

¿modernidad o modernidades?

aníbal córdoba mora *

INTRODUCCION

Como señala Rafael Argullol "las expresiones 'mundo y hombre moderno' han sido utilizadas por los historiadores con tanta frecuencia como disparidad en el encuadre cronológico de su inicial aplicación. Para algunos el principio de los tiempos modernos —europeos por supuesto— hay que situarlo en la época del Renacimiento; para otros en el surgimiento de la llamada razón científica (siglo XVII)" ⁽¹⁾, no faltando quienes abogan por el "Siglo de las Luces" como el ámbito que propicia los signos que identifican al "hombre y mundo modernos". Cada una de estas perspectivas depende de los criterios prioritarios —socioeconómicos, políticos, filosóficos o científicos— que se tomen como referencia. No obstante estas divergencias, si el criterio referencial es el arte, parece posible un consenso con respecto al acta de nacimiento del "mundo y hombre moderno", el Cuatrocento italiano, considerado como punto de inflexión en el que culminan las tendencias culturales tardomedievales y maduran las de los siglos futuros, como lo veremos un poco más adelante. Sin embargo, hay quienes consideran que el concepto

* Sociólogo de UNAULA. Profesor asociado en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional, Seccional Medellín.

1. ARGULLOL Rafael. *Tres miradas sobre el arte*. Barcelona, Icaria Editorial S.A., 1985, pp. 144 y 145.

"modernidad" tiene un sentido más amplio. Jürgen Habermas, entre otros, no comparte que algunos escritores restrinjan este concepto al Renacimiento, pues según él "la gente se consideraba moderna durante el período de Carlo Magno, en el siglo XII, así como en la Francia de finales del siglo XVII, en la época de la famosa "Querelle des Anciens et des Modernes". Es decir, el término "moderno" aparecía y reaparecía exactamente en aquellos períodos en Europa en los que se formaba la conciencia de una nueva época por medio de una relación renovada con los antiguos, así como siempre que se consideraba a la antigüedad como un modelo a recuperar a través de alguna forma de imitación" (2).

Desde nuestro punto de vista, tanto quienes sitúan el principio de los tiempos modernos en el Renacimiento, como quienes dejan flotando este comienzo, señalan la existencia no sólo de varias interpretaciones, sino también de la perturbadora e indefinida multiplicación de valores y criterios de legitimación o deslegitimación que han acompañado históricamente las actividades humanas asignadas por la ambivalencia del mencionado concepto.

Este grado de complejidad, no nos inhibe para presentar nuestro punto de vista. Al respecto queremos hacer referencia a "la modernidad" como "Idea, intención o representación", como "espejismo o visión" y como "período histórico".

MODERNIDAD COMO IDEA, INTENCION O REPRESENTACION

Desde mediados del siglo XVI hasta finales del siglo XVIII la modernidad más que experimentada, es anhelada como "vida moderna". Las personas en Europa Occidental, por lo pronto, apenas si saben con qué han tropezado... Buscan desesperadamente, medio a ciegas, un vocabulario adecuado para nombrar las cosas que apenas si se alcanzan a representar. Tienen poca o nula sensación de pertenecer a un público o comunidad moderna en el seno del cual pudieran compartir sus esfuerzos y esperanzas. Juan Jacobo Rousseau, sin experimentar todavía la modernidad, presintió como una verdad por venir, lo que poco después sería la ciencia, la filosofía, el arte, el hombre, y en términos generales, una sociedad, orientada por la conciencia de que se vive en una época que se pone en relación con el pasado para verse a sí misma como el resultado de la transición de lo viejo a lo nuevo, donde lo eterno se llegaría a manifestar en lo transitorio y temporal. En su novela "La nueva Eloísa", su joven héroe Saint-Preux realiza un movimiento exploratorio del campo a la ciudad, y desde las profundidades del "torbellino social" comenta a su amada Julie, tratando de transmitirle su miedo, asombro y placer:

"Estoy comenzando a sentir la embriaguez en que te sumerge esta vida agitada y tumultuosa. La multitud de objetos que pasan ante mis ojos, me causa vértigo. De todas las cosas que me impresionan; no hay ninguna que cautive mi corazón, aunque todas juntas perturben mis senti-

dos, haciéndome olvidar quién soy y a quién pertenezco" (3).

Y agrega:

"Todos entran constantemente en contradicción consigo mismos, todo es absurdo, pero nada es chocante, porque todos están acostumbrados a todo. En un mundo en el que lo malo, lo hermoso, lo feo, la verdad, la virtud sólo tienen existencia local y limitada". (4).

En 1761, año en el que se dio a conocer la novela, hay ya procesos no sólo solidificados, sino también irreversibles que muestran que la modernidad ha recorrido ya gran parte de su condición como "idea", pues desde el siglo XV se ha ido produciendo una profunda mutación en relación con el mundo antiguo. Como destaca Jesús Ballesteros:

"La modernidad ha ido apareciendo allí donde la exigencia de exactitud, presente en el mundo del arte, va a ser inmediatamente copiada en el mundo científico; y va a ofrecerse a continuación como paradigma de toda forma de conocimiento. La geometrización —euclidización— del arte que se introduce con la perspectiva va a tener profundas consecuencias en el ámbito del pensamiento general, tratando de desvalorizar progresivamente lo

2. HABERMAS Jürgen. *Modernidad versus Postmodernidad*. Compilación de Josep Picó. Madrid, Alianza Editorial. 1988, p. 88.

3. ROUSSEAU Jacobo. *La nueva Eloísa*, citado por Marshall Berman. Todo lo sólido se desvanece en el aire. México, Siglo XXI editores. 1988, p. 2.

4. *Ibid.*

oral a favor de lo visual, lo cualitativo a favor de lo cuantitativo, lo análogo a favor de lo disyuntivo. A cada uno de esos procesos corresponde una figura destacada respectivamente: Leonardo, Galileo y Descartes" ⁽⁵⁾.

La unidad social paulatinamente ha dejado de ser el grupo, el gremio, la tribu o la ciudad y en su lugar ha surgido un individuo capaz de autodeterminarse con base en el ejercicio de una libertad inmanente que lo independiza de todo tipo de libertad trascendental. Con el advenimiento de este "nuevo hombre", según Daniel Bell:

"Se produce el repudio de las instituciones (...) la apertura de nuevas fronteras geográficas y sociales, el deseo y la creciente capacidad para dominar la naturaleza y hacer de sí mismo lo que estaba en la capacidad de cada uno y hasta (...) de rehacerse totalmente. Lo que comenzó a contar fue el futuro, ya no el pasado". ⁽⁶⁾.

Retomando a Max Weber, Jürgen Habermas señala cómo el proceso de autonomización e individualización, que se inició con el Renacimiento se desarrolla ampliamente a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Durante este últi-

mo siglo conocido generalmente como "Iluminista", es elaborada la utopía que hoy denominamos "Proyecto de la Modernidad", y que, en un principio, consistió en concretar la independencia de la cultura con respecto a la razón sustantiva consagrada por la religión y la metafísica. Este proyecto formulado por los filósofos de la Ilustración, propuso y sentó las bases para establecer una ciencia objetiva, estructurada por cuestiones específicas —el conocimiento— regida por instancias propias de valoración —la verdad— con características perceptibles en el campo de la modernidad social en términos de progreso, y verificable en la Historia.

Creó así mismo las condiciones para un arte autónomo cuyas cuestiones específicas estarían referidas en términos de gusto; las instancias de valoración propias serían la autenticidad y la belleza; el sello que imprimiría esta esfera sería el de la libertad que debería ser garantizada por la ideología, entendida según el sentido distinguido, que la Ilustración concedió a esta expresión.

Este "Proyecto de Modernidad" considera una tercera esfera autónoma: La Moral, que debería ser universal y que consistiría en reconocer un ámbito reservado al individuo en el que no cabría interferencia alguna por parte de la autoridad o de otras personas, sin el consentimiento del mismo individuo. Al igual que para la Ciencia y el Arte, la Ilustración quiso una Moral con cuestiones específicas: la justicia, con instancias propias de valoración: la rectitud normativa, con una forma particular para constatar su ejercicio por parte de los individuos: la revolución, con una instancia que no sólo la garantizaría, sino

que igualmente sería su producto: el estado ⁽⁷⁾.

En síntesis, en este "Proyecto de Modernidad", la Ciencia, el Arte y la Moral, son separadas en esferas autónomas, cada una regida por su propia lógica interna, basadas en la institucionalización de la pericia profesional a que da lugar cada una de ellas.

MODERNIDAD COMO ESPEJISMO O VISION

Con la ola revolucionaria de la última década del siglo XVIII, y con sus repercusiones en Europa y América, comienza abrupta y espectacularmente la Modernidad ya no como "vida moderna", sino como "público moderno" que según Marshall Berman:

"Comparte la sensación de estar viviendo una época revolucionaria, una época que genera insurrecciones explosivas en todas las dimensiones de la vida personal, social y política" ⁽⁸⁾.

El "Proyecto de Modernidad" se habría presentado desde sus comienzos como el "proceso emancipador de la sociedad". Así fue visto no sólo por Kant, quien lo fundamentó en sus críticas a la Razón pura, a la Razón práctica y al Juicio, sino también, aunque de modo distinto, por las vertientes burguesa y socialista a partir del primer tercio del siglo XIX.

5. BALLESTEROS Jesús, *Postmodernidad: decadencia o resistencia*. Madrid, Edit. Tecnos, 1989. pp. 20, ss.

6. BELL Daniel. *Las contradicciones culturales del Capitalismo*. México, Alianza Editorial. 1977. p. 28.

7. HABERMAS Jürgen. *Op. cit.* p. 90.

8. MARSHALL Berman. *Op. cit.*, pp. 2 y 3.

La vertiente burguesa se alimentó de los postulados de la Revolución Francesa, las doctrinas sociales del liberalismo inglés y del idealismo alemán, mientras que la vertiente socialista nace con la economía política de Marx y se extiende por todo el Neo-marxismo hasta la Teoría crítica alemana, pasando por Walther Benjamin, Teodoro Adorno, Hembert Marcuse y Jurgen Habermas.

Para la razón ilustrada que legitimaría a la burguesía, que nace de la lucha contra el absolutismo, "La modernidad" sería la salida del hombre de su inmadurez y su llegada a la mayoría de edad. Esta razón reclama la libertad individual y el derecho a la igualdad ante la ley contra la arbitrariedad estamental. Su objetivo sería construir un mundo inteligible, donde la razón institucionalizaría el juego de las fuerzas políticas, económicas y sociales basadas en el contrato libre entre seres iguales. El estado sólo tendría un papel de árbitro conciliador entre el interés particular y el universal. Vistas así las cosas, la razón, conjugando libertad y necesidad, iría construyendo, a través de la historia, el proceso de emancipación de la humanidad.

No hubo que esperar el fracaso de esta razón —para muchos "Burguesa"— para que Marx, con su "Crítica de la economía política" mostrara el carácter ideal de la misma. La reivindicación hegeliana del "estado moderno" como la "manifestación más alta de la razón", es para Marx, una formulación ideológica, una reconciliación, pensada pero no real, entre lo universal y lo particular. La razón que fundaba este "Proyecto de modernidad", según Marx, se presentaba plagada de contradicciones, portadora

por igual de progreso y destrucción. Sólo explicitando estas contradicciones y haciéndolas explotar se podría reconstruir la futura emancipación de la humanidad, y a esa tarea se apresta toda la tradición marxista.

El complejo transcurrir del siglo XIX, muestra no sólo el carácter conflictivo, sino también interdependiente de dos modernidades, una socialmente progresiva, racionalista, competitiva y tecnológica, la otra culturalmente crítica y autocrítica, inclinada a desmitificar los valores básicos de la primera. Conocer la dinámica interna de cada una de estas modernidades, sus interacciones y conflictos, prepara para comprender las a menudo sorprendentes ambivalencias y paradojas unidas al lenguaje de la modernidad. El conflicto interdependiente de estas dos modernidades, se patentiza tan pronto como el legado de la Ilustración se extiende por Europa y América y simultáneamente comenzó su desenmascaramiento por el Romanticismo que puso al descubierto el triunfo de la "Razón instrumental" o de la "Modernización" sobre las "Modernidades estética y moral".

La Modernización o triunfo de la razón instrumental dinamizó, invadió y afectó toda la vida social y cultural, abarcando las estructuras económicas, administrativo-burocráticas, jurídicas y artísticas. A partir de la segunda mitad del siglo pasado lo que anteriormente podía parecer mera sospecha se fue corroborando rápidamente: que el crecimiento de la razón instrumental no conducía a la realización concreta de la libertad humana, como parecía preverse en el "Proyecto de los ilustrados", sino que se iba radicalizando la autonomía de la ra-

zón con respecto al entendimiento y el sentimiento y ponía bajo su dominio a la propia "Razón discursiva".

Antes de seguir adelante, queremos señalar algunos aspectos acerca de la Modernidad entendida como "Modernización", como "Modernidad estética" y como "Modernismo", no sólo para poder usar adecuadamente estos términos, sino porque es en el ámbito de la "Modernidad como espejismo o visión" donde se formulan y adquieren sus características propias y se abren las posibilidades de sus interacciones.

Existe una cierta asincronía entre el tiempo en que comienza la "Modernidad estética", si nos referimos a ésta como fenómeno artístico literario (Habermas) y la modernidad como "Proyecto filosófico-político". En el primer caso arrancaría con Baudelaire, y más precisamente con sus manifiestos "Heroísmo de la vida moderna" y "El pintor de la vida moderna", publicados en 1863, prolongándose en las vanguardias de principios del siglo XX: Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, hasta la última vanguardia: el arte Pop de los años sesenta, que algunos autores consideran el comienzo de la post-modernidad. En el segundo caso la fecha de datación más común se corresponde con la Ilustración. El anterior es el sentido más difundido de "Modernidad estética" y a él se encuentra asociado, como lo anota Habermas, el nombre de Charles Baudelaire. Tanto su obra como su vida dan cuenta de las tensiones que se presentan entre las diferentes esferas de la modernidad, hasta nuestros días. Un poco más adelante volveremos sobre este tema.

Acerca del concepto de "Modernización", asociado casi siempre a otros conceptos tales como "Racionalismo" y obviamente al de "Razón instrumental", vale la pena indicar que es un concepto que se refiere:

"... a una gavilla de procesos acumulativos y que se refuerzan mutuamente: a la formación de capital y a la movilización de recursos; al desarrollo de las fuerzas productivas y al incremento de la productividad del trabajo; a la implementación de poderes políticos centralizados y al desarrollo de identidades nacionales; a la difusión de los derechos de participación política, de las formas de vida urbana y de la educación formal, a la secularización de valores y normas, etc." ⁽⁹⁾.

La amplitud que ha alcanzado este concepto explica en primer lugar su primacía y acogida indiscutida en relación con una serie de estructuras y procesos materiales: económicos, políticos y sociales, y en segundo lugar, porque ha sido, hasta cierto punto, el más atacado-adorado por la "Modernidad estética", debido a la inevitable racionalidad que conlleva todo proceso de modernización.

Decimos "hasta cierto punto" porque el "modernismo", también denominado "Estilo Fin-de-Siecle", se propuso entre otros, sintonizar el arte con la civilización moder-

na —de ahí "modernismo"— adecuándolo a las nuevas realidades económicas, urbanas y tecnológicas, en abierta contradicción con los postulados rectores de la "Modernidad estética", que desde mediados del siglo XIX se refugiaba en "el Arte por el Arte". A nuestro entender, la importancia del "modernismo" se debe a que fue, no obstante —o mejor gracias a— sus vacilaciones y eclecticismo, un intento, a la larga victorioso, de integrar el arte a la vida. Integración a la que nuestra contemporaneidad ha reaccionado en unos casos negativamente, pero en general positivamente, particularmente en los círculos no especializados, y que a partir de cierto momento, teniendo en cuenta sólo su singularidad, se han venido aglutinando bajo la expresión "Post-modernismo".

Después de éste, para nosotros, necesario paréntesis, retomamos el planteamiento que veníamos haciendo acerca de la "Modernidad como espejismo". Como se ha visto la "Modernización" y la "Modernidad estética" abrieron "El proyecto de la modernidad" de la manera más radical. En el campo de la "modernización" se consolidó una economía con un empresario burgués cuyo ideal es el libre movimiento de los bienes, el dinero y del individuo liberado de lazos adscriptivos al mundo antiguo. En la "modernidad estética" se presencia la aparición del artista independiente, liberado de los patrones eclesiásticos y principescos, que escribe y pinta lo que le place, y no lo que le place a su protector.

Al empresario y al artista los aproximan la búsqueda de "lo nuevo", que, aunque por diferentes caminos, los lleva a ambos a querer rehacer la naturaleza —do-

minándola— y a conquistar un "YO" para el que no exista traba alguna.

Ambas, "modernización" y "modernidad estética", dice Daniell Bell:

"... abrieron el mundo occidental de una manera radical. Sin embargo, la paradoja extraordinaria es que cada impulso adquirió aguda conciencia del otro, lo temió y trató de destruirlo. Radical en la economía, la burguesía se hizo conservadora en moral y en gustos culturales. Este impulso económico burgués se organizó en una estructura de carácter sumamente restrictiva, cuyas energías se canalizaron en la producción de bienes y en un conjunto de actitudes hacia el trabajo que se distinguieron por el temor al instinto, la espontaneidad y el impulso errante. En el puritanismo extremo de América del Norte, se aprobaron leyes para refrenar la conducta immoderada, mientras que en pintura y literatura el gusto burgués se inclinó por lo heroico y lo trivial" ⁽¹⁰⁾.

Históricamente Baudelaire es uno de los primeros artistas que enfrenta la "modernidad estética" no sólo a la tradición, sino también a la "modernización práctica de la civilización burguesa del siglo XIX".

En toda su obra por un lado rechaza la tradición en su conjunto. Para ello no sólo reclama una actitud unificada de burgueses y

9. HABERMAS Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*, Buenos Aires, Editorial Taurus, 1989, p. 12.

10. BELL Daniel. *Op. cit.* p. 29.

artistas, sino que también reconoce una especie de afinidad natural entre modernización material y espiritual. Esta búsqueda de unidad de criterios para enfrentar la tradición, encuentra un claro ejemplo en la convocatoria que hace a los burgueses en el Salón de 1846:

"Vosotros sois la mayoría, número e inteligencia, pues sois la fuerza, que es la justicia.

Los unos, sabios, los otros, propietarios; llegará un día radiante en el que los sabios serán propietarios, y los propietarios sabios. Entonces vuestro poder será total y nadie protestará contra él. En espera de esta armonía suprema, es justo que los que sólo son propietarios aspiren a ser sabios; pues en la ciencia se halla un goce no menor que en la propiedad.

Vosotros poseéis el gobierno de la ciudad, y eso es justo, pues sois la fuerza. Pero es preciso que seáis aptos para sentir la belleza; pues así como ninguno de vosotros puede hoy prescindir del poder, ninguno tiene derecho a prescindir de la poesía.

Podéis vivir tres días sin pan; sin poesía, jamás; y aquellos de vosotros que dicen lo contrario, se equivocan: no se conocen.

Los aristócratas del pensamiento, los distribuidores del elogio y del reproche, los acaparadores de las cosas espirituales, os han dicho que no tenéis derecho a sentir y a gozar, los que eso dicen son fariseos.

Pues vosotros poseéis el gobierno de una ciudad en la cual está el público del universo, y es preciso que seáis dignos de esa misión. Gozar es una ciencia, el ejercicio de los cinco sentidos requiere una iniciación particular que sólo se cumple por buena voluntad y por necesidad. Ahora bien, vosotros necesitáis el arte.

El arte es un bien infinitamente precioso, un brebaje refrescante y acalorante, que restablece en el estómago y en el espíritu el equilibrio natural de lo ideal.

Vosotros comprendéis su utilidad, ¡oh burgueses! —legisladores o comerciantes—, cuando a la séptima o a la octava hora de labor, inclináis vuestra cabeza fatigada hacia las brasas del hogar y los almohadones del sofá.

Un deseo más ardiente, una ilusión más activa, os distraerán entonces de la acción cotidiana".

Y termina en un grado de optimismo poco común en el Baudelaire posterior:

"Después de haber dado a la sociedad vuestra ciencia, vuestra industria, vuestro trabajo, vuestro dinero, reclamáis vuestra recompensa, en goces del cuerpo, de la razón y de la imaginación. Si recuperáis la cantidad de goces necesarios para que se restablezca el equilibrio de todas las partes de vuestro ser, estaréis satisfechos y seréis dichosos y benévolos, así como la sociedad estará satisfecha y será dichosa y benévola cuando haya encontrado

su equilibrio general y absoluto..."⁽¹¹⁾.

Por otra parte está el Baudelaire que niega la afinidad entre "Modernización" y "Modernidad estética", negando así mismo el equilibrio y el progreso al que hace relación en el "Salón" que dedica a los burgueses. El Baudelaire para el que "ser hombre útil es espantoso y la utilidad, el racionalismo y el materialismo implícitos en la modernización, estériles", se expresa así en sus "Diarios íntimos":

"... El mundo va a terminar. La única razón que tendría para durar, es que ya existe. ¡Qué débil es esta razón, comparada con todas aquellas que anuncian lo contrario, principalmente con ésta: ¿Qué tiene que hacer el mundo de aquí en adelante bajo el cielo? —Porque, suponiendo que continuara existiendo materialmente, ¿Sería su existencia digna de tal nombre y del diccionario histórico? Yo no digo que el mundo quedará reducido a las razones y al desorden grotesco de las repúblicas sudamericanas, ni que volveremos al estado salvaje, yendo fusil en mano, a buscar el alimento a través de las ruinas y malezas de nuestra civilización. No, porque estas aventuras supondrían aún cierta energía vital, eco de las primeras edades. Nuevo ejemplo y nuevas víctimas de las inexora-

11. BAUDELAIRE Charles. *Curiosidades estéticas*. Barcelona, Ediciones Jucar, 1988. pp. 31, ss.

bles leyes morales, pereceremos por lo que imaginamos ser la vida. La mecánica nos habrá americanizado de tal modo, el progreso habrá atrofiado tanto en nosotros toda la parte espiritual, que nada entre las fantasías sangui-narias, sacrílegas o antinatu- rales de los utopistas, podrá compararse a sus resultados positivos..." (12).

En el primer caso Baudelaire supone que los grupos más diná- micos e innovadores en la vida económica y política —la burgue- sía— serían así mismo los más dispuestos a acoger las creaciones artísticas e intelectuales de sus contemporáneos y por lo tanto facilitarían la realización de la utopía de la "Modernidad" en sus diferentes esferas. En el se- gundo caso, encontramos un Bau- delaire que duda no sólo de la integración a la que conduciría el progreso, sino que ve en el proceso cada vez más autónomo y totali- zador de la "Modernización" la aparición en escena de un gigan- tesco Moloch, que, como el ídolo bíblico, devora a quienes le rinden culto (13).

El profundo conocimiento que tuvo Baudelaire de este tirar en direcciones diferentes de las esfe- ras que "articulaban" el "Proyecto de la modernidad", lo muestra en su ensayo "El público moderno y la fotografía", conocido en el

año 1859, ensayo en el cual critica que el gusto exclusivo por la "verdad" oprima el gusto por lo "bello". Según él, la foto- grafía tiene la capacidad de repro- ducir la realidad con más preci- sión que nunca poniéndose de este modo al servicio de la causa de la "verdad" y por esta razón este nuevo medio es un enemigo mortal del arte. Un medio que reproduce la realidad moderna en su grandiosidad odiosa y vacía no solamente de belleza, sino también incapacitada potencialmente para serlo. Baudelaire señala que:

"... La poesía y el progreso son dos ambiciones que se odian con un odio instintivo y, cuando se encuentran en el mismo camino, es preciso que uno de los dos esté al servicio del otro. Si se per- mite a la fotografía suplir al arte en algunas de sus fun- ciones, bien pronto lo habrá suplantado o corrompido por completo, gracias a la alianza natural que encontrará en la necesidad de la muchedum- bre..." (14).

No obstante la crudeza —no exenta de refinamiento— con la que gusta a Baudelaire fechar su cólera contra la sociedad burguesa, uno de sus grandes méritos con- siste en haber hecho del paisaje urbano, de las casas, de las habi- taciones, de los interiores que ca- racterizan la subnormalidad, el objeto de su contemplación, y ha- ber percibido hasta en sus feal- dades y disparidades, analogías secretas con sus propias contradic- ciones. Entre la multitud de hom- bres bastos pero de pechos inge-

nuos, en las calles de la gran ciudad con fachadas de piedra y de ladrillo, "paseante solitario" perdido en una naturaleza trans- formada, fabricada, desfigurada, le fue concedido a él, sin duda primero que a nadie, el poder de- dicarse a lo que él mismo llama "una santa prostitución del alma" y elevarse hasta ese estado de "comunió universal" donde de nuevo, como en el Romanticismo, el sujeto y el objeto se absorben mutuamente (15).

"Modernidad", "Vida moder- na", "Arte moderno", son térmi- nos que se suceden en la obra de Baudelaire, a veces de manera indiscriminada, y que adquieren el sentido conceptual que todavía hoy les atribuimos, debido a que él no sólo tiene una forma parti- cular de ver la "vida moderna", sino también por el modo de ex- perimentar una realidad social nueva, en la que, como en "El pintor de la vida moderna", con- centra su visión y energía sobre el momento pasajero y fugaz, al igual que sobre la sugestión que contie- ne la moda, la moral y las emo- ciones cuando se hace parte cons- ciente de un "público moderno". La vida se convierte entonces en un fascinante "show", como un sistema de brillantes apariencias, el gran escaparate de la moda, el triunfo de la decoración y el dise- ño. El "héroe", el protagonista de todas esas pompas, se encarna en la figura del "Dandy". (16).

12. BAUDELAIRE Charles. *Diarios íntimos y correspondencias*. Buenos Aires. Editorial Bajel, 1943, pp. 45, ss.

13. Cfr. BAUDELAIRE Charles. "De la idea moderna del progreso, exposición universal 1855". En *Curiosidades estéticas*, pp. 145, ss.

14. *Op. cit.* pp. 230, ss.

15. RAYMOND Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. México. Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 20.

16. Cfr. *EL DANDYSMO: Balzac, Baudelaire, Barbey D'Aurevilly*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1974.

Hay otro aspecto, del cual todavía somos tributarios, y que también es específico de la "modernidad como espejismo" del siglo XIX. Mientras por el lado de la "modernización", particularmente en economía, aparece y se cultiva un individualismo radical, se teme el individualismo experimental, no por ello menos radical, que surge en el ámbito de la "modernidad estética". Esta "modernidad", gracias al proceso de secularización creciente, después de haber asumido el arte, desde el Romanticismo, el papel de la religión, borra todo temor a la naturaleza humana sin frenos y se apodera de la relación con lo "demoníaco", pero, a diferencia de la religión que quiso domesticarlo, no sólo lo acepta, sino que también lo explora y se solaza en él hasta el punto de llegar a considerarlo su fuente de creatividad por excelencia. Se aspira a realizar el dictamen de lo demoníaco en la vida y de no ser posible se toma el derecho de imaginarlo. Según esta premisa, la creatividad artística oscilará hacia la libertad absoluta del individuo que quiere ubicarse lo más lejos posible, de toda restricción. El atractivo de esta búsqueda es la idolatría del "Yo" que comienza a alimentar la idea de hacer de la vida misma del individuo una obra de arte que debe expresarse contra las convenciones de la sociedad, y en particular contra las de la sociedad burguesa, haciendo del arte una especie de "ética" cuya inquietud principal sería la necesidad de cambiar la vida y el hombre, haciéndole tocar lo más hondo del ser, tal como lo hizo Rimbaud.

Como lo hemos señalado, la "Modernidad como espejismo" muestra un paisaje ampliamente

desarrollado en comparación con la "Idea de la vida moderna" que alimentaba las mentes de los siglos XVII y XVIII, pues como afirma Marshall Berman, el siglo XIX:

"Es un paisaje de máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías férreas, nuevas y vastas zonas industriales, ciudades rebosantes que han crecido de la noche a la mañana frecuentemente con consecuencias humanas pavorosas; de diarios, telégrafos, teléfonos, y otros medios de comunicación de masas que informan a una escala cada vez más amplia; de estados nacionales y acumulaciones multinacionales de capital cada vez más fuertes: de movimientos sociales que luchan contra esta modernización de arriba, a la que oponen su propia modernización desde abajo: de un mercado mundial siempre en expansión que lo abarca todo; capaz del crecimiento más espectacular, capaz de un despilfarro y devastación espantosos, capaz de todo, salvo de ofrecer solidez y estabilidad" (17).

Los grandes modernistas del siglo XIX atacaron apasionadamente este entorno de explotación de materias primas, de trabajo intensivo, tratando de destruirlo o hacerlo añicos desde dentro; sin embargo, excepto Marx, Nietzsche y tal vez Baudelaire, la mayoría de ellos se encuentran muy cómodos en él, sensibles a

sus posibilidades, afirmativos incluso en sus negaciones radicales, juguetones e irónicos, en sus momentos de mayor seriedad y profundidad (18). Esta situación es en parte explicable por la disposición particular en la que se encuentran las dos modernidades que configuran la "Modernidad" del siglo pasado. Además, como afirma Herman Broch:

"Nadie, siquiera el artista, puede saltar por encima de su propia sombra, justamente la oposición del artista a la sociedad es la que le sitúa dentro de ésta, de la misma manera que el hereje sólo dentro de la iglesia cumple una función coherente, en tanto por fuera de ella carece sencillamente de todo sentido" (19).

El "Arte por el arte", uno de los aspectos más importantes de la "modernidad estética" del siglo pasado, y el "Negocio es el negocio" —acuñado por Francois Guizot— son las dos caras de una misma moneda: la "modernidad" que aún debatiéndose en la crisis que le es consustancial, todavía a mediados del siglo pasado permitía pensar en la "revolución científico-técnica" que nos brindaría progreso, la "revolución política" que nos emanciparía, y la "revolución social" que a todo democratizaría, es decir que aunque contradictoria consigo misma, la "modernidad" no dejaría de ser un "espejismo" hacia el cual se dirigió casi que exclusivamente

18. *Ibid.*

17. BERMAN Marshall. *Op. cit.*, pp. 4, ss.

19. BROCH Herman, *Poesía e investigación*. Barcelona, Barral editores, p. 82.

nuestra mirada hasta un poco más allá de la segunda mitad del siglo XX.

MODERNIDAD COMO PERIODO HISTORICO

"Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado, y los hombres al fin se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas" ⁽²⁰⁾.

Con esta afirmación Marx, al igual que Rousseau lo hacía con respecto a la modernidad como "representación", anuncia una modernidad que ya no sería el espejismo en virtud del cual se sostuvo y alimentó la tensión entre modernización y modernidad estética, y que también configuró las diferentes utopías que proponían resolver dichas tensiones bien fuera por el restablecimiento de la "igualdad" entre los hombres, bien por la inevitable "realización" de la historia, bien por el "retorno" al origen, por la "desmitificación" de todos los mitos, por la "fundación" de un nuevo mundo amoroso, etc. Marx estaría anunciando igualmente que el largo trabajo de destrucción de las apariencias en beneficio de lo real, que se presenció a lo largo del siglo XIX, proseguiría en el siglo XX con un no menos gigantesco trabajo de destrucción no sólo de lo real, sino también de la razón; destrucción que Nietzsche

no sólo alentaría positivamente, sino que también haría de ella el pensamiento central de su filosofía bajo las diferentes formas que toma en toda su obra el tema de "la muerte de Dios" o de "la desvalorización de los valores supremos".

¿Hacia dónde dirige sus expectativas la modernidad desde finales del siglo XIX? ¿Qué voluntad de querer la anima? ¿A favor de qué, practica con tanto entusiasmo lo que Nietzsche teme y alaba al mismo tiempo, a saber: el "Nihilismo"? En favor "del agravamiento de la decadencia de lo verdadero" como lo propugnaba el mismo Nietzsche. Agravamiento que no se produciría de una vez por todas, sino que titubearía, no adoptaría un curso lineal, ni un ritmo continuo; más bien se prorrogaría. Esta decadencia de lo verdadero, que alcanzaría una de sus más altas cotas durante y después de la "gran guerra" —1914— es asumida de manera diversa por las "Vanguardias artísticas", que a la pregunta ¿ya nada vale? contestan unos con un "Nihilismo positivo", otros con un "Nihilismo pánico" y otros con un "Nihilismo activo" estéticamente constructivo y socialmente crítico.

Muchos de estos aspectos fueron no sólo presentidos sino también experimentados a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Para ese entonces, el Arte —particularmente la poesía— se anticipa a la ciencia, a la filosofía y a la política.

Es imposible enumerar aquí todas las consecuencias producidas en los diferentes campos de la actividad humana por el estado de crisis en el que cayó el concepto de "realidad" desde la se-

gunda mitad del siglo pasado, como ya lo hemos señalado. Por ahora sólo queremos hacer referencia a la actividad artística.

Tanto el ensayo de síntesis como las soluciones a la vez lógicas y desmesuradas que se manifiestan en los movimientos artísticos del fin del siglo pasado y comienzos del presente, se encuentran en relación directa con lo que se ha llamado "la crisis del concepto de realidad". En este campo por lo menos hay que subrayar el desprecio creciente de tantos poetas y artistas por las apariencias sensibles. En opinión de muchos de ellos es inútil reproducir fielmente lo que se ha convenido en llamar "Realidad". Todas esas cosas que nos entregan nuestros sentidos, esos pensamientos cotidianos y utilitarios acaban por no ser más que una decoración, una ficción, una manera de no vivir; lo sensible naufraga así en un inmenso descrédito.

He aquí sin duda de donde conviene partir para comprender el humor y la libertad ⁽²¹⁾ que animan muchas de sus creaciones

21. Es preciso anotar que el humor y la libertad en este caso, resultan por completo inseparables. El humor se llega a convertir en un verdadero instrumento de conocimiento; mas no un humor cualquiera, sino en concreto, ese humor poético que según Blaise Cendrars, no es otra cosa distinta "al arte de saber explotar la risa en la plenitud de lo patético". ¿Y qué decir del nuevo sentido atribuido a la palabra libertad? Llevar hasta el extremo los dictados del temperamento generalmente caprichoso, al que nada puede refrenar, hacer en cada momento lo que se apetece, sin llegar a quejarse nunca de las consecuencias.

20: MARX Carlos. Citado por Marshall Berman. *Op. cit.*, p. 83.

vanguardistas. No olvidemos que Flaubert, en plena "efervescencia realista", inclusive en el arte, consideraba la vida como "una farsa siniestra", y para Paul Valéry "el hombre sufre porque no posee, en el centro de sí mismo, nada real sobre lo que pueda apoyarse". En el "Bosquejo de una serpiente" el mismo Valéry, al acusar al sol de contribuir al equívoco, pronuncia la frase reveladora de esta "estética del No-Ser" con la que prácticamente se inaugura la "Modernidad como período histórico":

"Evitas que los corazones sepan que el universo es sólo un defecto en la pureza del No-Ser".

Así mismo, la paradoja de Valéry "No hay nada tan bello como lo que no existe" podría ser adoptada como la consigna de la Modernidad del siglo XX que en un comienzo buscó conferir al No-Ser, un valor positivo, aspiró a ver presencia en la ausencia y soñó con una poesía y un arte sin materia que podría ser amenizada por una "música del silencio". Según Marcel Raymond:

"Ya están, pues, autorizados los poetas para conceder cierto crédito a las inciertas luces de la inspiración; tal vez este conocimiento valga tanto como cualquier otro; helos aquí invitados a percibir lo extraño, lo fantástico, el misterio, en la realidad misma, lo mismo si se encuentra en el yo que en el no yo. Bienaventurada legitimación del capricho, de lo arbitrario, de las tinieblas. ¿No hay acaso filósofos que dicen a los poetas: 'Vuestro sentimiento no os engañaba. Estabais en lo cierto al ope-

neros instintivamente a la razón: sus abusos de poder son infinitos e incluso debe su imperio sólo a la violencia'? La oposición del ideal y de la vida, del sueño y de la vida, tradicional desde el romanticismo, ya no subsistirá en los mismos términos (...). Y nuestra ciencia es tal vez ignorancia, nuestra vida muerte; quizá dormimos en nuestras vigili- as con los párpados abiertos ante formas insignificantes, prisioneros fuera de nosotros mismos, sin comunicación con lo real" (22).

Se trataría de escapar entonces a la visión "decimonónica" de la ciencia, de la filosofía, de las artes, de la política, de la vida, etc. y de establecerse en esa región del espíritu donde las cosas, la vida misma se nos antojen extrañas e insólitas. Esta "modernidad" —para algunos como Gianni Vattimo "Tardomodernidad"— acoge el porvenir a la vez con ingenuidad y confianza. Un leiv-motiv subterráneo parece inducir a experimentar hasta el límite, las posibilidades de metamorfosis del "Yo", pasando por alto las resistencias de la razón, de la costumbre, y las consignas heredadas, violentando los instintos, forzando la imaginación a lanzarse a lo desconocido fuera de toda dirección trazada por el siglo XIX. Desdeña a sus padres, sus leyendas, su política, su ciencia, su economía, su arte y su sociedad. Es de las cosas mismas, de los acontecimientos, de donde debe brotar continuamente lo ma-

ravilloso. No se trata de indiferencia, sino más bien de un desinterés moral, de una manera singular de vagar en torno a los objetos, de encontrar un "sentido a las excepciones" (23) y de inventar no se sabe qué universo suplementario del que había proyectado el siglo XIX. Como lo indica Carl E. Schorke:

"En la mayoría de los campos de la actividad intelectual la Europa del siglo XX ha proclamado orgullosamente su independencia del pasado. Ya en el siglo XVIII, el término 'Moderno' adquirió cierta resonancia de grito de guerra, pero sólo como antítesis de 'antiguo', señalando el contraste con la antigüedad clásica. No obstante en los últimos cien años, la palabra 'Moderno' ha pasado a diferenciar nuestra percepción de la vida y época que nos toca vivir, de todo lo ocurrido con anterioridad, de la historia como globalidad, de la historia como tal. La arquitectura moderna, la música moderna, la filosofía moderna, no se definen a sí mismas fuera del pasado —apenas puede decirse que lo hagan contra el pasado— sino con independencia del pasado. La mente moderna ha crecido indiferente a la historia porque ésta, concebida como una tradición con-

23. JARRY Alfred. *Todo Ubú*. Barcelona, editorial Anagrama. 1980. Propone una nueva ciencia, "La Patafísica" que tendría precisamente como objeto estudiar "Las leyes que rigen las excepciones y explicar el universo suplementario de éste".

22. RAYMOND Marcel. *Op. cit.*, pp. 189, ss.

tinuamente nutritiva, se le ha vuelto inútil" (24).

Estos son algunos de los aspectos de la modernidad que surge a finales del siglo XIX, y que a mediados del presente siglo, según los entendidos, ya se habría agotado en lo que se refiere a sus componentes fundamentales, dando lugar a una serie de fenómenos Post que harían de condición de posibilidad de nuestras inquietudes actuales. En esta modernidad, modernización y modernidad estética interactúan de manera distinta a como se interfieren y se excluyen en el siglo XIX, como consecuencia de las transformaciones que han afectado las reglas del juego entre lo real y lo irreal, la conciencia y el inconsciente, la ciencia, el arte y la filosofía. Sobre nuevas bases se pretende una nueva integración de vida, ciencia, arte y política. Recordemos que la ilustración proclamó la autonomía de la ciencia, el arte y la moral, que el romanticismo cuestionó esta autonomía y propuso tantas integraciones como desintegraciones leyó en el autonomismo iluminista hasta que logró un consenso en torno al arte y de las artes alrededor de la música entendida como actividad creadora e integradora por excelencia; que el "arte por el arte" muy a su pesar se vio obligado a autonomizarse; rechazó la sociedad burguesa que lo marginaba y al mismo tiempo reflexionó sobre su situación en dicha sociedad, que, por paradójico que parezca, le dejó al artista no solamente la

libertad artística, sino también la posibilidad de nuevas y complejas experiencias.

En una actitud caracterizada por su esteticismo, el simbolismo volvió a buscar la reintegración ya no por la música, sino por una poesía que fuera capaz de expresar el alma de las cosas y los movimientos del alma profunda, y un poeta capaz de sugerir e inventar el misterio generalmente producido por la afición a objetos preciosos y enigmáticos. Lo cierto del caso es que cada una de las esferas durante el siglo XIX se fue institucionalizando y generó profesiones especializadas en áreas inclusive restringidas al interior de cada una de las mismas esferas. Esta especialización, anota Habermas, "acentúa la distancia entre la cultura profesional y la del público, entre los campos científicos o artísticos y la vida cotidiana".

La "modernidad como período histórico" no sólo proyectó, sino que buscó por todos los medios, hasta con la guerra, la reintegración de la modernidad cultural —razón pura y estética— y la modernidad social —razón práctica— radicalmente escindidas según las perspectivas trazadas y seguidas por la modernización durante el siglo XIX.

Antes de que en la civilización del siglo XX se agudizara considerablemente la crisis de la identidad del arte con respecto al siglo anterior y a sí mismo, se inició "en 1909 el período del Stum un Drang del 'Modernismo' preparado entre otros por Whitman y por todo el movimiento del nuevo siglo, embriagado por la grandeza brutal o el encanto efímero de lo que nunca se verá dos ve-

ces" (25), cuya estrategia sería exaltar la vida bajo cualquier forma que se presentara. Este "modernismo" encarnaría ese corto período de la modernidad del siglo XX en el que pareció posible, al fin, la reintegración del arte y la industria en la vida cotidiana. La expresión "modernismo" es tomada aquí en su sentido histórico, es decir, restringido a un momento muy preciso de la Modernidad del presente siglo, aunque, como suma de varias corrientes artísticas, algunas ancladas en el siglo XIX, otras predecesoras de tendencias futuras guiadas por el propósito de sintonizar el arte con la civilización industrial, hubiese aspirado a imponerse como un clima obvio donde quiera que se presentase la búsqueda de una funcionalidad decorativa capaz de dar sentido estético a los elementos de la vida cotidiana en la era industrial. Este sentido difiere de aquel de amplio rango usado por los críticos ingleses y americanos que incluyen la vanguardia "histórica" en el sentido continental —es decir futurismo, dadaísmo, constructivismo, surrealismo, etc—, sin hacer ninguna distinción entre Modernismo y Vanguardismo y tratándolos como si fueran fenómenos equivalentes. "En Francia, Italia, España y otros países europeos, la vanguardia, a pesar de sus diversas y a veces contradictorias pretensiones tiende a ser considerada como la forma más extrema del negativismo artístico —siendo el propio arte la primera víctima—. En cuanto al modernismo, cualquiera sea su significado en lenguas diferentes y para

24. SCHORKE Carl. E. *Viena fin-de-siecle*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili. 1981, p. 11.

25. RAYMOND Marcel. *Op. cit.* p. 204.

diferentes autores nunca trasmite ese sentido de negación universal e histérico tan característico de la vanguardia" ⁽²⁶⁾, pues como señala Rafael Argullol:

"Situado en la transición entre los siglos XIX y XX, el modernismo también denominado, muy representativamente, estilo Fin-de siècle, es un movimiento artístico internacional que ilustra con fidelidad el carácter sumamente intrincado de la relación entre civilización y arte en la época contemporánea. El modernismo refleja las vacilaciones y compromisos del arte tanto con su propia herencia intrínseca, cuanto con la estructura sociocultural en la que se enmarca. Por un lado el modernismo asume el cuestionamiento de la tradición artística, tal como se ha ido formulando a lo largo del siglo pasado, pero al mismo tiempo, es incapaz de formular una innovación estilística y acaba refugiándose en el eclecticismo. Admite, así mismo, la necesidad de cambiar la función del arte, mas se ve impotente para propulsar un nuevo proyecto. El modernismo acepta el valor de las nuevas técnicas y entrevé las necesidades intrínsecas a la formación de una conciencia estética de masas, pero también en este punto no posee la energía suficiente para traspasar el umbral de las nuevas exigencias —como

en urbanismo y arquitectura hará el funcionalismo— y muchas veces retorna a soluciones anticuadas" ⁽²⁷⁾.

El antitradicionalismo del modernismo, es a menudo, sutilmente tradicional ya que, agrega Argullol:

"A pesar de su nombre el modernismo resulta, paradójicamente, una concepción del arte aferrada al siglo anterior. Su principal hallazgo —o espejismo— fue disimular la tensión entre arte y civilización industrial. Cuando este disimulo dejó de ser posible el modernismo se desgarró, en cuanto propuesta cultural, para dar paso al racionalismo arquitectónico y a las vanguardias artísticas" ⁽²⁸⁾.

Pero es la "guerra" —1914— la que provoca la ruptura con el mundo de la tradición, con la sucesión secular de las cosas, y propicia las características específicas de la "modernidad como período histórico".

Los paisajes abstractos entregados a la muerte, las orgías de hierro y metal fundido, las ciudades se vuelven de súbito cosmopolitas dedicando a la superproducción sus fuerzas, unas victoria tan "mecanista" como militar, todas estas cosas extraordinarias hicieron retroceder a unos hacia las creencias y las consignas del pasado, a las que se sometieron como el único marco donde

podía alentar la inteligencia ⁽²⁹⁾; otros mientras tanto, llegando bruscamente a la virilidad, sintieron que sus cadenas caían una a una; sus ojos se abrían ante una civilización cuyo rostro anónimo soñaban descubrir; nuevos mitos encontraban en su pensamiento un suelo propicio, labrado, removido hasta el fondo por los acontecimientos; el mito de la guerra, de la revolución, de la máquina, de la velocidad, de la nueva alianza entre el hombre y la materia, del deporte, y por encima de todo, el amor por la acción en la vida real.

Estos nuevos mitos —que actualmente desmitificamos— se nutrieron del nihilismo activo propugnado por Nietzsche, del vitalismo de Henri Bergson, del siquismo freudiano y del pensamiento de Marx que influye particularmente la vanguardia social y política, y se exaltaron con los triunfos anticipados del nacionalismo, en muchos de sus componentes ya manifiestamente fascista.

Sin pretender contar la historia en todos sus detalles, podemos afirmar que hacía falta un gran acontecimiento —la guerra— para que la "voluntad de cambiar la vida", como resultado del "cambio de la poesía" propugnado por Arthur Rimbaud, sus-

26. CALINESCU Matei. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid. Editorial Tecnos. 1991, p. 141.

27. ARGULLOL Rafael. *Op cit.* p. 180.

28. *Op cit.*, p. 181.

29. Esta vuelta hacia creencias particularmente religiosas católicas, se presenta en Francia en torno a figuras como Paul Claudel que se yergue contra la contemporaneidad y Charles Péguy que desarrolla una poética plenamente inactual y anacrónica que leyéndolas —según Marcel Raymond— se olvida que el simbolismo, el parnaso, e incluso el romanticismo han existido.

citase un entusiasmo sin precedentes, y para que la rebelión de las vanguardias, caracterizada por su rechazo del pasado y por el culto a lo nuevo, se convirtiera en proceso de destrucción de la moral y políticas tradicionales, del simbolismo, naturalismo, modernismo, y demás evidencias propias del curso regular de las cosas. La máxima anarquista de Bakunin, "destruir es crear", es aplicable a las actividades de la vanguardia del siglo XX, pues a la mayoría de sus escritores y artistas, la destrucción se les antoja la única actitud aceptable en contra de una sociedad burguesa estéticamente retrógrada, a la que hay que oponerse unas veces con la estética, otras con la ética —estilo de vida— pero nunca por medio de la violencia política.

Como lo advierte Matei Calinescu, en su libro "Cinco caras de la modernidad":

"Aquí de nuevo —como ya lo hicimos respecto al modernismo— deberíamos dejar en claro que la vanguardia propiamente dicha no existió con anterioridad al último cuarto del siglo XIX, a pesar de que toda época tiene sus rebeldes y negadores. Los mejores estudiosos de la vanguardia tienden a estar de acuerdo en que su aparición está históricamente conectada con el momento de que algunos artistas socialmente 'alineados' sienten la necesidad de desbaratar y demoler completamente todo el sistema de valores burgués, con todas sus filisteas pretensiones de universalidad. De modo que la vanguardia, vista como la punta de lanza de la modernidad estética en libertad, es

una realidad reciente, como la palabra que, en su significado cultural, se supone que la designa. En este caso, se puede decir que la historia de la palabra coincide aproximadamente con el fenómeno que designa..."

(30).

Nos encontramos entonces en presencia del fenómeno más rico de la cultura del siglo XX, no sólo por su creatividad, sino también por su complejidad. La primera se potencia por la posibilidad de que sus representantes sean considerados, o se consideren a sí mismos avanzados con respecto a su tiempo, de ahí su compromiso con una historia progresiva o al menos orientada hacia una meta; la segunda parece ser el efecto que produce no sólo la idea sino también la necesidad de entablar una dura batalla contra un enemigo cultural contemporáneo, simbolizado por las fuerzas de estancamiento, la tiranía del pasado, las viejas formas y los modos de pensar que nos imponen la tradición como grilletes que nos impiden avanzar (31).

La amplitud y diversidad del vanguardismo pueden explicarse, en parte por su pretensión de reintegrar vida y arte, de igual manera a como se lo propuso el romanticismo desde comienzos del siglo XIX. Al respecto Octavio Paz en su libro "Los hijos del limo", destaca las semejanzas entre ambos fenómenos culturales, veamos:

"Ambos son movimientos juveniles; ambos son rebelio-

nes contra la razón, sus construcciones y sus valores; en ambos el cuerpo, sus pasiones y sus visiones —erotismo, sueño, inspiración— ocupan un lugar cardinal; ambos son tentativas por destruir la realidad visible para encontrar o inventar otra —mágica, sobrenatural, superreal—. Dos grandes acontecimientos históricos alternativamente los fascinan y los desgarran: Al romanticismo, la Revolución Francesa, el terror jacobino y el imperio napoleónico; a la vanguardia, la Revolución Rusa, las Purgas y el Cesarismo burocrático de Stalin. En ambos movimientos el yo se defiende del mundo y se venga con la ironía o con el humor —armas que destruyen también al que las usa—; en ambos, en fin, la modernidad se niega y se afirma" (32).

También es posible resaltar en qué aspectos, la vanguardia rompió con las concepciones no sólo en las que se reconocían el arte desde el Renacimiento —incluido el romanticismo—, sino también la sociedad con su política, sus jerarquías y tradiciones, al igual que la misma modernidad a la que imprime caracteres tales como la emancipación y secularización de la cultura, la autoexpresividad de las artes, la renovación de la sociedad liberada de prescripciones sagradas, la expansión del conocimiento y de los descubrimientos de las ciencias, la producción

30. CALINESCU Matei. *Op cit.* p. 122.

31. *Op. cit.* p. 124.

32. PAZ Octavio. *Los hijos del limo*. Bogotá, primera reimpre-
sión, Seix Barral S.A. 1986. p. 147.

y circulación de bienes materiales y la igualdad de todos gracias a la difusión de las artes y los saberes especializados mediante la educación.

Los vanguardistas, no obstante, tenían conciencia de la naturaleza paradójica de su ruptura. Sabían que al negar la historia, se instalaban en ella, que al negar el pasado lo prolongaban, y así lo confirmaban, pero "ninguno de ellos advirtió que a diferencia del romanticismo cuya negación inauguró esa tradición, la suya la clausuraba. La vanguardia es la gran ruptura y con ella se cierra la tradición de la ruptura" ⁽³³⁾.

Esta ruptura de la vanguardia con el pasado y con la tradición de la ruptura, y específicamente de la modernidad como período histórico con la modernidad como utopía, puede ser vista de tres diversas maneras:

Una ruptura que plantea sus problemas en el ámbito del conflicto entre cultura histórica y civilización industrial. En este contexto surgen inquietudes acerca de "la posibilidad del arte como expresión válida; el alcance y significado del mensaje artístico; la misión social del arte; la conflictividad del arte con la sociedad que lo enmarca; la relación de dirección, de sumisión, o de cohesistencia —de las artes tradicionales con respecto a los nuevos medios expresivos acumulados por las tecnologías modernas" ⁽³⁴⁾.

Se pone de presente que en los conceptos polares de cultura y civilización se oculta un conflicto planteado desde finales del siglo XIX, que se quiso desplazar primero con el modernismo, y después con la perspectiva moderna de una cultura tecnológica desarrollada a partir de las vanguardias artísticas, como lo muestra Eduardo Subirats en su libro "Metamorfosis de la cultura moderna", donde afirma que:

"... es precisamente este dilema el que explica el origen mismo de la utopía expresionista de una cultura artística moderna. Sus términos son relativamente simples. La palabra cultura recoge una vieja herencia histórica. Etimológicamente está emparentada con el culto, con la experiencia de lo sagrado y sus manifestaciones estéticas, y también con el cultivo, con el proceso de confrontación y elaboración de la naturaleza. El concepto de civilización es moderno: nace en el siglo XVIII estrechamente vinculado a la cultura urbana y a sus valores racionalizadores. Fundamentalmente define el orden técnico y funcional de la producción económica y la reproducción social. En el contexto de la sociología crítica de las postrimerías del siglo XIX, el significado de la palabra civilización fue fundamentalmente negativo. Bajo su signo se contempló el fin de la cultura histórica, la muerte de la comunidad cultural fundada en valores éticos y estéticos, y el triunfo de un orden mecánico, representado por el indus-

trialismo y su racionalidad tecno-económica" ⁽³⁵⁾.

Es esta dicotomía moderna, presentada unas veces como cultura versus civilización material, otras como arte versus vida, la que se apresta a resolver

"La estética expresionista, la última utopía moderna de una cultura artística —que según Subirats— fraguó sobre la base de este conflicto su ideario estético: a través de un arte de raíces simbólicas, como el que reivindicaron Taut, Kandinsky o Marc; entre otros, y de un acercamiento mimético a la naturaleza, como el que plasmó teórica y plásticamente Klee, el nuevo arte debía allanar el camino hacia una cultura basada en la experiencia artística. Esta, por lo demás, no ignoraba el desarrollo tecno-científico de la sociedad contemporánea, pero precisamente lo asumía bajo un renovado sentido espiritual..." ⁽³⁶⁾.

El conflicto entre cultura histórica y civilización material, tan claramente planteado por la vanguardia y para el cual buscó soluciones entre romántica y modernista, entre las que merece especial mención la "Bauhaus estatal de Weimar" fundada por Walther Gropius en 1919 y cerrada en el año de 1933 por el Nacional Socialismo, tomó formas diversas a partir de la segunda década del

33. *Op. cit.* p. 148.

34. ARGULLOL Rafael. *Op. cit.* p. 181.

35. SUBIRATS Eduardo. *Metamorfosis de la cultura moderna*. Barcelona —Anthropos— Editorial del hombre. 1991. pp. 212, ss.

36. *Ibid.*

siglo XX. Este conflicto pareció superado por las nuevas condiciones instauradas por el proyecto tecno-cultural que se fue definiendo hasta alcanzar su concreción en la modernidad tardía después de mediados del siglo. Este proyecto comprende el conjunto de formas sensibles y valores "culturalmente integradores" que ya no estarían derivados de una experiencia subjetiva de conocimiento, ni de un principio individual de expresión, ni de determinadas aspiraciones espirituales y simbólicas, sino precisamente de la misma racionalidad instrumental que subyace al desarrollo y reproducción tecno-industriales.

En este ambiente rupturista que instauran las vanguardias se presentan algunas de ellas con un ritmo más acelerado, en una atmósfera un poco más caliente si la comparamos con la medida de la ruptura que describimos anteriormente. Las inquietudes se expresan así: ¿Cuál es el valor del arte? ¿Qué sentido y qué alcance debe poseer la expresión artística? ¿Cuál es el lenguaje propio de esta expresión? ¿Cuál es el lugar del arte en una sociedad como la actual? ⁽³⁷⁾.

A nuestro entender estas inquietudes de nuevo traen a cuento la tesis hegeliana de la "muerte del arte", tema que las vanguardias actualizan por lo menos de tres modos distintos: el dadaísmo —que en particular adoptó esta tesis en nombre de una crítica fundamentalmente nihilista del arte y de la sociedad industrial—; las vanguardias rusas —que pro-

clamaron "la muerte del arte" con una pretensión revolucionaria en la que no faltaron los componentes mesiánicos—; finalmente el futurismo —que bajo el título "muerte del arte" celebró tanto un triunfo iconoclasta sobre la concepción histórica de la creación artística, como el surgimiento del "primitivo" culto heroico al nuevo poder de la industria y tecnología modernos. ⁽³⁸⁾.

Por último es posible leer entre las vanguardias, la ruptura que lidera el dadaísmo, que a partir de 1924 el surrealismo quiere continuar aunque con marcadas diferencias. Esta se presenta como un escepticismo encarnizado y sistemático que conduce pronto a una negación total, y que como señala Marcel Raymond, en su libro "De Baudelaire al surrealismo", para Dada:

"El hombre no es nada. 'Medida con la escala de la eternidad, toda acción es vana', dice Tzara. André Breton concreta: 'Es inadmisibles que un hombre deje un rastro de su paso por la tierra'. Así todo vale, nada vale. '¿Qué es bello? ¿Qué es feo? ¿Qué es grande, fuerte, débil? ¿Qué son Carpentier, Renan, Foch? No lo sé. No lo sé. ¿Qué soy yo? No lo sé. No lo sé, no lo sé, no lo sé'. En esas palabras de Georges Ribermont-Dessaignes, Breton se complace reconociendo un acto de humildad extrema. Es emitir un juicio cualquiera, es querer distinguir lo verdadero de lo falso, lo que revela una suficien-

cia ridícula, porque la contradicción no es posible. Al mismo tiempo Einstein invitaba a pensar en que todo es relativo en lo que atañe a las circunstancias, al hombre, y que nada en el mundo tiene la menor importancia" ⁽³⁹⁾.

Por paradójico, pueril o insensato que parezca estas negaciones "inhumanas" hay que tratar de comprenderlas en lo que fueron en un momento dado que, no obstante haberlas rechazado —por lo tanto legitimado— no sólo se vio en ellas, sino que a la larga fueron estas negaciones radicales las que cristalizaron y se convirtieron en signos que se oponían a la modernidad en la cual operaban, que negaban el pasado y en su negación afirmaban algo distinto. De todas maneras esta ruptura dadaísta con su "metaironía" irrumpe como aquello que es ajeno y extraño a la tradición reinante, y con su heterogeneidad, aparece en la modernidad y, deplorémoslo si se quiere, tuerce su curso en direcciones inesperadas.

Entre los procesos que desatarían las vanguardias, con consecuencias que fracturarían definitivamente a la modernidad, vale resaltar la desaparición, al menos hasta el presente, de la identidad acogida sin reparos desde el renacimiento, de arte y belleza. Esta escisión permitiría que el arte no sólo buscara, en un arrebato de anti-arte, liberarse de lo artístico —Dada—, sino también que se propusiera objetivos tales como la expresión pura, la provocación, la

37. ARGULLOL Rafael. *Op. cit.* p. 181.

38. SUBIRATS Eduardo. *Op. cit.*, p. 214.

39. RAYMOND Marcel. *Op. cit.* p. 230.

investigación constructiva, la plasmación de lo trivial, la abstracción, el concepto, etc., aspectos éstos que hallamos sólo ocasionalmente en algunas manifestaciones artísticas antes de las vanguardias y que a la larga llegarían a ser consustanciales al arte post-vanguardista en el transcurso del siglo XX, hasta nuestros días.

Si quisiéramos mirar comparativamente la modernidad histórica con relación a la modernidad del siglo XIX, desde el punto de vista de sus logros, concluiríamos con Marshall Berman que:

"En algunos de sus aspectos ha madurado y crecido por encima de las esperanzas desenfrenadas. En la pintura y la escultura, la poesía y la novela, el teatro y la danza, en la arquitectura y el diseño, en toda una gama de medios electrónicos y en un amplio espectro de disciplinas que no existían hace un siglo, nuestro siglo ha producido una sorprendente cantidad de obras e ideas de la más alta calidad" (40).

Sin embargo, si cambiamos de óptica y la orientamos hacia los agentes de esta modernidad histórica, la comparación con el siglo XIX presenta aspectos menos alentadores, pues, como lo indica el mismo Berman:

"La perspectiva se ha achatado radicalmente y el campo imaginativo se ha reducido ostensiblemente. Los pensadores y escritores del siglo XIX, eran al mismo

tiempo enemigos y entusiastas de la vida moderna, en incansable lucha cuerpo a cuerpo con sus ambigüedades y sus contradicciones; la fuente primordial de su capacidad creativa radicaba en sus tensiones internas y en su ironía hacia sí mismos. Sus sucesores del siglo XX se han orientado mucho más hacia las polarizaciones rígidas y las totalizaciones burdas. La modernidad del siglo XX es aceptada con un entusiasmo ciego y acrítico, o condenada con un distanciamiento y un desprecio neolímpico; en ambos casos es concebida como un monolito cerrado, incapaz de ser configurado o cambiado por los hombres modernos. Las visiones abiertas de la vida moderna han sido suplantadas por visiones cerradas..." (41).

La ambivalencia que se deja ver según orientemos nuestra mirada hacia las producciones, o hacia sus productores, no es casual o encontrada ocasionalmente en el camino por la modernidad. Los acontecimientos que la inaugurarían desde comienzos del presente siglo, estarían marcados por signos polarizados, no obstante el interés de la misma modernidad por formular la significación de sus componentes modernizadores. Es dentro de la misma modernidad donde opera su oposición; autocriticarse es no sólo una de sus funciones cardinales sino también condición para su realización: su tiempo es el de la escisión

y la negación. Comenzó identificándose con el cambio que a su vez identificó con la crítica y a los dos con el progreso, para terminar fracturada, mostrando por un lado un arte moderno definido como expresión del yo y rebelión contra todos los estilos reinantes, y por el otro, completamente opuesto al anterior, una sociedad que desde el punto de vista político se rige por la igualdad y económicamente por la eficacia.

A medida que la modernidad se expande, se rompe en una multitud de fragmentos que hablan idiomas privados inconmensurables; concebida así, en numerosas formas, pierde buena parte de su viveza, resonancia y profundidad y se agota su capacidad para organizar y dar significado a la integración que desde comienzos del siglo se habría propuesto.

Entre los años 40 y 55 en ambiente de guerra y posguerra y de consolidación del capital monopolista, se cristalizaría lo que algunos autores denominan "El evangelio de la modernidad", una modernidad decadente dogmática y académica que, según Eduardo Subirats, propugnaría por la

"difusión universal de la tecnología y de la razón instrumental como cultura universal, como metafísica internacional para uso político, doméstico, erótico y económico" (42).

En sus manifestaciones, esta modernidad decadente, propende-

40. BERMAN Marshall. *Op. cit.*, p. 10.

41. *Op. cit.* p. 11.

42. SUBIRATS Eduardo. *La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura*. Barcelona. Anthropos —Editorial del hombre— 1986. p. 231.

ría por una arquitectura liberada de ornamentos y metáforas, por una pintura liberada de la figuración y el realismo, por una literatura que aspiraría a no servir más de soporte de la narración y por un teatro libre de la representación. Hace igualmente explícita la hostilidad de la modernidad a lo que posteriormente se denominaría "cultura de masas", consigna contestataria del "Arte Pop" a partir de la década del 60.

¿Ha muerto la modernidad, y con ella todo lo que implicaba a saber: sueños y esperanzas, uto-

pía, voluntad de ser y rebeldía, anhelo de lo nuevo, la voluptuosidad de la crítica que a todo devoraba y renovaba, la libertad y creación a las que convocaba?

Desde nuestro punto de vista pensamos que cualquiera que sea la respuesta que se dé a esta pregunta, tendrá que tener en cuenta aquello de lo que hoy somos testigos: que "el arte moderno comienza a perder sus poderes de negación. Desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales: la rebeldía convertida en procedimiento, la crítica en retórica, la transgresión en ceremonia. La

negación ha dejado de ser creadora. No digo que vivamos el fin del arte: vivimos el fin de la idea de arte moderno", afirma Octavio Paz en su libro "Los hijos del limo" ⁽⁴³⁾.

Según nuestro recorrido, ¿podríamos afirmar igualmente que no vivimos el fin de la modernidad, sino el fin de una de las tantas ideas que nos hemos formado de ella?

43. PAZ Octavio. *Op. cit.* p. 211.