobre las cosas y las potencialidades del mundo - órdenes de discursos ordenadores- es la única dimensión que permite vivir las nuevas configuraciones: la ciudad infinita, el mercado capitalista centrifugador, la multitud fabril, la cultura masificada, el "milagro" de la administración de lo social, la abstractizada relación humana a través del dinero, la mercancía y una abaricante industria consumista.

El lugar de las enunciaciones, la capacidad semantizadora, se torna, en la experiencia moderna, poder (secularizado) y trampa al mismo tiempo: historia aparente e historia verídica. Esta última, encarcelada en la palabra, en los discursos, en lo ideológico, en el instinto anestesiado. Pero esta misma dualidad hace inteligible al mundo, aunque eternamente inconstatable. El *ethos* moderno tendrá una fuerte "obsesión de lo real" (arribar a su llanura despejada detrás del camuflaje de las palabras) como búsqueda racionalista enjuiciadora de la razón dominante. Pero también mostrará su contracara: la palabra como recinto que "salva de la realidad", que aparta y aleja de ese enjambre de discursividades malignas.

El optimismo de la modernidad, de raíz romántica, se verifica en la Francia de la revolución inconclusa a través del utopismo industrialista y democratizante, que predica una nueva sociedad integrada, superadora de las miserias de la primera etapa moderna. El tecnocrismo saint-simoniano, el rotundo positivismo de su discípulo Comte, mediante la sociedad "científicamente develada" buscan componer la sinfonía de la nueva religión del progreso. Sin embargo, detrás de ese catecismo racionalista, danza la escatología de las edades bíblicas, el culto al cristo hembra de Simón el Mago, y los propios instintos místicos y suicidas de Saint Simon y Comte, quienes todavía habitan una vieja atmósfera de alquimias de las ideas y un furor refundante más próximos a Giordano Bruno que a analistas de la lucha de clases.

Engels dirá, con respecto a Saint Simon, "sentirse orgulloso de ser su descendiente". El pensamiento de los fundadores del marxismo criticará, para ensalzar otras veces, ese utopismo que llaman ingenuo, y que, como el de Fourier y su aguda crítica cultural a la sociedad represora del deseo y las pasiones, trabaja haciendo eje en la voluntad comunitaria del hombre, para reformar la vida a través de un discurso auténticamente racionalizador de las potencias humanas despertadas por el capitalismo.

El socialismo científico invierte en parte el planteo utópico. A la modernidad capitalista no hay que discutirla desde sus discursos legitimados, sino desde los espacios de silencio que éstos provocan. No son las variables filosóficas, éticas o metafísicas las que necesitan pensarse para modificar el mundo, sino que este último es el que ha cambiado, trasladando el último filosofar a los engranajes de las fábricas, territorios de la oscuridad absoluta, del sujeto mercancía, quien se adueña del estandarte redentor, por ese mismo calvario de haberse convertido en objeto de compraventa, en infrahumanidad.

El marxismo planteará dos evidencias desde el léxico con mayor autoridad

decimonónica, las ciencias. Por una parte, que la burguesa fue realmente la revolución reinauguradora de la historia; por otra parte, que "el mesianismo moderno, obrero, no necesita construir como aquella una selva de valores, obsesiones morales, legalidades filosóficas, poéticas del desencanto ni planteos de angustia sobre el mundo, para consumir su revolución antiburguesa. "La clase obrera no tiene ideales de ninguna clase que realizar", dice Marx, "lo único que tiene que hacer es poner en libertad los elementos de la nueva sociedad que laten y se desarrollan en las entrañas de la sociedad burguesa".

Las leyes ineluctables de la historia (fuerzas de producción-relaciones de producción), a las que hay que saber administrar desde una lucha proletaria sin concesiones, son las escrituras reemplazantes de un denso y empantanado universo filosófico burgués que no puede dar cuenta de las miserias y las injusticias que asuelan la realidad moderna. Marx recoge el mandato póstumo de Robespierre y Babeuf, en cuanto a que la luz liberadora abandonó a las élites pensantes, para anclar en la víctima real de la razón del mercado: esa multitud explotada por el capital, muda de obras y públicos, que no tiene necesidad de refutar por escrito las filosofías idealistas consoladoras, sino descifrar su lugar de carencia absoluta, de progreso enajenante, de barbarie, como el resquicio de la verdad. Optimismo marxista extraído de la tragedia de la vida, del presente como mal. En Marx la narración de la historia se vuelve representación del *pathos* judeocristiano: el capitalismo como una travesía que propone la salvación. la ciudad, a través del caos al que arriba la crónica del hombre. Esto es lo que le confiere sentido a la marcha: resistir contra lo demoníaco del "exceso civilizatorio" y vencerlo. Un catastrofismo esperanzado.

Los relatos de la modernidad navegan por aquellos ríos de aceleración histórica, cuyas fuentes en la espesura de los pasados derraman aguas míticas de las teodiceas primordiales. El anarquismo, cuya voz también es atravesada por un romanticismo ya europeizado, postulará la imagen de lo satánico, trasmigrada hacia el sujeto emancipador del mundo. El sujeto de la miseria es el sujeto de la esperanza, la mano de la destrucción inevitable: esa violenta pureza del ángel que se rebela al poder indiscriminado de dios. Una escena que la propia cultura moderna rehabilita por su aquelárrica condición, donde "lo increíble se volvió habitual, lo imposible posible, y lo habitual insensato" (Bakunin). El mito satánico no es concebible sin una escenografía transgresora y liberadora de poderes, y de poderes liberados. El relato anarquista tendrá esos ecos modernos, bíblicos, románticos, socialistas, de "destruir como pasión creadora" para extirpar la historia falsa. Ese "orgullo satánico", según Bakunin, que se esparce fundamentalmente en la cultura latina del desposeído, donde el mal, el desborde, la plenitud de lo instintivo, fue siempre una fecundidad alternativa al racionalismo utópico renacentista del humanismo ilustrado.

EL DISCURSO Y LOS SITIOS DE LA VERDAD: LA CONCIENCIA ESTETICA

La hegemónica ambición de la modernidad burguesa, pensándose a sí misma desde sus poderes y formas de dominación cultural, fue garantizar la unidad de la palabra, la solidez del discurso, la irrefutabilidad del conocimiento desde las con-

sistentes rocas fisico-matemáticas como arquetipo de la ciencia, y por lo tanto, como *lugar de la verdad*. Pero al establecer dicho lugar desde la relatividad de las secularizaciones, la modernidad capitalista fue también el discutir ese sitio de la verdad (orden social y jurídico), interpretarlo como absurdo, antojadizo, o simplemente darlo por desaparecido.

Verdad, legitimación, autoridad político-científica, conquista de las realidades del mundo y del propio mundo. El entramado de ideologías de la cosmovisión burguesa tuvo como denominador común el concebir a su tecnocultura -que transformaba y democratizaba la naturaleza de la historia- como redención de lo humano. Los siglos XIX y XX se desarrollan desde esta certeza clave, soporte de los grandes relatos. Pero también esos períodos ponen de manifiesto infinidad de líneas, críticas y experiencias contestatarias a la trayectoria de tal verdad predominante.

Para el marxismo, ese lugar de la verdad en la historia pasó a ser el del sujeto de la carencia material, lugar pensado desde la razón burguesa pero a contrapelo de la ideología idealista como lectura de la historia. El anarquismo repuso más explícitamente, en el marco de lo moderno, un tiempo milenarista retornado ahora desde la razón, para fijar la verdad en las víctimas, en los justos, en una ética humana solitaria o colectiva, satánica y recreadora, para derribar al capitalismo y su cultura. La silueta de lo satánico reaparece permanentemente en lo estético, por ejemplo en la poética de Baudelaire, o de Lautréamont, convocantes del esferpento diabólico como refutación a los saberes positivistas de derecha y de izquierda, y al propio sueño entusiasta romántico. En definitiva, como juicio severo, extremo, provocador, a ese cúmulo de "verdades" modernas que no podían explicar sus leprosarios materiales y espirituales, esa muchedumbre de almas vaciadas en las metrópolis, la hipocresía de las palabras frente a los hechos, y esas ansias, modernas, por huir de un mundo que "lo prometía todo".

Discurso y realidad: fragmentos de verdades que se esparcen a medida que lo real se desrealiza y muestra el filisteísmo de los poderes portavoces. Los relatos modernos también se segmentan y se bifurcan hacia aquellos lugares donde la razón ilustrada queda reflejada en su extremo patetismo, o aniquilada al confrontar con la biografía histórica sobre la cual reina. La experiencia artística intentará dar cuenta -fiel a las viejas señas con que vivió la génesis de lo moderno- de este desagregarse de la existencia, de este descomponerse del sujeto, del infinito alejarse de la reconciliación de lo humano con la naturaleza, y de la naturaleza con lo humano.

La estética moderna buscará la verdad extraviada, entre los sargazos tecnomanipuladores de la cultura capitalista. Tratará de refugiarse en una soledad desenajenante, o de darse cita con lo fantasmal de las barricadas. Buscará la autonomía simbólica de las palabras, o intentará mezclarse con la vida, fuera de los museos, las exposiciones y los mercados de venta artística, para resurgir vitalizada, inédita. Pretenderá esencialmente deambular por las cavernas de la modernidad, vagabundear por las antípodas de sus figuras y discursos legitimadores, para refutarle a la razón, al positivismo, a la soberbia de las ciencias, los significados del tiempo. que se vive.

El vanguardismo estético, básicamente desde las últimas décadas del XIX, le incorpora a lo moderno la frustración de aquella revolución que no se dio y debía concluir el mito de 1789 [desconsuelo que la política intenta reprimir a través de

replanteos teóricos]. Toma definitiva conciencia de que también la modernidad es una diáspora de modernidades que se deshacen en el aire, de tiempos distintos en lo social y en el alma que serán definitivamente inabarcables. Idiomas dispares para nombrar las cosas, que apuntan siempre a la incomunicación babélica.

La vanguardia artística se reconoce lucidez anticipada. Un destino, de la modernidad y en la modernidad, como martirio a recorrer que implica iluminación y suicidio del deseo. Retraduce, contra los tradicionalismos censores y los futuros vaciados, la situación trágica del hombre y la sociedad, sólo discernible en la dimensión trágica de la palabra, del mensaje, de la obra. El mundo de las multitudes, los poderes, las instituciones, el gran capital, las masividades actuantes, siempre será el inmenso espacio de la no vanguardia, el motor ciego de la historia, el inaudito paisaje cotidiano donde el arte ya no puede representar lo estallado, lo balcanizado, la realidad pulverizada, sino que sólo admite representarse a sí mismo, y sólo así, siendo *otra* presencia que solo obedece a su estética vanguardista, representar la irracionalidad, el sin sentido o la esperanza en su conjunto.

No obstante, el rastreo estético vanguardista, sus realizaciones, a excepción tal vez del dadaísmo que llama a la abolición de todo lo dado no ya desde un nuevo lugar de la verdad sino desde "el desastre" y "el incendio" en otras corrientes artísticas (cubismo, expresionismo, futurismo, la Bauhaus y también el surrealismo) pondrá de manifiesto las contradicciones que plantea la modernidad como novedad perpetua y aparente de la historia. Desde el subjetivismo creador en tanto última defensa frente a la cosificación de la vida, desde la rebelión frente a lo efímero, lo absurdo y la precariedad del presente, el discurso estético de vanguardia apostará ambivalentemente, a veces explícitamente, al desorden del mundo pero también a un orden utópico y moderno del mundo. Condenará y aplicará lo técnico. Blasfemar, pero regresará a las vidrieras del mercado. Satirizará pero también beberá seducido de las teorías científicas. Dudará de las totalizaciones políticas y del discernimiento de las masas para adherir sin embargo a los poderes que se asumen dueños de la revolución venidera. Denunciará la ausencia de razones de toda una cultura, desde sus fundamentos, pero creará en los usos alternativos de sus dones técnicos (y hasta bélicos) que el esplendor capitalista ofrece para su propio entierro. A semejanza de las vanguardias políticas, enemigas acérrimas del capitalismo, la modernidad es lo trágico, la barbarie, que no cierra jamás los lenguajes de salida: el optimismo - en último término - de la crítica a esa modernidad.

VIENA: EL PESIMISMO COMO CRITICA A LO MODERNO

La ciudad capitalista es la geografía central de lo moderno. Extraño territorio en el que la historia, antes esparcida cerca de bosques, selvas y desiertos de profunda significación en lo humano, se acumula ahora en el olvido o la represión a aquella memoria. Donde los tiempos, antes reverenciados como arquetípicos o regresantes, se aglomeran y se superponen en ese presente abusivo de la metrópolis, que es museo, muchedumbre y fábrica. Que es pasados y futuros ordenados por la vorágine de ciudadanos y simetrías, pero sobre todo por seres que asisten a los relatos de las cosas como la forma que adquiere la ilusión de las

cosas. O vivida desde la distancia contraria: como torbellino exterior sin nombres todavía, y por lo tanto como vivencia utópica del día en que el lenguaje pueda plasmar una nueva historia poscrisis.

Quizá por el dibujo de la esfinge que asume la ciudad (ser devorado por el destino de correr tras de su enigma), o por aparecer como laberinto que conduce al extraviarse, puede decirse que fue una ciudad la que represento - en lenguaje y razones - a la modernidad como crisis que tocaba fondo y no tenía otra respuesta que el crepúsculo. Viena. La Viena del colapso del Imperio Habsburgo en los finales del XIX y principios del XX. Una ciudad hablada por lo irracional de su modernidad prisionera de una monarquía nostálgica de edades antiguas. Hablada por la desmesura de su esplendor arquitectónico, ornamental, encubriendo miseria social y nacionalidades inconciliables. Hablada también por una burguesía liberal en ascenso precipitado, que vivió - como ninguna de sus hermanas de clase - a la cultura, sus representaciones y símbolos, como su quimérico idioma político de identidad. Pero sobre todo, hablada por tres generaciones de intelectuales y creadores, lúcidos e impotentes hijos de aquella burguesía, que pusieron en escena el impulso oscuro de la vida, anidando detrás de las fiestas civilizatorias. Tal vez el de Schopenhauer, el dolor y el naufragio de la historia contenida en su filosofía, donde el único acertijo de la modernidad era la libertad que confería para descubrir el ornamento falaz de la razón, la inconsciente voluntad del hombre y la plenitud de lo estético. Generaciones de un tiempo vienés, que también pactan inscribirse en el legado nietzscheano, cuya reivindicación dionisiaca artística de los sentidos de la historia cuestiona la razón instrumental de lo moderno, tensa la subjetividad como alma híbrida, desolada, y ratifica el agotarse de los fundamentos y de lo nuevo en la crónica humana.

El legendario recinto de los Habsburgo va a expresar, como ciudad periférica, a un centro rutilante (parisino, londinense), lo que Europa, al decir de Cioran, recién comprende setenta años más tarde: "que la felicidad terminó en Viena". Que la modernidad como universo de ideas transparentadoras de futuros, como regímenes de verdades sacrosantas, "estalló en la cultura vienesa" de acuerdo a la metáfora de Franco Rella: "en esa vieja Viena, lugar del mito de lo moderno", donde pasó desapercibido para toda la *belle époque*, que se ponía en marcha "un proceso de remoción de la modernidad misma". Para Rella, el eslabón que significa aquella Viena de Karl Kraus, Wittgenstein, Freud, Musil, Hofmannsthal, permite hoy engarzar con sentido el tema de la crisis de la modernidad, y emprender con más justeza - desde aquel dato-ciudad-pesimismo de lo moderno - su arqueología.

En esta Viena descentrada aparece lo moderno como problema sin respuestas: atmósfera que violenta e ilumina subjetividades filosóficas, estéticas, ensayísticas. Tiempo en el cual conciencia y obra, sujeto y lengua, discurso y ética, cultura y utopía, atraviesan el drama existencial de su demitificación: la teatralización asfixiante de la realidad, el sujeto como apariencia inevitable.

Para Karl Kraus, la Viena majestuosa de los palacios de la Ringstrasse, acumulando todos los estilos con que la burguesía quiso simbolizar su gesta económica, era la certificación de "la menudencia", "la impotencia cultural", "La extenuación estética" y la "mecanización de la vida" que mostraba el tiempo moderno del hombre con sus lenguajes de masas, sus espectáculos sobre la historia y su desintegración de la

memoria. "Estoy convencido de que los hechos ya no suceden más", dice Kraus, "son los clichés, las fraseologías, las que siguen trabajando por su cuenta". La cultura se iba convirtiendo ya en una segunda naturaleza tecnorreificadora, en públicos inertes, en simulaciones totalizantes y manipulación sin pausas de los lenguajes. Una realidad que no anunciaba la utopía, sino que hacía de Viena, y de la civilización, "un campo de experimentación para el exterminio del hombre". Kraus siente que vive en una ciudad que en sus contrastes, simulacros y ornamentos, "enjaula la locura universal". Y en esa cultura de la urbe racionalista, de las escuelas científicas, de la apoteosis de la música que "vuelve a conectar a los hombres con los dioses"; deduce "los últimos días de la humanidad". Obra suya, escritura teatral en la que se plantea una desesperada resistencia por salvar la lengua, esto es, la cultura, la memoria, aquello que pueda seguir interpelando racionalmente al hombre. Para Kraus, tal resistencia consiste en "volver a la palabra antigua", a la que todavía era concebida como creación singular, cierta, y se preguntaba por los valores y las tipologías humanas: amor, belleza, virtud, ética, genio, locura. Finalmente, frente al ascenso de Hitler y el progresivo consenso que anuncia una segunda guerra moderna, reconoce su fracaso. Acepta que en un mundo tecnobélico que concretizó en la vida diaria las pesadillas míticas del lenguaje, la palabra ya no tiene nada que decirle a los hombres.

Ese límite del lenguaje frente a la soberbia de la razón, ese antiutopismo vienés, testigo de cómo se deshace un tiempo y su sujeto, queda expuesto en la filosofía de Wittgenstein (influenciado por el verbo de Kraus), para quien lo que verdaderamente importa elucidar está más allá del lenguaje, de la palabra y de la razón. Para Wittgenstein hablar es empezar a perder lo real, y sin embargo reconoce que ese lenguaje que aparta es nuestro único mundo: lógicas, reglas, Juegos para pronunciar la vida, sabiendo que lo importante es lo que permanecerá en silencio, en el plano de un abordaje finalmente místico. Impotencia y consagración de lo humano, que accede a su confesión, aunque como reconocimiento que no mata a la filosofía sino que le diserto otro pasaje: Cal filosofar hay que viajar al viejo caos y sentirse a gusto en él".

Viaje de la individualidad moderna, que en Viena palpa la desintegración de lo subjetivo: el yo liberado, pero, al mismo tiempo, ilusión del yo. Amado en su definitiva caída. Ya no titánico sino debilitado: punto de la no verdad. Freudiano recinto de lo desconocido. Desde Freud se quiebra también la solidez de la palabra, aquella de la moderna ilustración que instituía la razón del hombre indiviso. Que establecía las esferas de los regímenes de la verdad y la autocerteza del pensamiento. El sujeto, como biografía que se desconoce, es la empresa postrera que le quedaría a la razón moderna para no caer en el abismo final: del "déficit de la razón". Aventura de reconocer que su dato clave es una palabra consoladora: conciencia. Itinerario, en Freud, también hacia "el viejo caos" de lo psíquico, a través del cual la palabra se interna en la oscuridad de lo mítico moderno.

LA CIUDAD INCOMPRENSIBLE

Las últimas dos décadas del siglo XIX, y las primeras de nuestra centuria, van a concentrar las energías radiantes, clásicas ya, de esos metarrelatos modernos que

luego el futuro relativizará: desencantará profundamente. Aquel período retiene todavía la intensidad del pensar las alquimias sociales y del alma, el valor de la obra escrita, la magnificencia de reflexionar sobre la realidad como una historia unitaria donde lo científico corrobora el progreso y el positivismo construye ciudades. Donde lo literario es fuente de espiritualidad y el buen burgués acumula, en objetos privados, la posesión de los significados. Donde las migraciones de los pobres transitan en barcos distancias utópicas, el liberalismo sigue inaugurando monumentos a sus héroes, y la revolución obrera debate, entra en crisis, pero sabe del derrumbe capitalista y de las sociedades nuevas por venir. Intensidad de las ideologías, sonoridad de las fábricas y de las muchedumbres sistematizadas para todos los cálculos políticos, también para el arte, que aspira a un desemboque liberador de la existencia, precisamente por la inmundicia insoportable que arrastra la vida.

En ese contexto de vehemencias discursivas, Viena siente otros latidos. Los suyos: narcotizantes, terminales. Sólo escuchables desde su crónica moderna, más próxima en significados e intuiciones a nuestra actual sensibilidad, que a esos aros cuando las dos grandes lenguas políticas de masas - el comunismo y el fascismo - se preparaban para protagonizar el desenlace de la escena moderna.

En esos ateos iniciales del siglo, León Trotsky, que vivió un largo período en Viena, da cuenta, azorado a partir de su euforia marxista revolucionaria, de aquella "incomprendible" atmósfera de la ciudad al borde del Danubio. Cuando conoce personalmente a los líderes vieneses de la Socialdemocracia (el partido obrero internacional en la época de mayor relieve) advierte que esas figuras "eran personas extremadamente cuitas...", pero frente a mi asombro, no eran revolucionarios..., me refiero a la flor y nata de los marxistas austríacos, a los diputados, escritores y periodistas".

Trotsky descubre en Viena lo que denominará "el ser escéptico". Esas criaturas para quienes "las perspectivas del mañana eran impenetrables", y "el oficio del profeta un oficio ingrato". Trotsky los desprecia sin disimulo cuando escucha al propio caudillo socialdemócrata, Victor Adler, reflexionar que "los pronósticos basados en el apocalipsis me son más simpáticos que las profecías derivadas del materialismo histórico". Finalmente, Trotsky, en 1914, muy poco antes de comenzar junto a Lenin la revolución de los soviets que estremecerá a la historia moderna, parte de Viena, de esa ciudad "que vivía tan ajena a lo que pasaba a su alrededor". Recala en Berlín, donde siente "que esa ciudad es otra cosa".

Diseño incierto el de la modernidad, por el cual las ciudades son estaciones irrepetibles del lenguaje, refugio de magias discursivas, de rumores totalizantes, que hacen inaudibles otros mensajes. El joven Hitler vive un extenso tiempo en Viena durante los mismos años de la estadía de Trotsky. Experimenta el "violento contraste entre la más pasmosa opulencia y la miseria más degradante". Vacila ante "el peligroso encanto" y aquel "brillo fascinador" con "la fuerza de un imán" de la Viena decadente. Descifra eufórico, por primera vez, "la psiquis de la masa popular" aunque también el poder del "periodismo, el arte, la literatura, el drama...", aquella pestilencia espiritual peor que la Peste Negra, por cuanto lo siente como un clima "de derrumbe final". Hitler vive críticamente a Viena, a partir de su "conciencia de responsabilidad social" y sus ideas sobre «el progreso futuro» contra aquella cultura "pesimista", de "engendros artísticos en materia de música, arquitectura, escultura y pintura". Ese mundo apartado «de la importancia de la multi-

tud» y «del valor de la propaganda a gran escala»: universo de pensadores que sólo muestra «ese fangoso producto presente en todas partes: judíos, siempre judíos». Hitler siente crecer «el anhelo por partir» de esa ciudad que lo descoloca y lo trastorna. Se despide de ella «esperanzado en conquistar alguna vez renombre», para pasar a Munich, «esa ciudad alemana tan diferente a Viena».

La ciudad moderna y antigua, la del vals, las prostitutas y la de la más alta tasa de suicidios, no puede otra cosa que irritar desde su soberbia individualista, su encerrarse en sí misma, su pretensión de escuchar latidos de época a contrapelo de la utopía socialista que soñaba la liberación real del hombre, y de la utopía racista nazi que expondría la más extrema irracionalidad de lo moderno. A su manera, Viena intenta una primera arqueología, racional e instintiva, de la modernidad y su sujeto. Al hacerlo, invierte el lugar de la mirada, piensa desde un nuevo sitio imaginario que contiene las señas del apocalipsis: el principio del fin de lo moderno. Piensa desde una tensión distinta: el reconocimiento del fracaso, como última figura que podía retener la esperanza, al no sumarle más «victorias críticas teóricas» a la catástrofe. Piensa más allá de lo que siente una impostura; desde el entender que la enunciación que evitaría ese curso de lo moderno, era lo indecible. Como expresa el poeta vienés Hugo Von Hofmannsthal, la lengua en la que me sería posible escribir y pensar, es una lengua de la cual ninguna palabra me es conocida».

MODERNIDAD MITOS, MEMORIAS Y FUTUROS

Walter Benjamin, integrante de la Escuela de Frankfurt, puede ser el último cruce en este viaje por el mundo de las ideas de la condición moderna. Su erratismo de ciudad en ciudad por el corazón atribulado de la Europa de entreguerras, sus amores a la cábala, al marxismo, a la literatura, a las vanguardias estéticas, a la revolución obrera y a la poética bélica, esbozan una imagen de contornos que fugan. Pronuncian su atiborrada soledad, y el laberinto que al final tal vez le muestra la escena presentida, la de su suicidio, cuando su «objeto» obsesionadamente reflexionado -la modernidad- arribaba al borde del abismo. Judío, alemán, ilustrado, sensitivo, creador y traductor, muere en ese borde. Se mata en una frontera geográfica, en 1940, pero sobre todo en la frontera de un tiempo que decide no pasar. Para Benjamin (amante del barroco alemán, de bibliotecas y libros viejos, del teatro de Brecht), el pacto nazi-soviético, Hitler-Stalin, no debía ser interiorizado como una irremediable astucia de la política, o de la historia, que en algún lugar encontrase más tarde su justificación o la desmemoria. Prefirió vivirlo como la catástrofe acontecida, la inconcebible identidad de aquellos que se vivieron como opuestos, y que acorralaba no sólo a su persona fugitiva sino también al mundo, con la sonoridad de los lenguajes modernos vencedores.

En sus *Tesis de Filosofía*, breve escrito que adquirió la significación de su testamento reflexivo, Benjamin, entre otras cosas, trabaja sobre algunas disquisiciones de Marx en *El dieciocho brumario*. Retorna hacia ese otro alemán que cien años antes analizaba una de las revoluciones fracasadas, la de 1848 en París.

Ambos, Marx y Benjamin, conciben lo moderno como una historia que es destino: que necesita cumplirse. Pero también como un tiempo de señales engañosas

que lo postergan, o de sabidurías y apuestas que aproximan los finales de ese derrotero trazado. Ambos reconocen que los actores de la trama, conducidos por fuerzas que están más allá del sentido de sus actos, son máscaras que invierten o confunden los signos. Victimarios y víctimas, poderes y esperanzas, burgueses y proletarios, saben y no saben de sus textos reales, de la escena que los está aguardando en el epílogo. Ambos entienden que el presente, como representación avasallante de la historia, simula olvidar los pasados, pero despierta sin embargo los mitos, conmueve indescifrables *pathos* culturales antiguos: una lucha ancestral sobre las fuentes de la verdad y el vaticinio de los dioses, que mueven las palancas del devenir y sus secuencias.

Marx necesita creer que la revolución burguesa invocó por última vez las moradas mitológicas, para agotarlas definitivamente: lo que ahora debe empujar en la modernidad, lo que arrastra y se adueña de los sentidos, pasa a situarse adelante, en esa novedad del mañana donde los hombres liberados constituyen el dato imaginario indestructible. Para Marx, la modernidad acelerada de la historia necesita dejar atrás el fatalismo de los legados, el equivoco mandato de aquellos que fracasaron antes y exigen una tardía reparación. La tragedia de la historia debe resolverse, por primera vez, en ruptura con la cultura de la derrota y sus lenguas mesiánicas: desde la astucia de montarse en la propia fuerza cultural arrasadora que impuso el enemigo capitalista, el nuevo déspota.

La discursividad moderna, la palabra, para Marx, ha devenido impostura o ciencia, mercado ideológico o racionalidad objetiva, dos formas de existencia instrumentales, conspirativas, con distintas misiones: el ocultamiento y la develación, que respectivamente llevan, una a la consumación de la barbarie, la otra hacia el nuevo idioma del hombre, sin antecedentes: a la liberación real de la historia.

Para Benjamin lo mítico sobrevive bajo la superficie de la modernidad de la historia, bajo la discursividad homogénea y deshumanizante de los vencedores. El mito es una tensión ineludible y escamoteada de la modernidad, que no plantea entonces una cultura reconciliante del hombre con la historia, sino la perpetuación de su tragedia, la réplica de las barbaries. Lo moderno es, en este sentido, un tiempo arcaico, primitivo, donde sobrevive lo mesiánico incumplido y la esperanza siempre latente de que se cumpla. En esta última dimensión, indomable a la razón, persiste la espera de una cultura popular redentora. Narratividad de los oprimidos que plantea una experiencia distinta con el pasado, que aquella reinante desde la racionalidad, la técnica y la idea despiadada de progreso que propuso la cultura capitalista. Es entonces esta *lengua* -memoria de padecimientos, tradición de imágenes y afectividades, utopía de los orígenes- la que le confiere a la revolución moderna sus sentidos, la que reilumina su habla y los usos de la razón: ese pasado como fragmentos en el presente, que cuestiona la marcha catástrofica de lo civilizatorio.

El futuro, ese desfiladero hacia el que apunta el progreso moderno, no tiene nada, para Benjamin, que conmueva la esperanza de los pueblos: es vacío, tiempo sin lengua. El presente se tiñe de significado cuando se entrelaza, fugaz e inteligentemente, con aquellos pretéritos redentores fracasados, con sus indicios, que recobran así la significación de la que parecen desprovistos: ser momentos transmisores de la liberación que no pudieron, que los volvió a la lengua, a los orígenes. A sobrevivir padeciendo las barbaries de los despotismos de la historia.

LA NOVEDAD DE LA3 ARCAICO: ENTRE LA RAZON Y LA MISTICA

Benjamin retorna ciertas imágenes de un Marx literario que había indagado sobre la revolución moderna, en cuanto a la teofanía, la forma de revelarse, de sus poderes y discursos. Marx percibe la contracara penumbrosa de la figura de la revolución: de ese mundo de tumultuosa empiria, de profecías que intentan ser representadas y lenguajes que fecundan lo real. En la alborada de la conciencia moderna, Marx reconoce que "las generaciones muertas oprimen como una pesadilla el cerebro de los vivos", que en el nuevo tiempo "se conjuran los espíritus del pasado", del cual los protagonistas "toman prestados sus nombres". Su análisis se desliza por los subsuelos culturales de una sociedad, leída no ya desde una corriente de pensamiento, sino desde las masas, sus representantes, y las configuraciones imaginarias sobre las cuales reposan las relaciones. Para Marx la política es el camino de la razón secularizadora, pero en manos del pueblo. En su necesidad de legitimar su entrada en la historia, la discursividad revolucionaria moderna "toma prestado", se "disfraza", "oculta sus ilusiones", expropiando y resemantizando mitos del pasado, a los cuales utiliza "para glorificar" con eficacia su propia lucha presente. En su constituirse, los tiempos modernos no pueden otra cosa que regresar a las epopeyas, las leyendas y los héroes arquetípicos. El lenguaje de la razón es, entre otras cosas, ese descubrimiento de instrumentación de la historia. Instrumentación técnica, desacralizadora, desde las víctimas rebeldas, con respecto a una historia que no les perteneció. Idioma viejo, relatos de otros, "espectros que vagan" y reaparecen desde el pretérito, en la encrucijada de una sociedad actuando un salto incalculable hacia adelante. Marx piensa la cita de lo viejo y lo inaugural como una astucia de la política para consagrar la autoridad de los poderes.

Para Marx lo moderno se constituirá en el lenguaje: a partir de un enunciador que rompa "con la época fenecida", lo que permitirá un "idioma nuevo", que "olvida su lengua natal" y no tiene, con respecto a esta última, "reminiscencia". El presente, desprendido de sus lenguas del pasado, es un texto ausente a llenar. El proletariado será fundamentalmente ese pasaje lingüístico que quiebra las memorias atávicas, originarias, y propone el nuevo "contenido general de la moderna revolución" sin atadura con los ayer: "la revolución social del siglo XIX no puede sacar su poesía del pasado, sino solamente del porvenir", dice Marx, para quien la chispa genética de lo moderno es también el drama de la lengua que la revolución desencadena en la historia. Se trata de distanciarse de la conmemoración de las palabras, de esa "resurrección de los muertos" que encierra el lenguaje en el parto de la modernidad.

Marx piensa a la ciudad como el lugar de la cultura inédita, que aniquila el recuerdo de los antiguos hogares. Piensa en ese nuevo paisaje de la edad de la razón. En ese inevitable "exceso civilizatorio" y en la "súbita barbarie" que desencadenará: el momento catastrófico, sin antecedentes, que promueve al proletariado no ya sólo como figura del mundo burgués, sino como traumática experiencia de nacimiento de un nuevo idioma liberador. Idioma que deja atrás un universo de relatos que contaron la tragedia de la historia. El sujeto obrero urbano se despide de aquella figura campesina de Robespierre, en la cual había depositado la luz mística salvadora. Figura que para Marx, por "su pobreza", por su vivir

ausente de "la ciencia", por su "no representar la ilustración, sino la superstición", "no su porvenir, sino su pasado", no engendra "comunidad", ni "unión nacional" ni "organización política", en tanto "no puede representarse a sí misma" en términos modernos: no crea la discursividad que la constituye, desde la barbarie extrema: "ser una mercancía, como cualquier otro artículo".

Benjamin cree, por el contrario, que el ángel de la historia, frente a la catástrofe de la racionalidad técnica moderna, "despierta a los muertos" y "recompone lo despedazado" por la desmemoria de los lenguajes dominantes. Podríamos inferir en el trasfondo de las ideas de Benjamín, como en las de Marx, una comunidad perdida, necesaria de construir otra vez. Ecos del idealismo romántico alemán. Ambos, y hacia distintas resoluciones, parten de una suerte de melancolía como sentimiento de la modernidad. Benjamín pretenderá recuperar una búsqueda mística frente a la razón radiante: la palabra en su valor de nombre, símbolo, poética, fragmento que atesora un mundo de claroscuros, revelación a darse, frente a la otra seducción de la palabra: la de signo que funda, promueve, encierra en su lógica, se transforma en espejo de verdad utópica y deja atrás arrasadoramente lo impronunciable.

Benjamin piensa que la idea de un progreso burgués culturalmente exterminador, pero creador también como su máxima "novedad" de la lengua de su futuro verdugo, corrompe la esperanza redentora en las masas. Convierte a la política marxista en una abstracción humanista y ratifica el vaciado futurismo de la ideología del progreso. Lleva la idea de revolución a las arenas de un positivismo utópico posterior a 1848, planteos que se niegan a reconocer el profundo retroceso del espíritu del hombre, que trae aparejado el "dominio de la naturaleza" de la civilización industrialista y bélica.

En Benjamin, la barbarie no solamente es el otro rostro de la cultura capitalista, de sus logros, de sus avances (es decir, una *identidad* cultura-barbarie que la razón moderna míticamente presenta como valores contrarios), sino que esa identidad escondida, esa única figura de dos caras, revela también que lo moderno es un tiempo transido de pasados. Un tiempo anudado cabalmente a lo mesiánico primordial: exigido de escuchar y redimir todos los tiempos espirituales, culturales, que oscuramente conjuga. El error de las políticas socialistas, según Benjamin, "es asignarle a la clase obrera el papel de redentora de generaciones futuras", quebrando el hilo discursivo que la une "a la imagen de los antecesores".

Benjamin reintroduce una vez más el calvario de la modernidad, el de sus discursividades, mundo de ideas, concepciones y *autoconciencia*. El escribe entre las sombras del avance rotundo de Hitler, de su *proyecto* racista y tecnoguerrero. La catástrofe no sería ya la contradicción suprema que agota al capitalismo, para superarlo desde otra racionalidad progresista -emancipadora- sino la máscara de todos los progresos. Lo catastrófico, esto es, la barbarie futura ya arribada, se agazapa en los subterráneos de la propia discursividad moderna: en una lógica de pensar el mundo, sus valores y salidas. Lógica que se despliega de manera totalizante y con distintos signos como maquinaria de "hacer la historia", tanto desde el mercado capitalista, como desde el nazismo, como desde el estalinismo.

El encuentro del hombre con otro sentido del proceso humano -la esperanza- se da, para Benjamin, no a partir de imaginar una cita con el horizonte paradisiaco de la lógica civilizatoria en manos obreras, sino con otra "cita secreta entre las generaciones que

fueron y la nuestra". La clave está atrás, o, como diría Karl Kraus, "la meta es el origen".

Para Benjamin el auténtico planteo de ruptura con las configuraciones de la cultura burguesa no pasa por una tensión (contradicción) de usos y poderes con que se realiza el tiempo técnico de la razón instrumental. Esa ruptura, en cambio, se abre como posibilidad desde las propias tensiones arcaicas que estructuran y desarrollan a la modernidad. Benjamin rechaza tanto las posiciones retrógradas antimodernas, como la instrumentalización mitologizante de la historia a través de los archivos del poder (el nazismo y sus postulaciones de volver a los orígenes). No cree en los regresos de la historia hacia una edad de pureza, ni en la necesidad de que se consume la civilización de la metafísica técnica. Las dos concepciones representan el arribo catastrófico de una misma lógica de abstracción historicista: esconden la *crisis de lo histórico* que impregna a la modernidad de la Ilustración, y a la experiencia del hombre en ella. Estas discursividades, sus ramificaciones, remueven un pasado de fracasos y utopías, pero lo enmudecen desde la veneración de eternizarlo. Lo vacían, para que el lenguaje de la razón científico-técnica pueda desplegar sus imágenes de futuro sin otra referencia que la de su propia metafísica.

La razón frente a su espejo descubrió y refundó la realidad: "creó la historia para despoblar de historia a su tiempo. Los relatos deshicieron y rehicieron los tiempos del hombre. Imposibilitaron constatar qué era, en realidad, lo moderno. Entender, también, que le aguardaba un Hitler, los genocidios de masas: el espejo roto de la razón. "No es en absoluto filosófico" dice Benjamin, "el asombro acerca de que las cosas que estamos viviendo sean "todavía" posibles en el siglo XX".

Benjamín cree que es en la lengua, entendida como tradición, memoria, interpelación del hombre, nombres que unen antiguos y nuevos significados, donde develamos y reencontramos "que en la época" está contenido "el decurso completo de la historia". Fragmentos de pasados, como "tiempo ahora" que actúan "retrospectivamente- te desde la lejanía de los tiempos"

Desde esta perspectiva, la modernidad repone esa esperanza mesiánica -sentimiento místico entre los pliegues de la edad de la razón- que permite concebir una confrontación cultural real contra todas las lógicas y poderes de la biografía de lo dominante. Ese lugar, aventura Benjamín, "en el que el materialismo histórico atraviesa la imagen del pasado que amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella". Sueño de Benjamín, amante de las ciudades modernas y de las vanguardias estéticas, de otro materialismo histórico que efectivamente "haga saltar el continuum de la historia" Benjamín piensa que "nada ha corrompido tanto a los obreros., como la opinión de que están nadando con la corriente" de la historia, de sus leyes científicas, de sus códigos civilizatorios, "del desarrollo técnico".

En el pensamiento de Marx y de Benjamin la modernidad capitalista es democratizadora de las sociedades, es concientizadora de las ideas emancipativas, y sin embargo es también el tiempo que profundiza la irre realidad de lo real. Que obliga a enunciar la realidad como escondida, memorada, efímera, soñada. Que obliga a sumergirse en ella, o fugar de ella para encontrarla: como si fuese siempre la constelación perdida o por hacerse. Un transcurso ligado a la figura de lo trágico con que el ser humano, ya desde la extrema dignidad de lo antiguo, se representó, teatralizó, el pasaje de la esfera de la discursividad de los dioses a la esfera del destino histórico de los hombres. Apariencia de lo visible y verdad del

saber científico. Evidencia de la injusticia e imaginación de la felicidad. Fatalidad de las violencias y las guerras y resistencia a dar por concluida la empresa de la historia. Todas estas contradicciones son distintos tiempos de los relatos modernos que tratan de ordenar la empiria del mundo, aludiendo a ese *pasaje, arquetípico, de una historia hacia otra historia*. Esa metamorfosis de una escena a otra escena, donde colosalmente se trastocará la vida y sus formas de ser representadas. Ahí coincidirían los idiomas del hombre y la naturaleza, el ser del mundo. No hay entonces otro terreno que permita ligar el recuerdo, la acción y lo perseguido, que el lenguaje. La modernidad fue el tiempo de la plena conciencia de este crear y habitar los discursos humanos, en su doble y dolorosa condición, la de exponer la crisis de la historia y ambicionar resolverla.

EL HOGAR DE LA HISTORIA Y LA ESCENA DE SU CRISIS

Los grandes cauces discursivos que organizaron lo real y su procesamiento nos muestran que el proyecto histórico de la modernidad se configura desde la crisis, y hará de esa huella de origen su modo de ser. Los lenguajes referenciales y operadores del *ethos* moderno, nacidos en Europa y desplegándose desde aquel complejo mundo cultural, expresarán esta relación de crisis de lo histórico, desde la producción simbólica del hombre. Esa que quedará inscripta de innumerables maneras en las instituciones, en los poderes y sus batallas, en los sistemas de representaciones. Las ambiciones omnicomprendivas de los lenguajes de la modernidad, sus técnicas de dominio, su erguirse como estructuras transparentes al significado, instauran el reinado de la razón pero también ponen en evidencia las fronteras de ese reino: los límites del mundo del hombre en cuanto a las indagaciones últimas. Fronteras entonces que amplían pero al mismo tiempo fijan definitivamente *el hogar de la historia*, su precariedad. Una historia secularizada, desacralizada, tanto para las concepciones afirmativas, como para la de los contrapoderes que disputan la hegemonía de lo moderno. Tanto para las cosmovisiones que apuntalan la cosificación tecnocultural de la vida, como para la crítica a ese proceso.

En este sentido la modernidad se afirma desde una idea de plenitud imposible de alcanzar, pero sin embargo perseguida a partir de la fuerza inaudita de los lenguajes desencantados del hombre. Por lo tanto lo moderno se instituye como crisis, a partir de la fractura entre los dialectos (esferas narrativas) y lo real. Escisión que signará los relatos que desarrollan lo sustancial de los tiempos modernos, desde la figura del cogito descartiano que distancia al sujeto de las cosas, para recuperar a estas últimas y refundarlas en lo subjetivo, en el lenguaje. Imaginario decisivo de la cultura moderna, que enfrenta y replantea las crisis desde las nuevas tensiones entre lo inédito y la pérdida, entre las categorías conceptuales de la ciencia y las imágenes primordiales de lo absoluto y lo único. Entre deseo, libertad y expresión, y sus contrarrazas: lo reprimido, lo censurado. lo indecible por la razón.

La historia pasa a pertenecerle absolutamente al hombre. Ella es el lugar donde se verifica la pérdida de la organicidad originaria, para devenir distorsión y fragmentación de los sentidos: de los viejos vínculos entre el hombre y las cosas, de las antiguas interpretaciones. Y también emergencia reordenadora, consoladora, triun-

fante, de la selva de signos, sus taxinomias y codificaciones operativas. Un camino racional-instrumental sobre la naturaleza y el hombre, que deja atrás aquella otra relación sagrada, trascendente, metafísica, que proponía a la vida enfatizando lo que ésta tenía de inefable, de enigma, de misterio: dimensiones sólo reconocibles en el campo de las creencias religiosas que vinculaban al hombre con la naturaleza.

Aquí es donde lo moderno necesita ser rastreado a profundidad: en esa infinita encrucijada del hombre relator y los relatos que pueblan sus mundos, donde se desmembra y se repone la narración de la historia. Pero no como acto que resuelve, sino como perpetuo inicio de la problemática. Rastreo de la constitución de las teologías modernas, de los nuevos mitos que cuentan el acontecer, de los nuevos dioses que fundamentan las empresas, de las nuevas religiosidades que soñaron reunir lo fraccionado, de las fugas hacia adelante con que se camufló la nostalgia de una comunidad supuestamente extraviada. Modernidad arqueologizada en ese salto y en cada uno de sus fragmentos: salto donde el saber de la razón derrota a la magia, a lo incommensurable, a los demonios, a los nombres sagrados, a un mundo concebible en términos místicos, a través de lógicas y poderes discursivos que pasarán a ser el sitio, el principio, el acontecer de lo mítico y también del desencanto moderno. ...

Desde este punto de vista, las argumentaciones posmodernas que señalan el ocaso de las grandes narraciones legitimadoras representan un nuevo acto del *pathos* de la modernidad. Las corrientes críticas o escépticas que pueden detectarse en esa diversidad que hoy se denomina "posmoderno" asumen importancia en tanto permitan rediscutir la problemática esencial: la característica que adquiere en el presente la crisis de la modernidad. Teniendo en cuenta, por una parte, el actual marco civilizatorio donde los poderes tecnorevolucionados patrocinan un nuevo salvacionismo o goce modernizador de la cultura. Y teniendo en cuenta, por otra parte, que a diferencia de otras épocas, se vive el fracaso de muchos utopismos modernos, ya sea por haber develado su carácter ilusorio frente a la maquinaria capitalista depredadora, o por ser utopías que realmente se cumplieron de manera más bien catastrófica.

Reconociendo este contexto, el debate modernidad/ posmodernidad hace explícito un proceso de profunda desrealización de la historia. Una cultura capitalista conmovida por viejas y nuevas técnicas de consumo, fragmentación, fugacidad y expropiación de la memoria, pasa a ser lo único audible, mirable, comprobable, como utopía de "la nueva época" donde también la oferta de los poderes produce y agota efímeras figuras de sujetos-moda. El nuevo escenario social descompone y anacroniza variables Ideológicas y políticas organicistas, totalizantes, que durante décadas intentaron ordenar y representar el sentido de avance de la historia, celebrando un presente donde acontecían proyectos de futuro. La teorización sociocultural, sobre todo en los últimos treinta años, afrontó esta acelerada evidencia de licuación de lo real, como aventura racionalista donde se comprobaba la operatoria del lenguaje, despojada de la densidad ilusoria, o ya sin significado, del narrador. La enunciación de las estructuras como empiria exclusiva del mundo. Los trasfondos inter-textuales de ese *signo unciado*, y a la vez aludido por signos. Tránsito literario científico, donde la vieja tragedia imaginada como forma de la espiritualidad del hombre pasó a ser deificada en lo único que restaba: la abstrac-

ción carcelaria de los poderes y sus discursos, donde la víctima seducida, sin voz ni memoria, queda definitivamente disuelta.

Sin embargo esta cultura de la utopía teconinformática de mercado, la crisis de los grandes relatos ideológicos de la razón moderna, y el itinerario teórico hacia el sujeto tachado, no pueden otra cosa, al fabular sus estribaciones, que reponer, desde el sujeto, la discusión sobre sí mismo. Paradojal escena donde lo trágico moderno reasume su vigor, a partir de imaginar a su criatura extinguida o sobreviviente. La emergencia de la problemática sobre la crisis de la modernidad, y las argumentaciones posmodernas, desde ambos contrincantes, remiten y vuelven a dar cuenta de la arcaica figura del sujeto, del héroe, del enviado de los dioses, atribulando una vez más a la historia con el enigma y el destino de su representación y significado. Darlo por fenecido, reconocer sus agonías o defender su vigencia, reinstala el desasosiego de la cultura en el corazón del mito moderno, bajo una nueva imagen constelar preñada de peligros, profecías de catástrofe, revelaciones apocalípticas y diversidad de ficciones esperanzadoras. No hay sujeto más presente, moderno, omnicomprendido, redentor, que aquel que en la modernidad vivió como festejo o canción fúnebre la barbarie de su propio olvido, el extravío de sus verdades, el éxtasis y el temor de fabular su desintegración como conciencia testigo, tal como lo planteó la razón moderna, pero antes también los designios celestiales.

NUESTRO LUGAR EN LA MODERNIDAD

En América Latina la discusión sobre la identidad de su biografía moderna adquiere especial relevancia desde este presente cubierto de incerteza, de agobios interiores y exteriores que metamorfosean su cultura. La problemática que expone este libro sin duda también señala la necesidad de que, a partir de nuestras historias nacionales, reabordemos el proceso del acontecer moderno en la periferia. El dilema nos abarca rotundamente. Si la conquista y colonización ibérica consolidaron valores y utopismos premodernos de aquella Europa para quien fuimos la mayor novedad" de los nuevos tiempos, luego el siglo XIX incorporaría, en América Latina, las primaveras y los veranos de la modernidad.

Revoluciones emancipadoras. Recolocación dependiente de nuestros países en la lógica del mercado mundial. Constitución de las naciones y diseños de sus estados, Crecimiento y distorsión de sus ciudades dirigentes. Marginalización y represión de "la barbarie". Políticas homogeneizadoras de una cultura productiva, industrial y campesina. Cosmovisiones científicas y positivistas institucionalizadas. Matrices y corrientes Ideológicas liberales, nacionalistas, socialistas, comunistas, fascistas y cristianas modernas. Secuencias de *contradictorias* modernizaciones, todas éstas efectivizadas al calor de las grandes narraciones sobre la humanidad, el progreso, el orden, las leyes de la historia, los avances técnicos y las transformaciones, con que conflictivamente se articuló el proyecto de la modernidad en nuestro continente a lo largo de casi doscientos años. En el caso argentino, quizás este cumplimiento de los objetivos de un programa civilizatorio se concretizó de manera más categórica, con las masivas políticas migratorias iniciadas a fines del siglo pasado, a través de las cuales millones de

blancos pauperizados provenientes del centro cultural de la modernidad se radicaron en nuestras tierras para labrar el sueño de ser Europa en América.

Por cierto que para América Latina esta modernidad, verificándose en oleadas modernizadoras, fue siempre crisis agudizada, irracionalidad exasperante entre discurso y realidad. Fue, perpetuamente, modernidad *descentrada* que agolpó en un mismo espacio y tiempo irrupciones industrialistas y testimonio de mundos indígenas. Seducción Y saqueo de los poderes extranjeros. Desacoples profundos entre sus culturas populares y las racionalizaciones dominantes. Apariencias de desarrollo sobre contextos sociales infrahumanizados. Recreación y réplica de lo ideológico, de lo político, de los idiomas consagratorios y críticos, y complejas experiencias que trataron de nacionalizar el drama de la historia a través de la articulación de una velada, intuida identidad, con las modernizaciones a escala del sistema.

No puede decirse entonces que el actual debate de la modernidad, ese rastreo sobre lo que finalmente fuimos, somos, no nos compete. Estamos atravesados, conformados y empantanados en la crónica de las discursividades modernas, de sus pasados radiantes y de sus supuestos y discutidos crepúsculos actuales. Formamos parte plena, desde lo periférico, desde lo "complementario", desde las dependencias, de los lenguajes de esa razón. Pero además, en el caso argentino, viviendo también la crisis palpable de un país moderno constituido a lo largo de este siglo. Inmersos en una realidad de mutaciones, agotamientos y profundas reformulaciones de los mundos simbólicos, referenciales, donde se modifican memorias, formas de representaciones y significados de las cosas. Habitando una maraña de nuevas ofertas modernizadoras, nostalgias de utopismos perdidos, erratismos y "sin sentidos" posmodernos en lo social degradado y en atmósferas culturales de desencanto. Viviendo de manera bastante irreal los fragmentos de lo nuevo y de lo viejo, donde preguntarnos por nuestra modernidad, su crisis, sus escenas familiares extinguidas, sus nuevas escenas cotidianas inciertas, es volver a preguntarnos por *la historia del presente*, pero ahora poniendo también en cuestión el humus cultural de cada una de nuestras respuestas.

En el libro los trabajos están ordenados en tres bloques. En primer término un conjunto de autores cuyos artículos hicieron las veces de difusores notorios del problema modernidad, crisis de la modernidad, posmodernidad, en términos de *debate* y disparidad de criterios sobre la índole de lo moderno. En segundo lugar, una serie de trabajos que reflexionan sobre la modernidad, tratando de incursionar sobre distintas discursividades y concepciones que la constituyeron, la desarrollaron, la criticaron, y hoy expresarían su debilitamiento, crisis, y necesidad de replanteos culturales y filosóficos. Por último, un bloque de artículos que exponen y analizan la emergencia en la cultura histórica reciente (en la relación de las subjetividades con los acontecimientos o con el tiempo de la técnica, en experiencias estéticas, y en el campo de las teorías sociales), argumentaciones definibles como posmodernas.

Nicolás Casullo

MODERNIDAD: UN PROYECTO INCOMPLETO*

Jürgen Habermas

En 1980, la Bienal de Venecia incluyó arquitectos en la muestra. La nota dominante en esa primera bienal de Arquitectura fue la desilusión. Diría que los que estaban en Venecia formaban parte de una vanguardia que había invertido sus frentes, sacrificando la tradición de la modernidad en nombre de un nuevo historicismo. En esa ocasión, el crítico del *Frankfurter Allgemeine Zeitung* esbozó una tesis cuya significación superaba el hecho mismo de la bienal para convertirse en un diagnóstico de nuestro tiempo: «La posmodernidad se presenta, sin duda, como Antimodernidad». Esta afirmación se aplica a una corriente emocional de nuestra época que ha penetrado todas las esferas de la vida intelectual. Y ha convertido en puntos prioritarios de reflexión a las teorías sobre el posiluminismo, la posmodernidad e, incluso, la poshistoria.

Dé la historia nos llega una expresión: «Antiguos y modernos». Comencemos por definir estos conceptos. El término «moderno» ha realizado un largo camino, que Hans Robert Jauss investigó¹. La palabra, bajo su forma latina *modernus*, fue usada por primera vez a fines del siglo V, para distinguir el presente, ya oficialmente cristiano, del pasado romano pagano. Con diversos contenidos, el término «moderno» expresó una y otra vez la connivencia de una época que se mira a sí misma en relación con el pasado, considerándose resultado de una transición desde lo viejo hacia lo nuevo.

* Publicado por la revista *Punto de vista*, núm. 21, agosto de 1984, Buenos Aires.

Algunos restringen el concepto de «modernidad» al Renacimiento; esta perspectiva me parece demasiado estrecha. Hubo quien se consideraba moderno en pleno siglo XII o en la Francia del siglo XVII, cuando la querrela de antiguos y modernos. Esto significa que el término aparece en todos aquellos períodos en que se formó la conciencia de una nueva época, modificando su relación con la antigüedad y considerándosela un modelo que podía ser recuperado a través de imitaciones.

Este hechizo que los clásicos de la antigüedad mantenían sobre el espíritu de épocas posteriores fue disuelto por los ideales del iluminismo francés. La idea de ser «moderno» a través de una relación renovada con los clásicos, cambió a partir de la confianza, inspirada en la ciencia, en un progreso infinito del conocimiento y un infinito mejoramiento social y moral. Surgió así una nueva forma de la conciencia moderna. El modernismo romántico quiso oponerse a los viejos ideales de los clásicos; buscó una nueva era histórica y la encontró en la idealización de la Edad Media. Sin embargo, este nuevo período ideal, descubierto a principios del siglo XIX, no se convirtió en un punto inmovible. En el curso del siglo XIX, el espíritu romántico, que había radicalizado su conciencia de la modernidad, se liberó de remisiones históricas específicas. Ese nuevo modernismo planteó una oposición abstracta entre tradición y presente. Todavía somos hoy, de algún modo, los contemporáneos de esa modernidad estética surgida a mediados del siglo XIX. Desde entonces, la marca distintiva de lo moderno es «lo nuevo», que es superado y condenado a la obsolescencia por la novedad del estilo que le sigue. Pero, mientras que lo que es meramente un «estilo» puede pasar de moda, lo moderno conserva un lazo secreto con lo clásico. Se sabe, por supuesto, que todo lo que sobrevive al tiempo llega a ser considerado clásico. Pero el testimonio verdaderamente moderno no extrae su clasicidad de la autoridad pretérita, sino que se convierte en clásico cuando ha logrado ser completa y auténticamente moderno. Nuestro sentido de la modernidad produce sus pautas autosuficientes. Y la relación entre «moderno» y «clásico» ha perdido así una referencia histórica fija.

DISCIPLINA DE LA MODERNIDAD ESTÉTICA

El espíritu y la disciplina de la modernidad estética se diseñó claramente en la obra de Baudelaire. La modernidad se desplegó luego en varios movimientos de vanguardia y, finalmente, alcanzó su culminación en el Café Voltaire de los dadaístas y en el surrealismo. La modernidad estética se caracteriza por actitudes que tienen su eje común en una nueva conciencia del tiempo; expresada en las metáforas de la vanguardia. La vanguardia se ve a sí misma invadiendo territorios desconocidos, exponiéndose al peligro de encuentros inesperados, conquistando un futuro, trazando huellas en un paisaje que todavía nadie ha pisado.

Pero este volcarse hacia adelante, esta anticipación de un futuro indefinible y ese culto de lo nuevo, significan, en realidad, la exaltación del presente. La nueva conciencia del tiempo, que penetra en la filosofía con los escritos de Bergson, expresa algo más que la experiencia de la movilidad en lo social, de la aceleración en la historia, de la discontinuidad en la vida. Este valor nuevo atribuido a la

transitoriedad, a lo elusivo y efímero, la celebración misma del dinamismo, revela una nostalgia por un presente inmaculado y estable.

Todo esto explica el lenguaje bastante abstracto con el cual el moderno se refiere al «pasado». Las épocas pierden sus rasgos distintivos. La memoria histórica es reemplazada por la afinidad heroica del presente con los extremos de la historia: un sentido del tiempo en el cual la decadencia se reconoce a sí misma en la barbarie, lo salvaje y lo primitivo. Se detecta la intención anárquica de hacer explotar el *continuum* de la historia, a partir de la fuerza subversiva de esta nueva conciencia estética. La modernidad se rebela contra la función normalizadora de la tradición; en verdad, lo moderno se alimenta de la experiencia de su rebelión permanente contra toda normatividad. Esta rebelión es una manera de neutralizar las pautas de la moral y del utilitarismo. La conciencia estética pone constantemente en escena un juego dialéctico entre ocultamiento y escándalo público; se fascina con el horror que acompaña a toda profanación y, al mismo tiempo, siempre termina huyendo de los resultados triviales de la profanación.

Por otro lado, la conciencia del tiempo articulada por el arte de vanguardia no es simplemente ahistórica; se dirige más bien contra lo que podría denominarse una falsa normatividad de la historia. El espíritu moderno y de vanguardia ha tratado de utilizar el pasado de manera diferente; dispone de esos pasados que le son proporcionados por la erudición objetivizante del historicismo, oponiéndose al mismo tiempo a la historia neutralizada que permanece en el encierro del museo historicista.

A partir del espíritu del surrealismo, Walter Benjamin construye la relación de la modernidad con la historia, desde una actitud que yo llamaría poshistoricista. Recuerda la autocomprensión de la Revolución Francesa: «La Revolución citaba a la Roma antigua, del mismo modo que la moda cita un vestido viejo. La moda tiene el olfato de lo actual, incluso moviéndose en la espesura de lo que alguna vez lo fue». Este es el concepto de Benjamín del *Jetztzeit*, del presente como momento de revelación: un momento en que se mezclan destellos de actualidad mesiánica. En este sentido, la Roma antigua era, para Robespierre, un pasado cargado de revelaciones actuales².

Ahora bien, este espíritu de la modernidad estética ha comenzado a envejecer. Citado nuevamente en los años sesenta, debemos reconocer que, después de los setenta, este modernismo origina respuestas mucho más débiles que hace quince años. Octavio Paz, un compañero de ruta de la modernidad, señalaba que ya a mediados de la década del sesenta «la vanguardia de 1967 repite los gestos de 1917. Estamos enfrentados a la idea del fin del arte moderno». La obra de Peter Bürger nos enseña hoy la idea de «posvanguardia», término elegido para indicar el fracaso de la rebelión surrealista³. Pero, ¿cuál es el significado de este fracaso? ¿Significa un adiós a la modernidad? ¿La existencia de la posvanguardia marca una transición hacia ese fenómeno más amplio denominado posmodernidad?

Esta es, en realidad, la interpretación de Daniel Bell, el más brillante de los neoconservadores norteamericanos. En su libro, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, Bell afirma que las crisis de las sociedades desarrolladas de Occidente deben remitirse a una escisión entre cultura y sociedad. La cultura moderna ha penetrado los valores de la vida cotidiana; el mundo está infestado de modernismo. A causa del modernismo, son hegemónicos el principio de autorrealización

ilimitada, la exigencia de una autoexperiencia auténtica y el subjetivismo de una sensibilidad hiperestimulada. Estas tendencias liberan motivaciones hedonísticas, irreconciliables con la disciplina de la vida profesional en sociedad. Más aún, continúa Bell, la cultura modernista es totalmente incompatible con las bases morales de una conducta dirigida y racional. De este modo, Bell responsabiliza de la disolución de la «ética protestante» (fenómeno que ya había preocupado a Max Weber) a la «cultura enemiga». En su forma moderna, la cultura alimenta el odio por las convenciones y virtudes de la vida cotidiana, que habían sido racionalizadas bajo las presiones de imperativos económicos y administrativos.

Me gustaría llamar la atención sobre un pliegue particularmente complejo de este punto de vista. Se nos dice que el impulso de la vanguardia está agotado, que cualquiera que se considere de vanguardia puede ir leyendo su condena a muerte. Aunque la vanguardia siga expandiéndose, ya no es más creativa. El modernismo dominaría, pero muerto. Aquí surge la pregunta para el neoconservador: ¿cómo se originarán las normas en una sociedad que limitará los impulsos libertinos y restablecerá la ética de la disciplina y el trabajo? ¿Qué normas frenarán la nivelación producida por el estado de bienestar, para que vuelvan a ser dominantes las virtudes de la competencia individual por el éxito? Bell cree que la única solución está en un resurgimiento religioso. La fe religiosa y la fe en la tradición podrían proporcionar a los hombres una identidad definida y seguridad existencial.

MODERNIDAD CULTURAL Y MODERNIZACIÓN SOCIETAL

Evidentemente, no hay magia que pueda conjurar y producir las creencias necesarias a este principio de autoridad. Análisis como los de Bell desembocan, entonces, en actitudes difundidas en Alemania y Estados Unidos: confrontaciones intelectuales y políticas con los cursos de la modernidad. Cito a Peter Steinfels, observador del nuevo estilo que los neoconservadores impusieron en la escena intelectual durante los años setenta: «La lucha toma la forma de la denuncia de toda manifestación que pueda ser considerada propia de una mentalidad de oposición, diseminando su lógica para vincularla con las diversas formas de extremismo: la conexión entre modernismo y nihilismo, entre regulación estatal y autoritarismo, entre crítica del gasto militar y rendición al comunismo, entre la liberación femenina o los derechos homosexuales y la destrucción de la familia, entre la izquierda en general y el terrorismo, el antisemitismo y el fascismo...»⁴.

El argumento *ad hominem* y estas ácidas acusaciones intelectuales se difundieron en Alemania. No deberían explicarse en los términos de la psicología de los ensayistas neoconservadores, sino que testimonian más bien la debilidad de la doctrina neoconservadora misma.

El neoconservatismo desplaza sobre el modernismo cultural las incómodas cargas de una más o menos exitosa modernización capitalista de la economía y la sociedad. La doctrina neoconservadora esfuma la relación entre el proceso de modernización societal, que aprueba, y el desarrollo cultural, del que se lamenta. Los neoconservadores no pueden abordar las causas económicas y sociales del cambio de actitudes hacia el trabajo, el consumo, el éxito y el ocio. En consecuen-

cia, responsabilizan a la cultura del hedonismo, la ausencia de identificación social y de obediencia, el narcisismo, el abandono de la competencia por el status y el éxito. Pero, en realidad, la cultura interviene en el origen de todos estos problemas de modo sólo indirecto y mediado.

Desde el punto de vista neoconservador, los intelectuales que están todavía comprometidos con el proyecto de la modernidad ocupan el lugar de esas causas aún no analizadas. El estado de ánimo neoconservador no se origina, hoy, en el descontento frente a las consecuencias opuestas de un flujo de cultura que irrumpe en la sociedad desde los museos. Su descontento no ha nacido por obra de los intelectuales modernos. Está arraigado en reacciones muy profundas frente a los procesos de modernización societal. Bajo las presiones de la dinámica económica y de la organización de las tareas y logros del Estado, esta modernización social penetra cada vez más profundamente en formas previas de la existencia humana.

Así, por ejemplo, los neopopulistas expresan en sus protestas un difundido temor respecto de la destrucción del entorno urbano y natural y de las formas de relación entre los hombres. Los neoconservadores se permiten ironías sobre estas protestas. Las tareas de transmisión de una tradición cultural, de integración social y de socialización requieren una determinada adhesión a lo que yo denominé racionalidad comunicativa. Las situaciones de donde surgen la protesta y el descontento se originan precisamente cuando las esferas de la acción comunicativa, centradas sobre la reproducción y transmisión de valores y normas, son penetradas por una forma de modernización regida por standards de racionalidad económica y administrativa, muy diferentes de los de la racionalidad comunicativa de la que dependen esas esferas. Justamente, las doctrinas neoconservadoras desvían su atención de esos procesos societales, proyectando las causas, que no iluminan, hacia el plano de una cultura subversiva y sus defensores.

Sin duda, la modernidad cultural genera también sus propias aporías. Independientemente de las consecuencias de la modernización societal y dentro de una perspectiva de desarrollo cultural, se originan motivos que arrojan dudas sobre el proyecto de la modernidad. Después de haber abordado una crítica débil a la modernidad como la de los neoconservadores, permítaseme ahora pasar a la cuestión de las aporías de la modernidad cultural, cuestión que muchas veces sólo sirve como pretexto para la defensas del posmodernismo, para recomendar una vuelta a alguna forma premoderna o, por último, para rechazar de plano la modernidad.

EL PROYECTO DEL ILUMINISMO

La idea de modernidad está íntimamente ligada al desarrollo del arte europeo, pero lo que llamo el «proyecto de la modernidad» sólo se pone a foco cuando se prescinde de la habitual focalización sobre el arte. Permítaseme comenzar un análisis diferente, recordando una idea de Max Weber. Él caracterizó la modernidad cultural como la separación de la razón sustantiva expresada en la religión y la metafísica en tres esferas autónomas: ciencia, moralidad y arte, que se diferenciaron porque las visiones del mundo unificadas de la religión y la metafísica se

escindieron. Desde el siglo XVIII, los problemas heredados de estas viejas visiones del mundo pudieron organizarse según aspectos específicos de validez: verdad, derecho normativo, autenticidad y belleza. Pudieron entonces ser tratados como problemas de conocimiento, de justicia y moral o de gusto. A su vez pudieron institucionalizarse el discurso científico, las teorías morales, la jurisprudencia y la producción y crítica de arte. Cada dominio de la cultura correspondía a profesiones culturales, que enfocaban los problemas con perspectiva de especialistas. Este tratamiento profesional de la tradición cultural trae a primer plano las estructuras intrínsecas de cada una de las tres dimensiones de la cultura. Aparecen las estructuras de la racionalidad cognitivo-instrumental, de la moral-práctica y de la estético-expresiva, cada una de ellas sometida al control de especialistas, que parecen ser más proclives a estas lógicas particulares que el resto de los hombres. Como resultado, crece la distancia entre la cultura de los expertos y la de un público más amplio. Lo que se incorpora a la cultura a través de la reflexión y la práctica especializadas no se convierte necesaria ni inmediatamente en propiedad de la praxis cotidiana. Con una racionalización cultural de este tipo, crece la amenaza de que el mundo, cuya sustancia tradicional ya ha sido desvalorizada, se empobrezca aún más.

El proyecto de modernidad formulado por los filósofos del iluminismo en el siglo XVIII se basaba en el desarrollo de una ciencia objetiva, una moral universal, una ley y un arte autónomos y regulados por lógicas propias. Al mismo tiempo, este proyecto intentaba liberar el potencial cognitivo de cada una de estas esferas de toda forma esotérica. Deseaban emplear esta acumulación de cultura especializada en el enriquecimiento de la vida diaria, es decir en la organización racional de la cotidianidad social.

Los filósofos del iluminismo, como Condorcet por ejemplo, todavía tenían la extravagante esperanza de que las artes y las ciencias iban a promover no sólo el control de las fuerzas naturales sino también la comprensión del mundo y del individuo, el progreso moral, la justicia de las instituciones y la felicidad de los hombres. Nuestro siglo ha conmovido este optimismo. La diferenciación de la ciencia, la moral y el arte ha desembocado en la autonomía de segmentos manipulados por especialistas y escindidos de la hermenéutica de la comunicación diaria. Esta escisión está en la base de los intentos, que se le oponen, para rechazar la cultura de la especialización. Pero el problema no se disuelve: ¿deberíamos tratar de revivir las intenciones del iluminismo o reconocer que todo el proyecto de la modernidad es una causa perdida? Quiero volver ahora al problema de la cultura artística, después de haber señalado las razones por las que, desde un punto de vista histórico, la modernidad estética es sólo una parte de la modernidad cultural.

LOS FALSOS PROGRAMAS DE LA NEGACIÓN DE LA CULTURA

Simplificando, diría que en la historia del arte moderno puede detectarse la tendencia hacia una autonomía aún mayor de sus definiciones y prácticas. La categoría de Belleza y la esfera de los objetos bellos se constituyeron en el Renacimiento. En el curso del siglo XVIII, la literatura, las bellas artes y la música fueron

institucionalizadas como actividades independientes de lo sagrado y de la corte. Luego, a mediados del siglo XIX, emergió una concepción esteticista del arte, que impulsó a que el artista produjera sus obras de acuerdo con la conciencia diferenciada del arte por el arte. La autonomía de la esfera estética se convertía así en un proyecto consciente y el artista de talento podía entonces trabajar en la búsqueda de la expresión de sus experiencias, experiencias de una subjetividad descentralizada, liberada de las presiones del conocimiento rutinizado o de la acción cotidiana.

Hacia mediados del siglo XIX, comenzó un movimiento en la pintura y la literatura, que Octavio Paz piensa puede resumirse en los textos de crítica de arte de Baudelaire. Las líneas, el color, los sonidos, el movimiento dejaron de servir, en primer lugar, a la representación, en la medida en que los medios de expresión y las técnicas de producción se convirtieron, por sí mismos, en objeto estético. Por eso Theodor Adorno pudo comenzar su *Teoría Estética* de este modo: «Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia». Y esto es precisamente lo que el surrealismo rechazó: *das Existenzrecht der Kunst als Kunst*. Seguramente, el surrealismo no hubiera cuestionado el derecho del arte a la existencia, si el arte moderno no hubiera prometido la felicidad de su propia relación «con la totalidad» de la vida. Para Schiller, esa promesa se basaba en la intuición estética, pero no se realizaba por ella. En sus *Cartas sobre la educación estética de los hombres* se refiere a una utopía colocada más allá del arte. Pero cuando llegamos a la época de Baudelaire, que repudió esta *promesse de bonheur* por el arte, la utopía de la reconciliación con la sociedad ya tenía un gusto amargo. Una relación de opuestos había surgido a la existencia; el arte se había convertido en un espejo crítico, que mostraba la naturaleza irreconciliable de los mundos estético y social. El costo doloroso de esta transformación moderna aumentaba cuanto más se alienaba el arte de la vida y se refugiaba en una intocable autonomía completa. De estas corrientes, finalmente, nacieron las energías explosivas que se descargaron en el intento del surrealismo de destruir la esfera autárquica del arte y forzar su reconciliación con la vida.

Pero todos estos intentos de poner en un mismo plano el arte y la vida, la ficción y la praxis; los intentos de disolver las diferencias entre artefacto y objeto de uso, entre puesta en escena consciente y excitación espontánea; los intentos por los cuales se declaraba que todo era arte y todos artistas, disolviendo los criterios de juicio y equiparando el juicio estético con la expresión de las experiencias subjetivas: todos estos programas se demostraron como experimentos sin sentido. Experimentos que sólo lograron revivir e iluminar con intensidad a exactamente las mismas estructuras artísticas que pretendían disolver. Otorgaron una nueva legitimidad, como fines en sí mismos, a la forma en la ficción, a la trascendencia del arte sobre la sociedad, al carácter concentrado y planificado de la producción artística y al especial estatuto cognoscitivo de los juicios de gusto. El proyecto ridiculizado de negar el arte terminó, irónicamente, legitimando justamente aquellas categorías mediante las cuales el iluminismo había delimitado la esfera objetiva de lo estético. Los surrealistas protagonizaron las batallas más extremas y encarnizadas, pero su rebelión se vio profundamente afectada por dos errores. En primer lugar, cuando los continentes de una esfera cultural autónoma se destruyen, sus contenidos se dispersan.

Nada queda en pie después de la desublimación del sentido o la desestructuración de la forma. El efecto emancipatorio esperado no se produce.

El segundo error tuvo consecuencias más importantes. En la vida diaria, los significados cognoscitivos, las expectativas morales, las expresiones subjetivas y las valoraciones deben relacionarse unas con otras. El proceso de comunicación necesita de una tradición cultural que cubra todas las esferas. La existencia racionalizada no puede salvarse del empobrecimiento cultural sólo a través de la apertura de una de las esferas -en este caso, el arte- y, en consecuencia, abriendo los accesos a sólo uno de los conjuntos de conocimiento especializado. La rebelión surrealista reemplazaba a sólo una abstracción.

Pueden encontrarse otros ejemplos de intentos fallidos de lo que es una falsa negación de la cultura, también en las esferas del conocimiento teórico o de la moral. Pero son menos marcados. Desde la época de los jóvenes hegelianos se ha hablado de la negación de la filosofía. Desde Marx, es central la relación entre teoría y práctica. Sin embargo, los marxistas intentaron confluír en el movimiento social y sólo en sus márgenes se produjeron intentos sectarios de una negación de la filosofía similar a la del programa surrealista de la negación del arte. El paralelo con los errores de los surrealistas se hace visible cuando se observan las consecuencias del dogmatismo y el rigorismo moral.

Una práctica cotidiana reificada sólo puede modificarse por la creación de una interacción libre de presiones de los elementos cognitivos, morales, prácticos y estético-expresivos. La reificación no puede ser superada sólo mediante la apertura de una de estas esferas culturales, altamente estilizadas y especializadas. En determinadas circunstancias, nos fue dado descubrir una relación entre las actividades terroristas y la extensión extrema de cualquiera de las esferas sobre las otras. Abundan los ejemplos de una estetización de la política, o del reemplazo de la política por el rigorismo moral o su sumisión al dogmatismo de una doctrina. Estos fenómenos, sin embargo, no deben conducirnos a denunciar la tradición del iluminismo como arraigada en una «razón terrorista». Quienes juntan el proyecto de la modernidad con la conciencia y la acción espectacular del terrorismo son tan ciegos como quienes proclaman que el persistente y extenso terror burocrático practicado en la oscuridad de las celdas militares y policiales, es la *raison d'être* del Estado moderno, por la sola razón de que el terror administrativo utiliza los medios proporcionados por las burocracias modernas.

ALTERNATIVAS

Me parece que, en lugar de abandonar el proyecto de la modernidad como una causa perdida, deberíamos aprender de los errores de aquellos programas extravagantes que trataron de negar la modernidad. Quizá la recepción del arte ofrezca un ejemplo que, por lo menos, señale un camino de salida.

El arte burgués despertaba, al mismo tiempo, dos expectativas en su público. Por un lado, el lego que gozaba con el arte debía educarse hasta convertirse en un especialista. Por el otro, también debía comportarse como un consumidor competente que utiliza el arte y vincula sus experiencias estéticas a los problemas de su

propia vida. Esta segunda modalidad, al parecer inocua, ha perdido sus implicaciones radicales porque mantuvo una relación confusa con las actitudes del experto y del profesional.

Sin duda, la producción artística se debilitaría, si no se la realizara según las modalidades de un abordaje especializado de problemas autónomos y si dejara de ser el objeto de especialistas que no prestan demasiada atención a cuestiones externas. Tanto estos críticos como estos artistas aceptan el hecho de que tales problemas están sometidos a la fuerza de lo que antes llamamos «lógica interna» de una esfera cultural. Sin embargo, esta delimitación clara, esta concentración exclusiva sobre un aspecto de validez, con exclusión de los aspectos concernientes a la verdad y la justicia, se deshace tan pronto como la experiencia estética se acerca a la vida individual y su historia y es absorbida por ella. La recepción del arte por parte del lego y del «experto común» tiene una dirección diferente de la del crítico profesional.

Albert Wellmer me señaló uno de los modos en que una experiencia estética, que no ha sido enmarcada por juicios críticos especializados, puede ver alterada su significación. En la medida en que esa experiencia es utilizada para iluminar una situación de vida y se relaciona con sus problemas, entra en un juego de lenguaje que ya no es el del crítico. Así la experiencia estética no sólo renueva la interpretación de las necesidades a cuya luz percibimos el mundo, sino que penetra todas nuestras significaciones cognitivas y nuestras esperanzas normativas cambiando el modo en que todos estos momentos se refieren entre sí. Vayamos a un ejemplo.

Esta modalidad de recepción está sugerida en el primer volumen de *Die Ästhetik des Widerstands* (La estética de la resistencia) de Peter Weiss. Weiss describe el proceso de reapropiación del arte a través de un grupo políticamente motivado, e integrado por obreros ávidos de conocimiento, en el Berlín de 1937⁵. Gente joven que, a través de la educación, secundaria nocturna, adquiere los medios intelectuales para sumergirse en la historia social general del arte europeo. Del resistente edificio del arte, y de las obras que visitaban una y otra vez en los museos de Berlín, comenzaron a extraer bloques de piedra, juntándolos y rearmándolos en su propio medio, lejano tanto al de la educación tradicional como al del régimen político imperante. Estos jóvenes obreros iban y venían entre el edificio del arte europeo y su propio mundo hasta llegar a iluminar a ambos.

En ejemplos como éste, que ilustran la reapropiación de la cultura de los expertos desde el punto de vista de la vida, puede descubrirse un elemento que hace justicia a las intenciones de las rebeliones surrealistas y, quizás más todavía, al interés de Benjamin y Brecht sobre cómo funciona el arte cuando, después de perdida su aura, todavía puede ser percibido de manera iluminadora. En una palabra: el proyecto de la modernidad todavía no se ha realizado, y la recepción del arte es sólo uno de sus aspectos. El proyecto intenta volver a vincular diferencialmente a la cultura moderna con la práctica cotidiana que todavía depende de sus herencias vitales, pero que se empobrece si se la limita al tradicionalismo. Este nuevo vínculo puede establecerse sólo si la modernización societal se desarrolla en una dirección diferente. El mundo vivido deberá ser capaz de desarrollar instituciones que pongan límites a la dinámica interna y a los imperativos de un sistema económico casi autónomo y a sus instrumentos administrativos.

Si no me equivoco, nuestras posibilidades actuales no son muy buenas. En casi todo el mundo occidental se impone un clima que impulsa los procesos de modernización capitalista y, al mismo tiempo, critica la modernidad cultural. La desilusión frente a los fracasos de los programas que abogaban por la negación del arte y la filosofía se ha convertido en un pretexto para posiciones conservadoras. Quisiera distinguir aquí el antimodernismo de los «jóvenes conservadores», del premodernismo de los «jóvenes conservadores» y del posmodernismo de los neoconservadores.

Los «jóvenes conservadores» recuperan la experiencia básica de la modernidad estética. Reclaman como propias las revelaciones de una subjetividad descentrada, emancipada de los imperativos del trabajo y la utilidad, y con esta experiencia dan un paso fuera del mundo moderno. Sobre la base de actitudes modernistas, justifican un irreconciliable antimodernismo. Colocan en la esfera de lo lejano y lo arcaico a las potencias espontáneas de la imaginación, la experiencia de sí y la emoción. De manera maniquea, contraponen a la razón instrumental un principio sólo accesible a través de la evocación, sea éste la voluntad de Poder, el Ser o la fuerza dionisiaca de lo poético. En Francia esta línea va de Georges Bataille, vía Michel Foucault a Derrida.

Los «viejos conservadores» no se permiten la contaminación con el modernismo cultural. Observan con tristeza la declinación de la razón sustantiva, la especialización de la ciencia, la moral y el arte, la racionalidad de medios del mundo moderno. Y recomiendan retirarse hacia posiciones anteriores a la modernidad. De allí el relativo éxito actual del neoaristotelismo. En esta línea, que se origina en Leo Strauss, pueden ubicarse obras interesantes como las de Hans Jonas y Robert Spaemann.

Finalmente, los neoconservadores saludan el desarrollo de la ciencia moderna, en la medida en que posibilite el progreso técnico, el crecimiento capitalista y la administración racional. Sin embargo, recomiendan, al mismo tiempo, una política que diluya el contenido explosivo de la modernidad cultural. Según una de sus tesis, la ciencia carece de significación en la orientación de la vida. Otra tesis es que la política debe estar tan escindida como sea posible de las justificaciones morales. Una tercera tesis afirma la inmanencia pura del arte, no le reconoce un contenido de utopía y subraya su carácter ilusorio para limitar la experiencia estética a la esfera privada. En esta línea podrían incluirse el primer Wittgenstein, Carl Schmitt en su segunda etapa y Gottfried Benn, en su última manera. Pero con el confinamiento definitivo de la ciencia, la moral y el arte en esferas autónomas, separadas de la vida y administradas por especialistas, lo que queda del proyecto de la modernidad cultural es irrisorio. Como reemplazo se apunta a tradiciones que, sin embargo, parecen ser inmunes a las demandas de justificación normativa y de validación.

Esta tipología es, como suelen serlo las tipologías, una simplificación, aunque no del todo inútil para el análisis de las confrontaciones intelectuales y políticas contemporáneas. Me temo que las ideas de la antimodernidad junto con un toque de premodernidad están teniendo amplia circulación en los ámbitos de la cultura alternativa. Cuando se observan las transformaciones de la conciencia en los partidos políticos alemanes, se hace visible un cambio de tendencia: la alianza de los posmodernistas con los premodernistas. De ninguno de los partidos puede decirse que monopolice el ataque a los intelectuales y las posiciones del

neoconservatismo. Debo entonces agradecer al espíritu liberal de la ciudad de Frankfurt que me ha otorgado un premio que lleva el nombre de Theodor Adorno, uno de los significativos hijos de esta ciudad, quien como filósofo y escritor forjó una imagen de intelectual que se ha convertido en un modelo para intelectuales⁶.

NOTAS:

¹ Jäuss discute la concepción y las nociones de modernidad y moderno en: «La modernité dans la tradition littéraire et la conscience d'au-jour d'hui», incluido en *Pour une esthétique de la réception*, París, Gallimard, 1978.

² Benjamin, «Tesis de filosofía de la historia», en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

³ Peter Bürger es autor de *Theory of the Avant-garde*, Minneapolis, 1983.

⁴ Peter Steinfels, *The Neoconservatives*, Nueva York, Simon and Schuster, 1969, p. 65.

⁵ La novela de Peter Weiss, *Die Aesthetik des Widerstands*, fue publicada entre 1975 y 1978. La obra de arte que los obreros se reapropian es el altar de Pérgamo, emblema del poder, del clasicismo y de la racionalidad.

⁶ Este ensayo fue, en su origen, una conferencia pronunciada por Habermas, en septiembre de 1980, en ocasión de recibir el premio Theodor Adorno. Habermas la repitió en 1981 en el New York Institute of Humanities y fue publicada en *New German Critique*, en 1981.

QUÉ ERA LA POSMODERNIDAD*

Jean F. Lyotard

Nos encontramos en un momento de relajamiento, me refiero a la tendencia de estos tiempos. En todas partes se nos exige que acabemos con la experimentación, en las artes y en otros dominios. He leído a un historiador del arte que celebra y defiende los realismos y milita en favor del surgimiento de una nueva subjetividad. He leído a un crítico de arte que difunde y vende la «transvanguardia» en los mercados de la pintura. He leído que, bajo el nombre de posmodernismo, unos arquitectos se desembarazan de los proyectos de la Bauhaus, arrojando el bebé, que aún está en proceso de experimentación, junto con el agua sucia del baño funcionalista. He leído que un «nuevo filósofo» descubre lo que él llama alegremente el judeo-cristianismo y quiere con ello poner fin a la impiedad que, supuestamente, hemos entronizado. He leído de la pluma de un historiador de fuste que los escritores y los pensadores de vanguardia de los años sesenta y setenta han hecho reinar el terror en el uso del lenguaje y que es preciso restaurar las condiciones de un debate fructífero imponiendo a los intelectuales una manera común de hablar, la de los historiadores. He leído a un joven belga, filósofo del lenguaje, quejarse de que el pensamiento continental, frente al desafío que le lanzan las máquinas hablantes, haya abandonado a éstas el ocuparse de la realidad, que haya sustituido el paradigma referencial por el de la adlinguisticidad (se habla acerca de palabras, se escribe acerca de escritos, la intertextualidad). El joven

* Publicado por la revista española *Quimera*, núm. 59.

filósofo piensa que, en la actualidad, hay que restablecer el sólido anclaje del lenguaje en su referente. He leído a un teatrólogo de talento para quien el posmodernismo, con sus juegos y sus fantasías, no sirve de contrapeso al poder, sobre todo cuando la inquieta opinión pública alienta a éste a practicar una política de vigilancia totalitaria ante las amenazas de guerra nuclear.

He leído a un pensador que goza de reputación asumiendo la defensa de la modernidad contra aquellos que él llama neocónservadores. Bajo el estandarte del posmodernismo, lo que quieren -piensa- es desembarazarse del proyecto moderno que ha quedado inconcluso, el proyecto de las Luces. Incluso los últimos partidarios de la *Aufklärung*, como Popper o Adorno, sólo pudieron, si hemos de creerles, defender el proyecto en ciertas esferas particulares de la vida: la política, para el autor de *La sociedad abierta y sus enemigos*; el arte, para el autor de la *Teoría Estética*. Jürgen Habermas (lo habías reconocido ya) piensa que si la modernidad ha fracasado, ha sido porque ha dejado que la totalidad de la vida se fragmente en especialidades independientes abandonadas a la estrecha competencia de los expertos, mientras que el individuo concreto vive el sentido «desublimado» y la «forma desestructurada» no como una liberación, sino a la manera de ese inmenso tedio sobre el que, hace ya más de un siglo, escribía Baudelaire.

Seguendo una indicación de Albrecht Wellmer, el filósofo estima que el remedio contra esta parcelación de la cultura y contra su separación respecto de la vida sólo puede venir del «cambio del estatuto de la experiencia estética en la medida en que ella ya no se expresa ante todo en los juicios de gusto», sino que «es empleada para explorar una situación histórica de la vida», es decir, cuando «se la pone en relación con los problemas de la existencia». Puesto que esta experiencia «entra entonces en un juego de lenguaje que ya no es el de la crítica estética», interviene «en los esquemas cognoscitivos y en las expectativas normativas, cambia, de forma tal que sus diferentes momentos se refieren los unos a los otros». Lo que Habermas exige a las artes y a la experiencia que éstas procuran es, en suma, que sean capaces de tender un puente por encima del abismo que separa el discurso del conocimiento del discurso de la ética y la política, abriendo así un camino hacia la unidad de la experiencia.

La pregunta que me planteo es la siguiente: ¿a qué tipo de unidad aspira Habermas? ¿El fin que prevé el proyecto moderno es acaso la constitución de una unidad sociocultural en el seno de la cual todos los elementos de la vida cotidiana y del pensamiento encontrarían su lugar como en un todo orgánico? ¿O es que el camino que se debe abrir entre los juegos de lenguaje heterogéneos, el conocimiento, la ética, la política, es de un orden diferente a éstos? Si es así, ¿cómo haría para realizar su síntesis afectiva?

La primera hipótesis, que es de inspiración hegeliana, no pone en entredicho la noción de una experiencia dialécticamente totalizante; la segunda es más próxima al espíritu de la *Crítica del Juicio* pero, como ella, debe someterse al severo examen que la posmodernidad impone sobre el pensamiento de las Luces, sobre la idea de un fin unitario de la historia, y sobre la idea de un sujeto. Esta crítica, no sólo fue iniciada por Wittgenstein y Adorno sino también por algunos pensadores -franceses o no- que no han tenido el honor de ser leídos por el profesor Habermas, lo que les vale, cuando menos, escapar a esa mala calificación de neoconservadurismo.

EL REALISMO

Los reclamos que he citado al comienzo no son todos equivalentes. Incluso pueden contradecirse. Unos se plantean en nombre del posmodernismo, otros para combatirlo. No es necesariamente lo mismo exigir que se nos suministre un referente (y una realidad objetiva), que un sentido (y trascendencia creíble), o un destinatario (y público), o un destinador (y expresión subjetiva), o un consenso comunicativo (y un código general de los intercambios: por ejemplo, el género del discurso histórico). Pero en las multiformes apelaciones a suspender la experimentación artística hay una misma incitación al orden, un deseo de unidad, de identidad, de seguridad, de popularidad (en el sentido de *Oeffentlichkeit*, «encontrar un público»). Es preciso que los escritores y los artistas vuelvan al seno de la comunidad o, por lo menos, si se opina que la comunidad está enferma, atribuirles la responsabilidad de curarla.

Hay un signo irrefutable de esta disposición común y es que, para todos estos autores, nada hay tan apremiante como la liquidación de la herencia de las vanguardias. Esta es, en especial, la impaciencia que domina al llamado «transvanguardismo». Las respuestas que un crítico italiano dio a los críticos franceses no dejan lugar a duda en lo tocante a este tema. Al proceder a la mezcla de las vanguardias, el artista y el crítico piensan que están más seguros de suprimirlas que si las atacaran de frente. Así, pueden hacer pasar el eclecticismo más cínico por una superación del carácter, en resumidas cuentas parcial, de las precedentes investigaciones. Si quisieran darles abiertamente la espalda se expondrían al ridículo del neoacademismo. Ahora bien, los Salones y las Academias, en la época en que la burguesía se instalaba en la historia, no pudieron oficiar de expurgatorios, como tampoco pudieron otorgar premios de buena conducta plástica y literaria so pretexto de realismo. Pero el capitalismo tiene de por sí tal poder de desrealizar los objetos habituales, los papeles de la vida social y las instituciones, que las representaciones llamadas «realistas» sólo pueden evocar la realidad en forma de nostalgia o burla, como ocasión para el sufrimiento más que para la satisfacción. El clasicismo parece proscrito en un mundo donde la realidad está tan desestabilizada que no ofrece materia para la experiencia, sino para el tanteo y la experimentación.

Este tema resultará familiar para los lectores de Walter Benjamin. Falta precisar aun más exactamente su alcance. La fotografía no ha sido un desafío planteado a la pintura desde el exterior, como no lo ha sido el cine industrial para la literatura narrativa. La primera culminaba ciertos aspectos del programa de ordenación de lo visible elaborado por el *Quattrocento*, y el segundo permitía perfeccionar el circuito de las diacronías en totalidades orgánicas que habían sido el ideal de las grandes novelas de formación desde el siglo XVIII. Que lo mecánico y lo industrial acabaran sustituyendo a la destreza de la mano y el oficio no era en sí una catástrofe, salvo si creemos que el arte es, en su esencia, la expresión de una individualidad genial que se sirve de una capacidad artesanal de élite.

El desafío consistió principalmente en que los procedimientos de la fotografía y el cine pueden realizar mejor, más rápidamente y con una difusión cien veces más importante que el realismo pictórico y narrativo, la tarea que el academicismo

asignaba a este último: salvar a las conciencias de la duda. La fotografía y el cine deben imponerse sobre la pintura y sobre la novela cuando se trata de estabilizar el referente, ordenarlo respecto a un punto de vista que lo dote de sentido reconocible, de repetir la sintaxis y el léxico que permiten al destinatario descifrar rápidamente las imágenes y las secuencias y, por tanto, llegar sin problemas a la conciencia de su propia identidad al mismo tiempo que a la del asentimiento que así recibe por parte de los demás, ya que estas estructuras de imágenes y secuencias forman un código de comunicación entre todos. De este modo se multiplican los efectos de realidad o, si se prefiere, las fantasías del realismo.

Si en verdad no desean convertirse a su vez en unos hinchas de fútbol (*supporters*), o en mineros en huelga perpetua, resistentes a lo que existe, el pintor y el novelista deben negarse a ejercer estos empleos terapéuticos. Es preciso que se interroguen acerca de la reglas del arte de pintar o de narrar tal como les han sido enseñadas y legadas por sus predecesores. Estas reglas se les aparecen por momentos como medios de engañar, de seducir y de reasegurar, medios que les impiden ser «verdaderos».

Al amparo de la literatura y la pintura ha tenido lugar una escisión sin precedentes. Aquellos que se niegan a reexaminar las reglas del arte hacen carrera en el conformismo masivo metiendo en la comunicación, por medio de las «buenas reglas», el deseo endémico de realidad, con objetos y situaciones capaces de satisfacerla. Lo pornográfico es emplear el cine y la fotografía con esta finalidad. La pornografía se convierte en un modelo general para las artes de la imagen y la narración que no han valorado cabalmente el desafío *mass-mediático*.

En cuanto a los artistas y escritores que aceptan poner en entredicho las reglas de las artes plásticas y narrativas y, eventualmente, compartir su sospecha difundiendo sus obras, están condenados a no gozar de credibilidad entre los aficionados, que reclaman realidad de identidad; y por esta razón, no tienen garantizada una audiencia. De esta manera, se puede imputar la dialéctica de las vanguardias al desafío que lanzan los realismos industriales y *mass-mediáticos* a las artes de pintar y narrar. El *ready made* duchampiano no hace sino significar activa y paródicamente este constante proceso de disolución del oficio de pintor, e incluso del oficio de artista. Como apunta penetrantemente Thierry de Duve, la pregunta estética moderna no es: ¿qué es lo bello? sino, ¿qué ocurre con el arte (y con la literatura)?

El realismo, cuya única definición es que se propone evitar la cuestión de la realidad implicada en la cuestión del arte, se encuentra siempre en una posición situada entre el academicismo y el *Kitsch*. Cuando el poder se llama Partido, el realismo, con su complemento neoclásico, triunfa sobre la vanguardia experimental difamándola y prohibiéndola. De todos modos, aún es preciso que las «buenas» imágenes, los «buenos» relatos, las buenas formas que el Partido solicita, selecciona y difunde, encuentren un público que las desee como medicación apropiada para la depresión y la angustia que experimenta. El reclamo de realidad, es decir, de unidad, simplicidad, comunicabilidad, etc., no tuvo la misma intensidad ni la misma continuidad en el público alemán de entreguerras y en el público ruso de después de la revolución: he aquí una importante diferencia entre los realismos nazi y estalinista.

Por otra parte, el ataque contra la experimentación artística, cuando es impulsado por la instancia política, es propiamente reaccionario: el juicio estético no debe pro-

nunciarse más que acerca de la conformidad de esta o aquella obra respecto a las reglas establecidas de lo bello. En lugar de hacer que la obra se inquiete por aquello que hace de ella un objeto de arte y por conseguir alguien que se aficione a ella, el academicismo político vulgariza e impone criterios *a priori* que seleccionan de una vez para siempre cuáles han de ser las obras y cuál el público. El uso de las categorías en el juicio estético será, así, de la misma naturaleza que el juicio de conocimiento. Para decirlo como Kant, uno y otro serán juicios determinantes: la expresión está «bien formada» inicialmente en el entendimiento, más adelante, en la experiencia, sólo se retienen aquellos «casos» que pueden ser subsumidos bajo esta expresión.

Cuando el poder se llama «el capital» y no «el partido», la solución «*transvanguardista*» o «posmoderna», en el sentido que le da Jenks, se revela como mejor ajustada que la solución antimoderna. El eclecticismo es el grado cero de la cultura general contemporánea: oímos *reggae*, vemos un *western*, comemos una hamburguesa de McDonald's a mediodía y un plato de cocina local por la noche, nos perfumamos en Tokio a la manera de París, nos vestimos al estilo retro en Hong Kong, el conocimiento es materia de concursos televisivos. Es fácil encontrar un público para las obras eclécticas. Haciéndose *Kitsch*, el arte halaga el desorden que reina en el «gusto» del aficionado. El artista, el galerista, el crítico y el público se complacen conjuntamente en el qué-más-da, y lo actual es el relajamiento. Pero este realismo del qué-más-da es el realismo del dinero: a falta de criterios estéticos, sigue siendo posible y útil medir el valor de las obras por la ganancia que se puede sacar de ellas. Este realismo se acomoda a todas las tendencias, como se adapta el capital a todas las «necesidades», a condición de que las tendencias y las necesidades tengan poder de compra. En cuanto al gusto, no sentimos la necesidad de ser delicados cuando especulamos o cuando nos distraemos. La investigación artística y literaria está doblemente amenazada por la «política cultural» y por el mercado del arte y del libro. Lo que se le aconseja tanto por un canal como por el otro es que suministre obras que en principio estén relacionadas con temas que existen a los ojos del público al que están destinadas y que, a continuación, están hechas de tal manera («bien formadas») que el público reconozca aquello de lo que las obras tratan, comprenda lo que se quiere significar, pueda darle o negarle asentimiento con conocimiento de causa e incluso, si es posible, pueda extraer de aquellas que acepta cierto consuelo.

LO SUBLIME Y LA VANGUARDIA

La interpretación que acabo de dar acerca del contacto de las artes mecánicas e industriales con las bellas artes y la literatura es procedente en cuanto al esquema, pero reconocerás que sigue siendo estrechamente sociologizante e historizante, es decir, unilateral. Sorteando las reticencias de Adorno y Benjamin, hay que recordar que la ciencia y la industria no le llevan ventaja al arte y la literatura en lo que concierne a las sospechas que inspira su relación con la realidad. Creer lo contrario sería hacerse una idea excesivamente humanista sobre el mefistofélico funcionalismo de las ciencias y las tecnologías. Hoy en día no se puede negar la existencia dominante de la tecnociencia, es decir, de la subordinación masiva de los enunciados cognoscitivos al objetivo de la mejor *performance*

posible, que es el criterio técnico. Pero lo mecánico y lo industrial, sobre todo cuando entran en el campo tradicionalmente reservado al artista, son portadores de algo completamente distinto, aunque sean efectos de poder. Los objetos y los pensamientos salidos del conocimiento científico y de la economía capitalista pregonan, propagan con ellos una de las reglas a las que está sometida su propia posibilidad de ser, la regla según la cual no hay realidad si no es atestiguada por un consenso entre socios sobre conocimientos y compromisos.

Esta regla no es de corto alcance. Es la huella dejada sobre la política del experto y sobre la del gerente del capital por una especie de evasión de la realidad fuera de las seguridades metafísicas, religiosas, políticas, que la mente creía guardar a propósito de sí misma. Esta retirada es indispensable para que nazcan la ciencia y el capitalismo. No hay física sin que se plantee a la vez una sospecha acerca de la teoría aristotélica del movimiento, no hay industria sin la refutación del corporativismo, del mercantilismo y la fisiocracia. La modernidad, cualquiera sea la época de su origen, no se da jamás sin la ruptura de la creencia y sin el descubrimiento de *lo poco de realidad* que llene la realidad, descubrimiento asociado a la invención de otras realidades.

¿Qué significa este «poco de realidad» si se pretende librarlo de una interpretación únicamente historizante? La expresión está evidentemente emparentada con lo que Nietzsche llama nihilismo. Pero yo veo una modulación muy anterior al perspectivismo nietzscheano, en el tema kantiano de lo sublime. Pienso, en especial, que en la estética de lo sublime encuentra el arte moderno (incluyendo la literatura) su fuente, y la lógica de las vanguardias sus axiomas.

El sentimiento sublime, que es también el sentimiento de lo sublime es, según Kant, una afección fuerte y equívoca: conlleva a la vez placer y pena. Mejor: el placer procede de la pena. En la tradición de la filosofía del sujeto que se remonta a Agustín y Descartes y que Kant no cuestiona radicalmente, esta contradicción, que otros llamarían neurosis o masoquismo, se desarrolla como un conflicto entre las facultades de un sujeto, la facultad de concebir una cosa y la facultad de «presentar» una cosa. Hay conocimiento si, en principio, el enunciado es inteligible y si, seguidamente, se pueden sacar ciertos «casos» de la experiencia que se «correspondan» con éste. Hay belleza si, con motivo del «caso» (la obra de arte) dado en principio por la sensibilidad sin ninguna determinación conceptual, el sentimiento de placer, independiente de cualquier interés, que suscite esta obra concita hacia ella un consenso universal de principio (que quizá no se conseguirá nunca).

El gusto atestigua así que se puede experimentar en el modo del placer un acuerdo no determinado, no regulado, que da lugar a un juicio que Kant llama reflexivo, entre la capacidad del concebir y la capacidad de presentar un objeto correspondiente al concepto. Lo sublime es un sentimiento diferente. Tiene lugar cuando, al contrario, la imaginación fracasa y no consigue presentar un objeto que, aunque no sea más que en principio, se establezca conforme a un concepto. Tenemos la Idea del mundo (la totalidad de lo que es), pero no tenemos la capacidad de mostrar un ejemplo de ella. Tenemos la Idea de lo simple (lo no descomponible), pero no podemos ilustrar esta idea por medio de un objeto que sería un caso de ella. Podemos concebir lo absolutamente grande, lo absolutamente poderoso, pero cualquier presentación de un objeto destinado a «hacer ver» esta magnitud o esta potencia absoluta nos parece como dolorosamente

insuficiente. He aquí las Ideas que no tienen representación posible. Por consiguiente, estas ideas no nos dan a conocer nada de la realidad (la experiencia), bloquean el libre acuerdo de las facultades que produce el sentimiento de lo bello, impiden la formación y la estabilización del gusto. Podría decirse de ellas que son impresentables.

Lamaré moderno al arte que consagra su «pequeña técnica», como decía Diderot, a presentar qué hay de impresentable. Hacer ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver: éste es el ámbito de la pintura moderna. ¿Pero cómo hacer ver que hay algo que no puede ser visto? El propio Kant dicta la dirección a seguir llamándolo *lo informe*, la *ausencia de forma*, un índice posible de lo impresentable. Dice también de la *abstracción vacía* que experimenta la imaginación en busca de una presentación del infinito (otro impresentable) que esta abstracción es ella misma como una presentación del infinito, su *presentación negativa*. Cita el «No esculpirás imagen, etc.» (Éxodo, 2, 4) como el pasaje más sublime de *La Biblia*, en el sentido de que prohíbe cualquier presentación de lo absoluto. No hay que agregar mucho más a estas observaciones para esbozar una estética de la pintura sublime: como pintura, esta estética «presentará» sin duda algo, pero lo hará negativamente, evitará pues la figuración o la representación, será «blanca» como un cuadrado de Malévitch, hará ver en la medida en que prohíbe ver, procurará placer dando pena. Se reconocen en estas instrucciones los axiomas de las vanguardias de la pintura, en la medida en que éstas se consagran a hacer alusión a lo impresentable, por medio de presentaciones visibles. Los sistemas de razones en nombre de los cuales, o con los cuales, ha podido sostenerse o justificarse esta tarea merecen una gran atención por nuestra parte, pero sólo pueden formarse a partir de la vocación por lo sublime, para legitimarla, es decir, para enmascararla. Estas instrucciones resultan inexplicables sin la inconmensurabilidad de la realidad en relación con el concepto, que está implícita en la filosofía kantiana de lo sublime.

No me propongo analizar aquí en detalle la manera en que las diversas vanguardias han humillado y descalificado -por así decirlo- la realidad al escrutar los medios de hacer creer de ellas mismas que son técnicas plásticas. El tono local, el dibujo, la mezcla de colores, la perspectiva lineal, la naturaleza del soporte y la del instrumento, la «factura», el choque, el museo: las vanguardias no acaban de desalojar los artificios de presentación que permiten esclavizar el pensamiento a la mirada y desviarla de lo impresentable. Si Habermas comprende, como Marcuse, este trabajo de desrealización como un aspecto de la «desublimación» (represiva) que caracteriza a la vanguardia, entonces es que confunde lo sublime kantiano con la sublimación freudiana y la estética, para él, ha seguido siendo la estética de lo bello.

LO POSMODERNO

¿Qué es pues lo posmoderno? ¿Qué lugar ocupa o no en el trabajo vertiginoso de las cuestiones planteadas a las reglas de la imagen y del relato? Con seguridad, forma parte de lo moderno. Todo lo que es legado, aunque sea inmediatamente anterior, debe ser objeto de sospecha. ¿Contra qué espacio arremete Cézanne?

Contra el espacio de los impresionistas. ¿Contra qué objeto arremeten Picasso y Braque? Contra el de Cézanne. ¿Con qué supuesto rompe Duchamp en 1912? Con el supuesto de que se ha de pintar un cuadro, aunque sea cubista. Y Buren discute ese otro supuesto que —afirma— sale intacto de la obra de Duchamp: el lugar de la presentación de la obra. Asombrosa aceleración, las «generaciones» se precipitan. Una obra no puede convertirse en moderna si, en principio, no es ya posmoderna. El posmodernismo así entendido no es el fin del modernismo sino su estado naciente, y este estado es constante.

No obstante, quisiera no limitarme a esta acepción un poco mecanicista de la palabra. Si es verdad que la modernidad se desenvuelve en la retirada de lo real y de acuerdo con la relación sublime de lo presentable con lo concebible, en esta relación se pueden distinguir dos modos, por decirlo en términos musicales. Se puede poner el acento en la impotencia de la facultad de presentación, en la nostalgia de la presencia que afecta al sujeto humano, en la oscura y vana voluntad que lo anima a pesar de todo. O, si no, se puede poner el acento en la potencia de la facultad de concebir, en su «inhumanidad», por así decirlo (es la cualidad que Apollinaire exige de los artistas modernos), puesto que no es asunto del entendimiento que la sensibilidad o la imaginación humanas se pongan de acuerdo con aquello que él concibe; y se puede poner el acento sobre el acrecentamiento del ser y el regocijo que resultan de la invención de nuevas reglas de juego, en la pintura, en el arte, o lo que sea. Comprenderás qué quiero decirte si te describo una caricaturesca distribución de algunos nombres en la pizarra de la historia vanguardista: del lado *melancolía*, los expresionistas alemanes, y del lado *novatio*, Braque y Picasso. Del primero, Malévitch, Chirico; y del segundo, Lissitsky, Duchamp. El matiz que distingue estos dos modos puede ser ínfimo, a menudo coexisten en la misma obra, casi indiscernibles, y no obstante atestiguan un *diferendo* en el cual se juega desde hace mucho tiempo —y se jugará— la suerte del pensamiento, entre el disgusto y el ensayo.

Las obras de Proust y de Joyce aluden, cada una por su cuenta, a algo que constantemente se hace presente. La alusión, sobre la que llamé mi atención recientemente Paolo Fabbri, es quizá un giro de expresión indispensable para las obras que surgen de la estética de lo sublime. En Proust, lo que se elude para pagar el precio de esta alusión es la identidad de una conciencia que es víctima de contar con demasiado tiempo. Pero en Joyce es la identidad de la escritura que, por muchos de sus recursos, pertenece todavía al género de la narración novelesca. La institución literaria, tal como la hereda Proust de Balzac o de Flaubert, ha sido ciertamente subvertida, en la medida en que el héroe no es un personaje sino la conciencia interior del tiempo y en la medida en que la diacronía de la diéresis arruinada por Flaubert, se encuentra nuevamente en entredicho por la voz narrativa elegida. Sin embargo, la unidad del libro, la odisea de esta conciencia, pese a ser rechazada capítulo tras capítulo, permanece inalterada: la identidad de la escritura consigo misma a través del dédalo de la interminable narración basta para connotar esta unidad, que se ha comparado con la de la *Fenomenología del Espíritu*. Joyce hace que se distinga lo impresentable en su propia escritura, en el significante. La gama de los recursos narrativos, e incluso estilísticos, conocidos entra en juego sin preocuparse por mantener la unidad del todo. Se experimentan nuevos recursos narrativos. La

gramática y el vocabulario de la lengua literaria ya no son aceptados como algo dado, parecen más bien academicismos, rituales salidos de una devoción (como decía Nietzsche) que impide que lo impresentable sea alegado.

He aquí, pues, el *diferendo*: la estética moderna es una estética de lo sublime, pero nostálgica. Es una estética que permite que lo impresentable sea alegado sólo como contenido ausente, pero la forma continúa ofreciendo al lector o al contemplador, merced a su consistencia reconocible, materia de consuelo y de placer. Sin embargo, estos sentimientos no forman el auténtico sentimiento sublime, que es una combinación intrínseca de placer y de pena: el placer de que la razón exceda toda presentación, el dolor de que la imaginación o la sensibilidad no sean a la medida del concepto.

Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolidación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable. Un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgadas por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas. Estas reglas y estas categorías son lo que la obra o el texto investigan. El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que habrá sido hecho. De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento: de ahí también que lleguen demasiado tarde para su autor, o, lo que viene a ser lo mismo, que su realización comience siempre demasiado pronto. *Posmoderno* será comprender según la paradoja del futuro (*post*) anterior (*modo*).

Pienso que el ensayo (Montaigne) es posmoderno, y el fragmento (el *Atheneum*), moderno.

Por último, es preciso dejar claro que no nos corresponde *dar realidad* sino inventar alusiones a lo concebible que no puede ser presentado. Y que no hay que esperar que en esta tarea haya la menor reconciliación entre los «juegos de lenguaje», a los que Kant llamaba «facultades» y que sabía separados por un abismo, de tal modo que sólo la ilusión trascendental (la de Hegel) puede esperar totalizarlos en una unidad real. Pero Kant sabía también que esta ilusión se paga con el precio del terror. Los siglos XIX y XX nos han proporcionado terror hasta el hartazgo. Ya hemos pagado suficientemente la nostalgia del todo y de lo uno, de la reconciliación del concepto y de lo sensible, de la experiencia transparente y comunicable. Bajo la generalizada exigencia de relajamiento y apaciguamiento, nos proponemos mascullar el deseo de recomenzar el terror, cumplir la fantasía de apresar la realidad. La respuesta es: guerra al todo, demos testimonio de lo impresentable, activemos los *diferendos*, salvemos el honor del nombre.