



Brindis por la modernidad

Marshall Berman¹

Todos los hombres y mujeres del mundo comparten hoy una forma de experiencia vital —experiencia del espacio y el tiempo, del ser y de los otros, de las posibilidades y los peligros de la vida— a la que llamaré *modernidad*. Ser modernos es encontrarnos en un medio ambiente que nos promete aventura, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros mismos y del mundo —y que al mismo tiempo amenaza con destruir todo lo que tenemos, lo que sabemos, lo que somos. Los ambientes y las experiencias modernas cruzan todas las fronteras de la geografía y la etnicidad, de las clases y la nacionalidad, de la religión y la ideología: en este sentido, puede decirse que la modernidad une a toda la humanidad. No obstante, esta unión es paradójica, es una unión de la desunión: nos arroja a un remolino de desintegración y renovación perpetuas, de conflicto y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es ser parte de un universo en el que, como dijo Marx, "todo lo que es sólido se evapora en el aire".

Quienes están en el centro del remolino tienen el derecho de sentir que son los primeros, y quizá los únicos, que pasan por él: este sentimiento produjo numerosos mitos nostálgicos sobre el premoderno Paraíso Perdido. Sin embargo, incontables personas lo padecen desde hace unos quinientos años. Y pese a que es probable que muchas experimentaran la modernidad como una amenaza radical a su historia y sus tradiciones, ella, en el curso de cinco siglos, desarrolló una historia fértil y una tradición propia. Mi intención es analizar y trazar estas tradiciones para entender el modo en que pueden alimentar y enriquecer nuestra propia modernidad, y en qué forma oscurecen o empobrecen nuestra idea de lo que es y puede ser la modernidad.

El remolino de la vida moderna se alimenta de muchas fuentes: los grandes descubrimientos en las ciencias físicas, que cambian nuestras imágenes del universo y nuestro lugar en él; la industrialización de la producción, que transforma el conocimiento científico en tecnología, crea nuevos medios humanos y destruye los viejos, acelera el ritmo de la vida, genera nuevas formas de poder jurídico y lucha de clases; inmensos trastornos demográficos, que separan a millones de personas de sus ancestrales hábitats, arrojándolas violentamente por el mundo en busca de nuevas vidas; el rápido crecimiento urbano y con frecuencia cataclísmico; sistemas de comunicación masivos, dinámicos en su desarrollo, que envuelven y unen a las sociedades y las gentes más diversas; estados nacionales cada vez más poderosos, que se estructuran y operan burocráticamente y se esfuerzan constantemente por extender sus dominios; movimientos sociales masivos de la gente y de los pueblos, que desafían a sus gobernantes políticos y económicos, intentando ganar algún control sobre sus vidas; y finalmente, un mercado mundial capitalista siempre en desarrollo y drásticamente variable, que reúne a toda esa gente e instituciones.

¹ Marshall Berman: *Brindis por la modernidad*. En: Nicolás Casullo (ed.): El debate Modernidad Pos-modernidad. Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989. pp. 67 – 91.

A los procesos sociales que dan vida a este remolino en el siglo XX y lo mantienen en un estado de conversión perpetua se los agrupó bajo el concepto de *modernización*. Estos procesos histórico-mundiales provocan una variedad sorprendente de visiones e ideas que tienen como finalidad hacer del hombre y la mujer tanto los sujetos como los objetos de la modernización, darles el poder para cambiar el mundo que los está cambiando a ellos, permitirles entrar al remolino y que lo hagan suyo. En el siglo pasado, estas visiones y valores se unieron libremente bajo el nombre de *modernismo*. Este ensayo es un estudio de la dialéctica de la modernización y el modernismo.

A la espera de un asidero en algo tan vasto como la historia de la modernidad, la dividí en tres fases. En la primera de ellas, la que va de principios del siglo XVI a fines del XVIII aproximadamente, la gente apenas experimentaba la vida moderna: no entendía qué era lo que los afectaba. Andaban a tientas, desesperadamente, en busca de un vocabulario: tenían poca o ninguna idea de un público o una comunidad modernos, con el que podían compartir sus desgracias y sus esperanzas. La segunda fase se inicia con la gran ola revolucionaria de la década de 1790. La Revolución Francesa y sus reverberaciones trajeron consigo, abrupta y dramáticamente, un gran público moderno. Este público comparte la vida de una época revolucionaria que genera trastornos explosivos en todas las dimensiones de la vida personal, social y política. Al mismo tiempo, el público moderno del siglo XIX recuerda todavía cómo es la vida espiritual y material en un mundo que no es moderno. Las ideas de modernización y modernismo surgen y se desarrollan a partir de esta dicotomía interna, esa sensación que proviene de vivir en dos mundos al mismo tiempo. En el siglo XX, la tercera y última fase, el proceso de modernización se expande para abarcar todo el mundo, y la cultura mundial del modernismo logra triunfos espectaculares en el arte y el pensamiento. Por otro lado, a medida que el público moderno crece, se divide en multitud de fragmentos que hablan idiomas extraordinariamente privados; la idea de modernidad, concebida de modo fragmentario, pierde gran parte de su vitalidad, resonancia y profundidad, y mucho de su capacidad para organizar y dar un sentido a la vida de la gente. Como consecuencia, ahora nos encontramos en el centro de una época moderna que perdió contacto con las raíces de su propia modernidad.

La arquetípica voz moderna de la primera fase de la modernidad, anterior a las revoluciones francesa y estadounidense, es la de Jean-Jacques Rousseau. El es el primero en usar la palabra *moderniste* en la forma en que se empleará después durante los siglos XIX y XX; también es la fuente de algunas de nuestras tradiciones modernas más vitales, desde el ensueño nostálgico hasta el escrutinio, psicoanalítico y la democracia participativa. Como se sabe. Rousseau fue un hombre profundamente atormentado. Gran parte de su angustia venía de fuentes afines a su propia intensidad; pero también, de su aguda respuesta a las condiciones sociales que habrían de conformar millones de vidas. Rousseau asombró a sus contemporáneos al proclamar que la sociedad europea estaba "al borde del abismo", en el principio de cambios profundamente revolucionarios. Para él, la vida diaria en esa sociedad — en particular en París, su capital— era un torbellino, *le tourbillon social* ¿Cómo podía el hombre moverse y vivir en ese torbellino?

En la novela romántica de Rousseau, *La nueva Eloísa*, su joven héroe, Saint-Preux, hace un movimiento exploratorio —arquetípico para millones de gentes en los siglos futuros— del campo a la ciudad. Escribe a su amada Julie desde el fondo del *tourbillon social* y trata de comunicarle su asombro y su terror. Saint-Preux experimenta la vida de la ciudad como "un choque perpetuo entre grupos y facciones, un permanente flujo y reflujo de prejuicios y opiniones en conflicto. Toda la gente está en constante contradicción consigo misma", y "todo es absurdo, pero nada escandaliza, porque todos están acostumbrados a todo". Es un mundo en el que "lo bueno, lo malo, lo hermoso, lo feo, la verdad, la virtud, sólo tienen una existencia local y limitada". Se ofrecen multitud de experiencias pero el que quiera disfrutarlas "debe ser más flexible que Alcibíades,

estar preparado para Intercambiar sus principios con la audiencia, para adaptar su espíritu a cada paso".

"Después de algunos meses en este ambiente, empiezo a sentir la ebriedad en la que te sumerge esta agitada y tumultuosa vida. Toda esta multitud de objetos que pasan frente a mis ojos me marean. Entre todas las cosas que me sorprenden, no hay ninguna que me llegue al corazón; sin embargo, todas juntas perturban mis sentimientos, me hacen olvidar lo que soy y a quien pertenezco". Saint-Preux reafirma su compromiso con su primer amor, pero al mismo tiempo advierte que "hoy no sé lo que amaré mañana". Desea desesperadamente algo sólido a que asirse, pero "sólo veo fantasmas que me sorprenden, y en cuanto trato de alcanzarlos desaparecen". Esta atmósfera —de agitación y turbulencia, marco y ebriedad, expansión de nuevas experiencias, destrucción de los límites morales y ataduras personales, fantasmas en la calle y en el alma— es la atmósfera en que nace la sensibilidad moderna.

Si nos adelantamos unos cien años o más y tratamos de identificar el ritmo y el timbre distintivos de la modernidad del siglo XIX, la primera cosa que notamos es el nuevo panorama, altamente diferenciado y dinámico, en el que se desarrolla la experiencia moderna. En un paisaje de máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías de tren, enormes zonas industriales; de ciudades hormigueantes que crecen durante la noche, a menudo con espantosas consecuencias humanas; de periódicos, telegramas, teléfonos y otros medios masivos que cada día comunican más; de poderosos estados nacionales y acumulaciones multinacionales de capital; de movimientos sociales masivos que luchan contra estas modernizaciones provenientes de arriba, con sus propias formas de modernización, desde abajo; de un mercado mundial siempre en aumento que lo abarca todo, capaz del crecimiento más espectacular, capaz de ahuyentar el desperdicio y la devastación, capaz de todo excepto de estabilidad y solidez.

Todos los grandes modernistas del siglo XIX atacan con vehemencia este medio ambiente y se esfuerzan por destruirlo o hacerlo estallar desde dentro; no obstante, se sienten sumamente cómodos en él, atentos a sus posibilidades, afirmativos, incluso en sus negaciones más radicales, juguetones e irónicos incluso en los momentos más serios e intensos.

Para sentir la complejidad y riqueza del modernismo del siglo XIX y de las unidades que le infunden su diversidad, hay que escuchar brevemente a dos de sus voces más importantes: Nietzsche, a quien se lo considera por lo general como una fuente importante del modernismo de nuestra época, y a Marx a quien rara vez se lo asocia con alguna especie de modernismo.

Este es Marx, hablando un extraño y poderoso inglés en Londres, 1856. "Las llamadas revoluciones de 1848 no fueron sino pobres incidentes —comienza—, pequeñas fracturas y fisuras en la costra seca de la sociedad europea. Pero denunciaron el abismo. Debajo de la aparente superficie sólida, traicionaron océanos de materia líquida, que sólo necesitaban expandirse para fragmentar continentes de roca dura". Las clases gobernantes de la década reaccionaria de 1850 dicen al mundo que todo es sólido otra vez: pero no queda muy claro si siquiera ellos lo creen así. De hecho, dice Marx. "la atmósfera en la que vivimos pesa sobre nosotros con una fuerza de 20.000 libras, pero ¿se siente acaso?" Uno de los propósitos más apremiantes de Marx era que la gente "la sintiera", por esta razón expresa sus ideas mediante imágenes tan extrañas e intensas —abismos, temblores, erupciones volcánicas, una aplastante fuerza de gravedad—. Imágenes que resonarán todavía muchas veces en nuestro propio arte y pensamiento modernistas. Prosigue Marx: "Hay un gran hecho, característico de nuestro siglo XIX, que ningún partido se atreve a negar". El hecho básico de la vida moderna, como lo experimenta Marx, es que la base de la vida es radicalmente contradictoria: "Por un lado, en la vida industrial y científica se ha iniciado una variedad de fuerzas que ninguna época de la historia humana sospechó. Por el otro, hay síntomas de decadencia que rebasan con mucho los horrores de los últimos tiempos del Imperio Romano. En nuestros días, todo parece estar impregnado de su contrario. A la maquinaria que tiene

el maravilloso poder de acortar y fructificar la labor humana la mantenemos hambrienta y con exceso de trabajo. Las novedosas fuentes de riqueza se convierten en fuentes de deseo mediante un extraño hechizo. Las victorias del arte parecen comprarse con la pérdida del carácter. Al mismo tiempo que los amos dominan la naturaleza, el hombre parece estar encadenado a otros hombres o a su propia infamia. Inclusive la luz pura de la ciencia parece incapaz de brillar en otra parte que no sea en el oscuro fondo de la ignorancia. Pareciera que la finalidad de nuestros inventos y progresos es dar vida intelectual a las fuerzas materiales y reducir la vida humana a una fuerza material". Estas miserias y misterios llenan de desesperación a muchos modernos. Algunos se liberan de las artes modernas con el fin de eliminar los conflictos modernos; otros intentarán equilibrar el progreso de la industria con una regresión neofeudal o neoabsolutista en la política. Sin embargo. Marx proclama una fe paradigmáticamente modernista: "Por nuestra parte, no confundimos el espíritu astuto que marca todavía todas estas contradicciones. Sabemos que para trabajar bien... las nuevas fuerzas de la sociedad quieren ser dominadas por nuevos hombres—y eso es lo que son los trabajadores. Son una invención de los tiempos modernos tanto como la maquinaria misma." Así, una clase de "hombres nuevos", hombres totalmente modernos, será capaz de resolver las contradicciones de la modernidad, de superar las aplastantes presiones, sacudidas, hechizos malignos, abismos personales y sociales, en cuyo centro están obligados a vivir todos los hombres y mujeres modernos. Después de esta afirmación Marx se vuelve abruptamente juguetón y relaciona su visión del futuro con el pasado — con el folklore Inglés, con Shakespeare: "En los signos que aturden a la clase media, la aristocracia y los profetas pobres de la regresión, reconocemos a nuestro valiente amigo Robin Goodfellow, el viejo topo capaz de escarbar la tierra con gran rapidez, ese valioso pionero — la Revolución—".

Los escritos de Marx son famosos por sus finales. Pero si lo vemos como a un modernista, notaremos el movimiento dialéctico que subyace y anima su pensamiento, un movimiento abierto que fluye contra la corriente de sus propios conceptos y deseos. Así, en el Manifiesto comunista vemos que el dinamismo revolucionario que ha de derribar a la burguesía moderna surge de los Impulsos y necesidades más profundos de la propia burguesía: "La burguesía no puede existir sin revolucionar constantemente las herramientas de producción, y con ellas las relaciones de producción, y después todas las relaciones de la sociedad... La alteración constante de la producción, el desorden ininterrumpido de todas las relaciones sociales, la agitación e incertidumbre permanentes, distinguen a la época burguesa de las anteriores."

Esta es probablemente la visión definitiva del medio ambiente moderno, el que desde la época de Marx hasta nuestros días engendró una sorprendente plenitud de movimientos modernistas. La visión se desarrolla: "Todas las relaciones fijas, estancadas, con su antigua y venerable sucesión de prejuicios y opiniones, se desechan, y todas las recién formadas pierden actualidad antes de cosificarse. Todo lo que es sólido se evapora en el aire, todo lo que es sagrado se profana, y los hombres, al final, tienen que enfrentarse a... las condiciones reales de sus vidas y sus relaciones con sus semejantes."

Así, el movimiento dialéctico de la modernidad se vuelve, irónicamente, en contra de su primer promotor, la burguesía. Pero no se detiene ahí: al final, todos los movimientos modernos están encerrados en este ambiente, —incluyendo el de Marx. Supongamos, como lo hace Marx, que las formas burguesas se descomponen y que en el poder se agita un movimiento comunista: ¿qué evitará que esta nueva forma social comparta el destino de su predecesor y se evapore en el aire moderno? Marx comprendió la cuestión y sugirió algunas respuestas. Una de las virtudes distintivas del modernismo es que sus preguntas quedan en el aire mucho tiempo después de que las mismas preguntas y sus respuestas abandonan la escena.

Si nos adelantamos un cuarto de siglo, hasta Nietzsche, en la década de 1880, encontraremos prejuicios, alianzas y esperanzas diferentes aunque con una voz y un

sentimiento similares hacia la vida moderna. Para Nietzsche como para Marx, las corrientes de la historia moderna eran irónicas y dialécticas: de este modo los ideales cristianos de la integridad del alma y la voluntad de verdad reventaron al cristianismo. El resultado fue lo que Nietzsche llamó "la muerte de Dios" y "la llegada del nihilismo". La humanidad moderna se encontró en medio de una gran ausencia, un vacío de valores y, sin embargo, al mismo tiempo con una abundancia de posibilidades. En Más allá del bien y del mal (1882) encontramos, como en Marx, un mundo en el que todo está impregnado de su contrario: "En estos puntos cruciales de la historia, se encuentran yuxtapuestos y confundidos entre sí una especie de ritmo magnífico, múltiple en rivalidad con el desarrollo, y una destrucción y autodestrucción enormes, debidas a egoísmos violentamente opuestos entre sí, que estallan, luchan por el sol y la luz, incapaces de encontrar cualquier tipo de limitación, de control, de consideración dentro de la moral que tienen a su disposición... Nada sin 'motivos', ya no más fórmulas comunes; una nueva alianza de malas interpretaciones y falta de respeto mutuos; decadencia, vicios y los deseos más supremos burdamente unidos entre sí, el genio de la raza fluyendo sobre las cornucopias del bien y el mal; una simultaneidad fatal de primavera y otoño... Una vez más está el peligro madre de la moral —un gran peligro— pero que se desplaza hacia el individuo, hacia lo más cercano y lo más querido, hacia la calle, hacia nuestros propios hijos, nuestro corazón, nuestros rincones Interiores más secretos del deseo y la voluntad."

En tiempos como éstos, "el individuo se atreve a individualizarse". Por otro lado, ese individuo necesita desesperadamente de sus propias leyes, de habilidad y astucia para conservarse, exaltarse, despertar y liberarse. Las posibilidades son grandiosas y aciagas a un tiempo. "Nuestros instintos pueden dirigirse ahora en cualquier dirección; nosotros mismos somos una especie de caos". La idea que tiene el hombre moderno de sí mismo y de su historia "significa realmente un instinto para todo, un gusto y una lengua para todo". Desde esta perspectiva se abren muchos caminos. ¿Cómo harán los hombres y mujeres modernos para encontrar los recursos adecuados con los cuales enfrentarse a su "todo"? Nietzsche observa que ya hay bastantes pusilánimes cuya solución al caos de la vida moderna es dejar de vivir: para ellos "ser mediocre es la única moral que tiene sentido".

Hay otro tipo de individuo moderno que se entrega a la parodia del pasado: "necesita la historia porque ella es el almacén en el que se guardan todos los trajes. Se da cuenta de que ninguno le queda a la medida" —ni el primitivo, ni el clásico, ni el medieval, ni el oriental—, "de modo que se prueba más y más", incapaz de aceptar que un hombre moderno "nunca puede verse realmente bien vestido", porque ningún papel social de los tiempos modernos podrá ajustar nunca a la perfección. La posición de Nietzsche hacia los peligros de la modernidad es aceptarlos con entusiasmo: "Nosotros los modernos, nosotros los semibárbaros. Estamos en medio de la gloria sólo cuando estamos más cerca del peligro. El único estímulo que nos agrada es lo infinito, lo inconmensurable". Sin embargo, Nietzsche no quiere vivir permanentemente rodeado de ese peligro. Tiene tanta fe en una nueva clase de hombres como Marx —"El hombre del mañana y pasado mañana— quien, "oponiéndose a su presente", tendrá el coraje y la imaginación para "crear nuevos valores" que el hombre y la mujer modernos necesitan para guiar su paso por los peligrosos infinitos en que viven.

Lo sobresaliente de esa voz que comparten Marx y Nietzsche no es solamente su prisa, su vibrante energía, su riqueza imaginativa, sino también sus rápidos y drásticos cambios en el tono y la inflexión. Una rapidez que se vuelca sobre la voz misma y niega de pronto todo lo que ha dicho, transformándolo en una gran variedad de voces armónicas, disonantes: voces que se extienden más allá de sus capacidades en una diversidad interminable y que expresan y comprenden un mundo en el que todo está impregnado de su contrario y en el que "todo lo que es sólido se desvanece en el aire". Esta voz resuena al mismo tiempo con conocimiento, burla, complacencia y desconfianza de sí misma. Es una voz que conoce el dolor y el miedo, pero cree en su poder para

vencerlos. En todas partes hay graves peligros que pueden atacar en cualquier momento, pero ni siquiera las heridas más profundas pueden detener el flujo y reflujo de su energía. Resulta irónico y contradictorio, polifónico y dialéctico, denunciar a la vida moderna en nombre de los valores que la modernidad misma ha creado, esperando —a menudo contra la esperanza— que las modernidades de mañana y de pasado mañana restañen las heridas del hombre y la mujer modernos de hoy. Todos los grandes modernistas del siglo XIX —espíritus tan diversos como Marx y Kierkegaard, Whitman e Ibsen, Baudelaire, Melville, Carlyle, Stirner, Rimbaud, Strindberg, Dostoievski, y muchos más— hablan en ese ritmo y esa intensidad.

¿Qué fue del modernismo del siglo XIX en el siglo XX? De alguna manera, prosperó y creció más allá de sus más desenfundadas esperanzas. En la pintura y la escultura, la poesía y la novela, el teatro y la danza, la arquitectura y el diseño, en el conjunto completo de los medios electrónicos y en una amplia variedad de disciplinas científicas que ni siquiera existían hace cien años, nuestro siglo ha producido una plenitud sorprendente de trabajos e ideas de la más alta calidad. El siglo XX puede muy bien ser el más luminosamente creativo en la historia del mundo, no sólo porque sus energías creativas se revelaron en todas partes del mundo. El brillo y la profundidad del modernismo actual —que vive en las obras de Grass, García Márquez, Fuentes, Cunningham, Nevelson, Di Suvero, Kenzo, Tange, Fassbinder, Herzog, Sembene, Robert Wilson, Philip Glass, Richard Foreman, Twyla Tharp, Maxine Hong Kingston, y muchos más que nos rodean— nos dan mucho de que estar orgullosos, en un mundo en el que hay también mucho de que avergonzarse y atemorizarse. Aun así, me parece que no sabemos usar nuestro modernismo, hemos perdido o roto la relación entre nuestra cultura y nuestras vidas. Jackson Pollock imaginó sus pinturas goteadas como bosques en los que los espectadores podrían perderse (y por supuesto encontrarse); pero hemos perdido principalmente el arte de integrarnos a la pintura, de reconocernos como participantes y protagonistas del arte y el pensamiento de nuestra época. Nuestro siglo produjo un arte moderno espectacular; pero pareciera que hemos olvidado cómo comprender la vida moderna generadora de este arte. El pensamiento moderno desde Marx y Nietzsche se desarrolló de muchas maneras, pero nuestra concepción de la modernidad parece haberse estancado y retrocedido.

Si escuchamos con atención las opiniones de los escritores y pensadores del siglo XX sobre la modernidad y las comparamos con las de hace un siglo, encontraremos una simplificación radical de la perspectiva y una reducción de la variedad imaginativa. Nuestros pensadores del siglo XIX eran tanto entusiastas como enemigos de la vida moderna, y lucharon exhaustivamente con sus ambigüedades y contradicciones; sus autoparodias y tensiones interiores eran algunas de las fuentes principales de su poder creativo. Sus sucesores del siglo XX hacen polarizaciones más rígidas y generalizaciones categóricas. Se considera a la modernidad con un entusiasmo ciego y acrítico, o se la condena con una lejanía y un desprecio olímpicos: en cualquier caso, se concibe como un monolito cerrado, incapaz de ser moldeado o transformado por el hombre moderno. Las visiones abiertas de la vida moderna fueron suplantadas por visiones cerradas.

Las polarizaciones básicas se realizaron a principios de nuestro siglo. Aquí están los futuristas italianos, partidarios apasionados de la modernidad en los años previos a la primera guerra mundial: "Camaradas el progreso triunfal de la ciencia vuelve inevitables los cambios en la humanidad que abren un abismo entre estos dóciles esclavos de la tradición y nosotros, los modernos libres que confiamos en el radiante esplendor de nuestro futuro". No hay ambigüedad en esto, "la tradición" —todas las tradiciones del mundo juntas— equivale simplemente a una esclavitud dócil y la modernidad equivale a libertad, no hay cabos sueltos. "¡Tomen sus piquetas, hachas y martillos y destruyan, destrocen las ciudades venerables sin piedad! ¡Adelante, prendan fuego a los estantes de las bibliotecas! ¡Desvíen las aguas de los canales para inundar los museos!... ¡Déjenlos llegar, los felices incendiarlos con los dedos carbonizados! ¡Aquí están! ¡Aquí están!" Marx y Nietzsche también podrían regocijarse con la destrucción

moderna de las estructuras tradicionales; pero sabían cuál era el costo humano de este progreso, y que la modernidad tenía que andar un buen trecho antes de que sanaran sus heridas. "Cantaremos a las grandes multitudes entusiasmadas con el trabajo, el placer y la huelga: cantaremos a las corrientes multicolores, polifónicas de la revolución en las capitales modernas; cantaremos al fervor nocturno de los arsenales y astilleros que resplandecen con violentas lunas eléctricas; voraces estaciones ferroviarias que devoran serpientes emplumadas de humo, fábricas colgadas de las nubes mediante las líneas torcidas de su humo, puentes que detienen los ríos como gimnastas gigantes, refulgentes al sol con el brillo de un cuchillo: vehículos aventureros de vapor... locomotoras amplias... y la lustrosa luz de sus aviones (etcétera, etcétera)."

Setenta años más tarde, todavía podemos sentirnos agitados por el entusiasmo y el vigor jovial de los futuristas, por su deseo de mezclar sus energías con la tecnología moderna y de crear un mundo nuevo. ¡Pero faltan tantas cosas en este mundo nuevo! Podemos verlo inclusive en esa metáfora maravillosa "las corrientes multicolores, polifónicas de la revolución". Experimentar un trastorno político de manera estética (musical, pictórica) significa una expansión real de la sensibilidad humana. Por otra parte ¿qué le sucede a toda la gente arrastrada por esas corrientes? Su experiencia no forma parte del cuadro futurista. Parece que algunos sentimientos humanos mueren mientras las máquinas nacen. De hecho, en la escritura futurista posterior "buscamos la creación de un tipo inhumano en el que el sufrimiento moral, la bondad del corazón, el afecto y el amor, esos venenos corrosivos de la energía vital, interruptores de nuestra poderosa electricidad corporal, sean abolidos". Con esta observación, los jóvenes futuristas se lanzaron ardientemente a lo que llamaron "la guerra, única higiene del mundo", en 1914. Dos años más tarde, sus dos espíritus más creativos —el pintor y escultor Umberto Boccioni y el arquitecto Antonio Sant'Elia— fueron asesinados por las máquinas que tanto amaban. El resto sobrevivió para convertirse en peones culturales de los molinos de Mussolini, pulverizados por la mano muerta del futuro.

Los futuristas llevaron la celebración de la tecnología moderna a un extremo grotesco, autodestructivo, que aseguró que sus extravagancias no se repetirían nunca. Pero su romance acrítico con las máquinas, unido a su lejanía de la gente, reencarnaría en formas menos extrañas y más duraderas. Este tipo de modernismo lo encontramos después de la primera guerra mundial en las refinadas formas de la "máquina estética", los sermones tecnócratas de la Bauhaus, Gropius y Mies van der Rohe, Le Corbusier y Léger, el Balet Mecánico. Lo encontramos nuevamente después de otra guerra mundial, en las rapsodias de alta tecnología de Buckminster Fuller y Marshall McLuhan y en *Future Shock* de Aivin Toffier. En Understanding Media de Mc.Luhan, publicado en 1964: Mediante la tecnología, la computadora promete, en resumen, una condición pentecostal de entendimiento y unidad universales. El siguiente paso lógico parecería ser... evitar los idiomas en favor de una conciencia cósmica general... La condición de 'ingravedez' que según los biólogos promete una inmortalidad física, podría ser el paralelo de la condición de falta de discurso que podría otorgar una perpetuidad de armonía y paz colectiva."

Este modernismo subyace a los modelos de modernización que los científicos sociales estadounidenses de la posguerra, trabajando a menudo para gobiernos pródigos y con subsidios de apoyo, desarrollaron para exportar al Tercer Mundo. Aquí, por ejemplo, hay un himno a la fábrica moderna, compuesto por el psicólogo social Alex Inkeles: "Una fábrica dirigida por políticas modernas de dirección y personal proporcionará a sus trabajadores un ejemplo de comportamiento racional, balance emocional, comunicación abierta y respeto a las opiniones, los sentimientos y la dignidad del trabajador, que puede ser un ejemplo poderoso de los principios y prácticas de la vida moderna². Los futuristas deplorarían la baja intensidad de esta prosa pero

² Alex Inkeles, "The Modernization of Man", en Modernization: The Dynamics of Growth, Basle Books. 1966, p. 149. Esta antología da una buena idea de la tendencia principal del paradigma estadounidense de la modernización en su apogeo. Las obras elementales de esta tradición

seguramente estarían encantados con la visión de fábrica como ser humano ejemplar que los hombres y mujeres deberían tomar como modelo para sus vidas. El ensayo de Inkeles se titula "The Modernization of Man" y se propone demostrar la importancia del deseo y la iniciativa humana en la vida moderna. Pero su problema, y el problema de todos los modernismos en la tradición futurista, es que al jugar las máquinas y los sistemas mecánicos todos los papeles principales —así como la fábrica es el tema de la cita superior— al hombre moderno le queda muy poco por hacer, tan sólo adaptarse.

Si nos vamos al polo opuesto del pensamiento del siglo XX a aquel que da un "¡No!" decisivo a la vida moderna, encontramos una visión sorprendentemente similar a la de los futuristas. En el auge de La ética protestante y el espíritu del capitalismo, escrito en 1904 por Max Weber, todo el "poderoso cosmos del orden económico moderno" es considerado como una "Jaula de hierro". Este orden inexorable, capitalista, legal y burocrático, "determina el destino del hombre hasta que se quemó la última tonelada de carbón fosilizado". Marx y Nietzsche —y Torqueville y Carlyle y Mill y Kierkegaard y todos los otros grandes críticos del siglo XIX— entendieron también los modos en que la tecnología moderna y la organización social determinaban el destino, del hombre. Pero todos pensaban que los individuos modernos tenían la capacidad suficiente para entender su destino y luchar contra él. Por tanto, incluso en medio de un presente desdichado, podían imaginar un futuro promisorio. Los críticos de la modernidad del siglo XX carecen casi por completo de esta simpatía por, y fe en, sus semejantes modernos. Para Weber, sus contemporáneos no son otra cosa que "especialistas sin espíritu, sensualistas sin corazón; y esta carencia aparece en la ilusión de que se ha alcanzado un nivel de desarrollo nunca antes obtenido por la humanidad". Así, la sociedad moderna no sólo está encerrada en una jaula, sino que toda la gente que está dentro vive determinada por sus rejas; somos seres sin espíritu, sin corazón, sin identidad personal o sexual, ("esta carencia... aparece en la ilusión de lo que ella ha logrado...") —casi podríamos decir sin ser. Aquí como en las formas tecnopastorales y futuristas del modernismo, el hombre moderno como sujeto —como ser viviente capaz de respuesta, juicio y acción en y sobre el mundo— ha desaparecido. Irónicamente, los críticos del siglo XX de la "jaula de hierro" adoptan la perspectiva de los guardianes de la jaula: como los que están dentro carecen de libertad interior o de dignidad, la jaula no es una prisión: sólo les proporciona el vacío que anhelan y necesitan³.

Weber tuvo poca fe en su pueblo, pero todavía menos en sus clases gobernantes, ya fueran aristocráticas o burguesas, burocráticas o revolucionarias.—Así su posición política por lo menos en los últimos años de su vida fue un liberalismo perpetuamente

incluyen The Passing of Traditional Society de Daniel Lerner, Free Press, 1958, y The Stages of Economic Growth: A Non-Communist Manifesto de W. W. Rostow, Cambridge, 1960. Para una temprana crítica radical de esta literatura, ver The Only Revolution: Notes on Theory of Modernization de Michael Walzer, en *Dissent*, 11, 1964, pp. 132-140. Pero esta parte de la teoría también evoca buena parte de la crítica y la controversia que hay dentro de la tendencia principal de la ciencia social occidental. Los temas están incisivamente resumidos en S. N. Eisenstadt, Tradition, Change and Modernity, Wiley, 1973. Es importante observar que cuando la obra de Inkeles apareció eventualmente en forma de libro como Becoming Modern: Individual Change in Six Developing Countries, Harvard, 1974, de Alex Inkeles y David Smith, la imagen panglosiana de la vida moderna dio lugar a perspectivas mucho más complejas.

³ Una perspectiva más dialéctica puede encontrarse en algunos de los últimos ensayos de Weber, por ejemplo "La política como vocación" y "La ciencia como vocación", en Hans Gerth y C. Wright Mills, ed. y trad., From Max Weber, Oxford, 1946. Georg Simmel, el amigo y contemporáneo de Weber, insinúa, pero nunca desarrolla lo que probablemente es lo más cercano a una teoría del siglo XX de la dialéctica de la modernidad. Véase, por ejemplo "The Conflict in Modern Culture", "The Metropolis and Mental Life", "Group Expansion and the Development of Individuality", en Georg Simmel on Individuality and Social Forms, editado por Donald Levine, University of Chicago, 1971. En Simmel —y posteriormente en sus jóvenes seguidores Georg Lukács, T. W. Adorno y Walter Benjamin— la visión dialéctica y la intensidad están siempre relacionadas, a menudo en la misma frase, con desesperación cultural monolítica.

en pie de lucha. Pero cuando la distancia y el desprecio de Weber por los hombres y mujeres modernos se separaron de su escepticismo y su perspectiva crítica, el resultado fue una política muy a la derecha de la política propia de Weber. Muchos pensadores del siglo XX vieron las cosas de este modo: las masas hormigueantes que nos presionan en la calle y el Estado no tienen una sensibilidad, espíritu o dignidad como la nuestra: ¿no es absurdo, entonces, que estos hombres-masa ("hombres huecos") debieran tener, no sólo el derecho a gobernarse sino también, a través de sus mayorías, el poder para gobernarnos? En las ideas y gestos intelectuales de Ortega, Spengler, Maurras, T. S. Elliot y Allen Tate, vemos cómo los mandarines modernos y los supuestos aristócratas de la derecha del siglo XX se apropian, distorsionan y magnifican la perspectiva neoolímpica de Weber.

Lo más sorprendente y perturbador es el grado en que esta perspectiva prosperó entre algunos de los demócratas de la reciente Nueva Izquierda. Esto es lo que sucedió, por lo menos durante un tiempo, a finales de la década de 1960, cuando El hombre unidimensional de Herbert Marcuse se convirtió en el paradigma dominante del pensamiento crítico. Según este paradigma, tanto Marx como Freud son obsoletos: el estado de "administración total" no sólo abolló las luchas sociales y de clase, también los conflictos y contradicciones psicológicas. Las masas no tienen Yo ni Ello, sus almas están desprovistas de tensión o dinamismo interno: sus ideas, sus necesidades, incluso sus sueños, "no les pertenecen". Sus vidas interiores están "totalmente administradas", programadas para producir exactamente esos deseos que pueden satisfacer el sistema social y nada más. "Los pueblos se reconocen a sí mismos por sus mercancías; encuentran su alma en sus automóviles, aparatos de sonido, casas de dos pisos, equipos de cocina"⁴.

La modernidad está constituida por sus máquinas, de las que los hombres y mujeres modernos son meras reproducciones mecánicas. Este es un refrán familiar al siglo XX que comparten tanto los que aman al mundo moderno, como los que lo aborrecen. También es un disfraz de la tradición moderna del siglo XIX en cuya órbita decía moverse Marcuse. La tradición crítica de Marx y Hegel. Invocar a estos pensadores mientras se rechaza su visión de la historia como una actividad inquieta, una contradicción dinámica, una lucha y un progreso dialécticos, significa retener poco menos que sus nombres. Mientras los jóvenes radicales de la década de los sesenta luchaban por cambios que permitieran a la gente controlar sus vidas, el paradigma "unidimensional" proclamaba que ningún cambio era posible y que estas gentes ni siquiera estaban realmente vivas. A partir de ese punto se abrieron dos vertientes. Una era la búsqueda de una vanguardia totalmente "fuera" de la sociedad moderna: "el sustrato de naufragos y extranjeros, explotados y perseguido por otras razas y otros colores, desempleados e inútiles"⁵. Estos grupos de los ghettos de Estados Unidos o las cárceles del Tercer Mundo, podían clasificarse como la vanguardia revolucionaria por permanecer supuestamente intacta al beso de la muerte de la modernidad. Por supuesto, esa búsqueda está condenada a la futilidad. Nadie está o puede estar "fuera" del mundo-contemporáneo. Para los radicales que entendieron esto, aunque se tomaran en serio el paradigma unidimensional, lo único que quedaba era la esterilidad y la desesperación.

⁴ Herbert Marcuse, El hombre unidimensional, Estudios sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada, traducido por Juan García Ponce, Joaquín Mortiz. México, 1971, p. 10.

⁵ *Ibíd.*, pp. 256-257. Véase mi crítica a este libro en *Partisan Review*, otoño de 1964, y el intercambio que hicimos Marcuse y yo en el número siguiente, Invierno de 1965. El pensamiento de Marcuse se desarrollaría de modo más abierto y dialéctico a finales de la década del sesenta, y bajo una idea diferente, a mediados de los años setenta. Las observaciones más sorprendentes están en An Essay on Liberation, Beacon, 1969, y en su último libro, The Aesthetic Dimension, Beacon. 1978. No obstante, por alguna ironía histórica perversa, es el Marcuse rígido, cerrado, "unidimensional" el que ha atraído mayor atención y ejercido mayor influencia hasta ahora.

La atmósfera volátil de la década de los sesenta generó un cuerpo enorme y vital de pensamiento y controversia sobre el significado último de la modernidad. Gran parte de lo más interesante de éste giró alrededor de la naturaleza del modernismo. El modernismo de los años sesenta puede dividirse aproximadamente en tres tendencias, basadas en sus actitudes hacia la vida moderna como un todo: afirmativa, negativa y apartada. Esta división puede sonar muy drástica, pero las actitudes recientes hacia la modernidad tienden, de hecho, a ser cada vez más drásticas y simples; menos sutiles y dialécticas que las del siglo pasado.

El primero de estos modernismos, el que lucha por alejarse de la vida moderna, lo defendieron enérgicamente Roland Barthes en la literatura y Clement Greenberg en las artes visuales. Greenberg alegaba que el único interés legítimo del arte modernista era el arte mismo: además, el único enfoque correcto "de un artista en cualquier forma o género determinados era la naturaleza y los límites del género: el medio es el mensaje. Así, por ejemplo, el único sujeto permisible para un pintor modernista era lo plano de la superficie (lienzo, etc.) en la que se realiza la pintura, ya que "lo plano es único y exclusivo del arte". El modernismo era entonces, la búsqueda de un objeto de arte puro, cuya referencia fuera él mismo. Y eso era todo: no existía una relación propia entre el arte moderno y la vida social moderna. Barthes situó esta ausencia bajo una luz positiva, heroica: el escritor moderno "le da la espalda a la sociedad y se enfrenta al mundo de los objetos sin pasar por ninguna de las normas de la vida social o de la historia". El modernismo surge así como un gran intento por liberar a los artistas modernos de las impurezas y vulgaridades de la vida moderna. Muchos escritores y artistas —e incluso críticos de arte y literatura— agradecen a este modernismo el establecer la autonomía y dignidad de sus vocaciones. Sin embargo, muy pocos artistas o escritores modernos se han quedado con este modernismo por mucho tiempo: un arte sin sentimientos personales o relaciones sociales es propenso a la aridez después de un tiempo. La libertad que confiere es la libertad de una tumba hermosamente realizada y perfectamente sellada.

Habla también la visión del modernismo como revolución permanente e interminable contra la totalidad de la existencia moderna: era "una tradición de tradición vencida" (Harold Rosenberg), "una cultura adversaria" (Lionel Trilling), una cultura de negación" (Renato Poggioli). La obra de arte moderna "no molesta con su agresiva estupidez" (Leo Steinberg). Busca la destrucción violenta de todos nuestros valores, y le importa poco la reconstrucción del mundo que destruye. Esta imagen adquirió fuerza y crédito conforme progresó la década de los sesenta y se agitó el clima político: en algunos círculos, "el modernismo" se convirtió en una palabra clave para todas las fuerzas en conflicto⁶.

Esto obviamente tiene parte de verdad, pero deja muchas cosas de lado. Descarta el gran romance de la construcción, una fuerza crucial en el modernismo de Carlyle y Marx, Tatlin y Calder, Le Corbusier y Frank Lloyd Wright, Mark di Suvero y Robert Smithson. Descarta toda la fuerza positiva y conservadora de la vida que en los grandes modernistas está siempre relacionada con ataque y rebeldía: la alegría erótica, la belleza natural y la ternura humanas de D. H. Lawrence, siempre atrapadas en un abrazo moral con su rabia y desesperación nihilistas: las figuras del *Guernica* de Picasso, luchando por mantener viva a la vida misma, al mismo tiempo que aúllan su muerte; los últimos coros triunfales de *A Love Supreme* de Coltrane: Alyosha Karamazov, en medio del caos y la

⁶ Irving Howe discute críticamente la falsa-y-genuina "guerra entre la cultura modernista y la sociedad burguesa" en "The Culture of Modernism", *Commentary*, noviembre de 1967; reimpresso bajo el título de "The Idea of the Modern", como introducción a la antología de Howe: *Literary Modernism*, Fawcett Premier, 1967. Este conflicto es un tema central en la antología de Howe, que reúne a varios escritores justo arriba, junto con muchos otros contemporáneos interesantes y espléndidos manifiestos de Marinetti y Zamyatin.

angustia, besando y abrazando a la tierra; Molly Bloom llevando a su fin el arquetipo del libro modernista con un "sí, dije sí quiero SÍ".

Aún hay otra dificultad en la idea del modernismo como un conjunto de problemas: tiende a plantear un modelo de la sociedad moderna como si careciera de problemas en sí misma. Elimina todos los "disturbios ininterrumpidos de las relaciones sociales, la incertidumbre y agitación permanentes" que fueron hechos básicos para la vida moderna durante doscientos años. Cuando los estudiantes de la Universidad de Columbia se rebelaron en 1968, algunos de sus profesores conservadores describieron la acción como "modernismo callejero". Supuestamente las calles tendrían que ser ordenadas y tranquilas — ipese a estar en el centro de Manhattan!— si la cultura moderna hubiera alejado a los jóvenes de ellas y los hubiera confinado a los salones de clase y las bibliotecas universitarias y a los Museos de Arte Moderno. Si los profesores hubieran aprendido sus propias lecciones, recordarían que buena parte del modernismo —Baudelaire, Boccioni, Joyce, Mayakovsky, Léger, y otros— se alimentó del problema real en las calles modernas y transformó su ruido y disonancia en belleza y verdad. Irónicamente, la Imagen radical del modernismo como subversión pura ayudó a fomentar la fantasía neoconservadora de un mundo purificado de subversión modernista. "El modernismo ha sido el seductor", escribió Daniel Bell en The Cultural Contradictions of Capitalism. "El movimiento moderno interrumpe la unidad de la cultura, sacude la 'cosmología racional' que subyace a la perspectiva burguesa del mundo como una relación ordenada entre el espacio y el tiempo", etc., etc. Si la serpiente modernista pudiera ser expulsada del jardín moderno, el espacio, el tiempo y el cosmos se enmendarían. Entonces, presumiblemente, volvería una edad de oro tecnopastoral y los hombres y las máquinas unidos serían felices para siempre.

La visión afirmativa del modernismo la desarrolló, en la década de los sesenta, un grupo heterogéneo de escritores. Incluyendo a John Cage, Lawrence Alloway, Marshall McLuhan, Leslie Fiedler, Susan Sontag, Richard Poirier, Robert Venturi. Coincidió vagamente con el surgimiento del arte pop a principios de esa década. Sus temas principales eran que debemos "despertar a la vida que estamos viviendo" (Cage), y "cruzar la frontera, cerrar la brecha" (Fiedler)⁷. Esto significaba, en principio, romper con las barreras existentes entre el "arte" y otras actividades humanas como el entretenimiento y la tecnología industrial, la moda y el diseño, la política. También animaba a los escritores, pintores bailarines, compositores y cineastas a trabajar juntos en las producciones y realizaciones de comunicación mixta que crearían artes más ricas y multivalentes.

Para estos modernistas, que algunas veces se autodenominan "posmodernistas", el modernismo de forma pura y el de rebelión eran ambos demasiado reducidos, demasiados hipócritas y demasiado limitantes para el espíritu moderno. Su ideal era abrirse a la inmensa variedad y riqueza de las cosas materiales e ideas que trajo consigo el mundo moderno. Trajeron nuevos aires e ingenuidad a un ambiente cultural que en la década de los cincuenta se había vuelto insoportablemente solemne rígido y cerrado. El modernismo pop recreó la apertura hacia el mundo, la generosidad de algunos grandes modernistas del pasado —Baudelaire, Whitman, Apollinaire, Mayakovsky, Willam Carlos Williams. Pero si este modernismo igualó su simpatía imaginativa, en cambio nunca aprendió a rescatar su tono crítico. Cuando un espíritu creativo como John Cage acepta el apoyo del sha de Irán y realiza espectáculos modernistas a pocos kilómetros de donde gritan y mueren muchos prisioneros políticos, el fracaso de la imaginación moral no es sólo suyo. El problema fue que el modernismo pop nunca desarrolló una perspectiva

⁷ John Cage, "Experimental Music", 1957, en *Silence*, Wesleyan, 1961, p. 12. "Cross the Border, Close the Gap", 1970, en Collected Essays, de Fiedler, Stein and Day, 1971, vol. 2; también en este volumen "The Death of Avant-Garde Literature", 1964 y *The New Mutants*. 1965. Susan Sontag, "Una cultura y la nueva sensibilidad", 1965, "Happenings", 1962 y "Notas sobre el 'Camp'", 1964, en su Contra la interpretación, Seix Barral. 1967.

crítica que esclareciera el punto en el que debía detenerse la apertura hacia el mundo moderno, y el punto en que el artista moderno tiene que ver y decir que algunos poderes de este mundo deben desaparecer⁸.

Todos los modernismos y antimodernismos de la década de los sesenta se estropearon severamente, pero su clara plenitud, junto con su intensidad y viveza de expresión, generaron un idioma común, un ambiente vibrante, un horizonte compartido de experiencia y deseo. Todas estas visiones y revisiones de la modernidad fueron orientaciones activas hacia la historia, intentos por relacionar el presente turbulento con un pasado y un futuro, por ayudar a los hombres y a las mujeres de todo el mundo contemporáneo a sentirse cómodos. Todas estas iniciativas fracasaron, pero surgieron de una grandeza de visión e imaginación, y de un deseo ardiente por disfrutar el día. La ausencia de estas generosas visiones e iniciativas fue lo que hizo de los setenta una década tan estéril. En la actualidad casi nadie acepta las grandes relaciones humanas que representa la idea de modernidad. Por lo tanto, el discurso y la controversia sobre el significado de la modernidad, tan vivos hace una década, han dejado virtualmente de existir.

Muchos intelectuales se han sumergido en el mundo del estructuralismo, un mundo que simplemente borra del mapa la cuestión de la modernidad —junto con todas las cuestiones sobre el ser y la historia—. Otros adoptaron una mística del posmodernismo, que se esfuerza por cultivar una ignorancia de la historia y la cultura modernas y habla como si todo el sentimiento, la expresión, el juego, la sexualidad y la comunidad humanas sólo fueran inventos —de los posmodernistas— desconocidos, incluso inconcebibles, hasta la semana pasada⁹. Mientras tanto, los científicos sociales,

⁸ Para el nihilismo pop en su forma más indiferente, considérese este monólogo de humor negro del arquitecto Philip Johnson al ser entrevistado por Susan Sontag para la BBC en 1965

SONTAG: Creo que tu idea estética está más desarrollada, de una manera extraña, muy moderna, en Nueva York que en cualquier otra parte. Si uno experimenta las cosas moralmente, se encuentra en un estado de indignación y horror continuos, pero (se ríen) si uno tiene una manera muy moderna de...

JOHNSON: ¿Crees que eso cambiará el sentido de la moral, el hecho de que no la podamos usar como medio para juzgar esta ciudad porque no la soportamos? ¿Y que estamos cambiando todo nuestro sistema moral para adaptarlo al hecho de que vivimos ridículamente?

SONTAG: Bueno, pienso que estamos aprendiendo las limitaciones de de la experiencia moral de las cosas. Creo que es posible ser estético...

JOHNSON: Nada más porque si, para disfrutar las cosas tal como son —nosotros vemos una belleza completamente distinta de la que vería (Lewis) Mumford.

SONTAG: Bueno, me doy cuenta de que ahora quiero ver las cosas en una especie de nivel dividido, moralmente y...

JOHNSON: ¿De que sirve que creas en cosas buenas?

SONTAG: De que...

JOHNSON: Es feudal e inútil. Creo que es mucho mejor ser nihilista y olvidarlo todo. O sea, yo sé que mis amigos morales me atacan pero, en realidad, ¿no se están inquietando sin razón?

El monólogo de Johnson continúa, intercalado con el tartamudeo de Sontag, quien a pesar de que quiere jugar, no puede despedirse verdaderamente de la moral. Citado en Modern Movements in Architecture, de Jencks. pp. 208-210

⁹ Los primeros exponentes más vigorosos del posmodernismo fueron Leslie Fiedler e Ihab Hassan: Fiedler, "The Death of Avant-Garde Literature", 1964, y "The New Mutants", 1965, ambos en Collected Essays. vol. II; Hassan, The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature, Oxford, 1974, y "Postmodernism: A Paracritical Bibliography" en Paracriticisms: Seven Speculations of the Times, Illinois, 1973. Para ejemplos posmodernos posteriores. Charles Jencks, The Language of Post-Modern Architecture, Rizzoli, 1977; Michel Benamou y Charles Calleo, Performance in Post-Modern Culture, Milwaukee, Coda Press, 1977; y Boundary 2: A Journal of Postmodern Literature. Para críticas del proyecto completo, véase Robert Alter, "The Self-Conscious Moment: Reflections on the Aftermath of Post-Modernism", en Triquarterly núm. 33, Primavera, 1975, pp. 209-230, y Matei Calinescu, Faces of Modernity, Indiana. 1977. pp. 132-144. Algunos números más recientes de Boundary 2 sugieren algunos de

aturdidos por los ataques críticos a sus modelos tecnopastorales, eludieron la tarea de construir un modelo que pudiera ser más válido para la vida moderna. En vez de eso, dividieron a la modernidad en una serie de componentes separados —industrialización, edificación del Estado, urbanización, desarrollo de mercados, formación de élites— y resistieron los intentos por integrarlos en un todo. Esto los liberó de generalizaciones extravagantes y vagas, pero también del pensamiento que debía comprometer sus propias vidas y obras, y su lugar en la historia¹⁰. El eclipse del problema de la modernidad en los años setenta significó la destrucción de una forma vital de espacio público. Aceleró la desintegración de nuestro mundo en una colección de grupos de material privado e interés espiritual, viviendo en múnadas sin ventilación, mucho más aislados de lo que debemos estar.

Casi el único escritor de la década pasada que tiene algo sustancial que decir sobre la modernidad es Michel Foucault. Y lo que tiene que decir es una serie interminable, agudísima de variaciones sobre temas weberianos de la jaula de hierro y la incapacidad humana cuya alma está conformada para adaptarse a las rejas. Foucault está obsesionado con las prisiones, los hospitales, los asilos, con lo que Erving Goffman llamó "instituciones totales". A diferencia de Goffman, sin embargo, Foucault niega la posibilidad de cualquier tipo de libertad, ya sea fuera de esas instituciones o dentro de sus intersticios. Las generalizaciones de Foucault devoran cualquier otra faceta de la vida moderna. Él desarrolla estos temas implacablemente, y, con adornos sadistas, encajando sus ideas en los lectores como barras de hierro, girando cada dialéctica en nuestra carne como si fuera una nueva vuelta de tuerca.

Foucault reserva su desprecio más violento a la gente que se imagina que la humanidad moderna puede ser libre. ¿Creemos sentir un ataque espontáneo de deseo sexual? Solamente nos mueven "las modernas tecnologías de poder que toman a la vida por objeto", conducidas por "el despliegue de sexualidad mediante el poder, en su control sobre los cuerpos y su materialidad, sus fuerzas, sus energías, sensaciones y placeres". ¿Acaso actuamos políticamente, derribamos tiranías, hacemos revoluciones, creamos constituciones con el fin de establecer y proteger los derechos humanos? "Regresión jurídica" a las épocas feudales, porque las constituciones y los actos de derecho son sólo "las formas que (hacen) aceptable un poder esencialmente normalizador"¹¹. ¿Usamos la mente para desenmascarar la opresión como parece

los problemas inherentes a la noción de posmodernismo. Esta revista tan fascinante con mucha frecuencia incluye autores como Melville, Poe, las Bronté, Wordsworth y hasta Fielding y Sterne. Bien, pero si estos escritores pertenecen al periodo posmoderno ¿cuándo ocurrió la era moderna? ¿En la Edad Media? En el contexto de las artes visuales se desarrollan diversos problemas en Douglas Davis, "Post-Post Art". I y II, y "Symbolism Meets the Faerie Queene" en *Village Voice*, Junio 24, agosto 13 y diciembre 17 de 1979. Véase también, en un contexto teatral, Richard Schechner, "The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde" en *Performing Arts Journal* 14 (1981), pp. 48-63.

¹⁰ La Justificación principal por abandonar el concepto de modernización se da más claramente en Samuel Huntington, "The Change to Change: Modernization, Development and Politics" en *Comparative Politics*, 3 (1970-71), pp. 286-322. Ver también S. N. Elsenstadt, "The Disintegration of the Initial Paradigm", en *Tradition, Change and Modernity*, pp. 98-115. Pese a la tendencia general, algunos científicos sociales de la década de los setenta afilaron y profundizaron el concepto de modernización. Ver, por ejemplo, Irving Leonard Markowitz, *Power and Class in Africa*, Prentice-Hall. 1977.

La teoría de la modernización probablemente se desarrolla más en la década de 1980, cuando se asimila el trabajo elemental de Fernand Braudel y sus discípulos sobre historia comparativa. Ver Braudel, *Capitalism and Material Life, 1400-1800*, traducido por Miriam Kochan Harper & Row, 1973, y *Afterthoughts of Material Civilization and Capitalism*, traducido por Patricia Ranum, John Hopkins, 1977; Immanuel Wallerstein, *The Modern World-System*, volúmenes I y II, Academic Press, 1974, 1980.

¹¹ Michel Foucault. *Historia de la sexualidad I, La voluntad de saber*, traducido por Ulises Gulnazú, Siglo XXI. 1977.

intentarlo Foucault? Inútil, porque todas las formas de investigación de la condición humana "tan sólo trasladan a los individuos de una autoridad disciplinarla a otra", y por lo tanto sólo se suman al triunfante "discurso del poder". Cualquier crítica suena hueca, porque el crítico (a) está "en la máquina panóptica, cercado por los efectos de poder que nosotros mismos atraemos, porque somos parte de su mecanismo"¹². Después de estar sujetos durante un tiempo, nos damos cuenta de que no hay libertad en el mundo de Foucault, porque "su lenguaje forma un tejido sin costuras, una jaula mucho más hermética de lo que Weber hubiera soñado, en la que ninguna vida podría germinar. El misterio reside en por qué tantos intelectuales quieren ahogarse allí junto con él. La respuesta, creo, es que Foucault ofrece a toda una generación de refugiados de la década de los sesenta, un pretexto histórico-mundial para el sentimiento de pasividad y desamparo que nos invadió a tantos en los años setenta. No tiene ningún sentido tratar de resistir las opresiones e injusticias de la vida moderna, ya que incluso nuestros sueños de libertad solamente endurecen las argollas de nuestras cadenas: no obstante, una vez que comprendemos la futilidad total de todo eso, por lo menos podemos relajarnos.

En este estéril contexto quiero dar vida una vez más al modernismo dinámico y dialéctico del siglo XIX. Un gran modernista, el poeta y crítico mexicano Octavio Paz, lamentó que la modernidad "cortada del pasado y lanzada hacia un futuro siempre inasible, vive al día: no puede volver a sus principios y así, recobrar sus poderes de renovación"¹³. El argumento de este ensayo es que, de hecho, los modernismos del pasado pueden darle sentido a nuestras propias raíces modernas, raíces que se remontan a unos doscientos años. Pueden ayudarnos a relacionar nuestras vidas con las vidas de millones de gentes que viven el trauma de la modernización a miles de kilómetros de distancia, en sociedades radicalmente diferentes de la nuestra, y con millones de gentes que la vivieron hace un siglo o más. Pueden ilustrar las fuerzas contradictorias y las necesidades que nos inspiran y atormentan; nuestro deseo de estar arraigados a un pasado social y personal estable y coherente, y nuestro insaciable deseo de crecimiento —no sólo de crecimiento económico, sino crecimiento en experiencia, placer, conocimientos, sensibilidad— que destruye tanto los paisajes físicos y sociales de nuestro pasado, como nuestros vínculos emocionales con esos mundos perdidos. Del mismo modo, destruye nuestras alianzas desesperadas con grupos étnicos, nacionales, de clase y sexuales, que esperamos nos den una "identidad" firme, y la internacionalización de la vida diaria —de nuestra ropa y cosas del hogar, nuestros libros y música, nuestras ideas y fantasías— que difunde nuestras identidades por todo el globo. Destruye nuestros deseos de abrazar las posibilidades ilimitadas de la vida y la experiencia modernas que arrasan con todos los valores; las fuerzas sociales y políticas que nos empujan a conflictos explosivos con otra gente y otros pueblos, incluso mientras desarrollamos una sensibilidad y una simpatía más profundas hacia nuestros enemigos y llegamos a darnos cuenta, algunas veces demasiado tarde, de que después de todo se parecen mucho a nosotros. Experiencias como ésta son las que nos unen al mundo moderno del siglo XIX: un mundo en el que, como dijo Marx, "todo está impregnado de su contrario" y "todo lo que es sólido se evapora en el aire". Un mundo en el que, como dijo Nietzsche, "está el peligro, madre de la moral —gran peligro... que se desplaza hacia el individuo, hacia lo más cercano y lo más querido, hacia la calle, hacia nuestros

¹² Michel Foucault, Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión, traducido por Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI 1976. Todo el capítulo titulado "Panoptismo", pp. 199-230, muestra a Foucault con su mayor fuerza. Ocasionalmente en este capítulo aparece una visión menos monolítica y más dialéctica pero la luz pronto se extingue. Todo esto debe compararse con la obra anterior y más profunda de Goffman, e.g., los ensayos sobre "Characteristics of Total Institutions" y "The Underlife of a Public Institution", en Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmate. Anchor. 1961.

¹³ Octavio Paz. Corriente alterna. Siglo XXI. 1967, p. 170.

propios hijos, nuestro corazón, nuestros rincones más secretos del deseo, y la voluntad". Las máquinas modernas han cambiado mucho en los años transcurridos entre los modernistas del siglo XIX y nosotros, pero el hombre y la mujer modernos, tal como los vieron Marx, Nietzsche, Baudelaire y Dostoievsky, sólo hasta ahora empiezan a entrar de lleno a lo suyo.

Marx, Nietzsche y sus contemporáneos experimentaron la modernidad como un todo en un momento en el que sólo una pequeña parte del mundo era verdaderamente moderna. Un siglo después, cuando los procesos de modernización engendraron una red a la que nadie, ni siquiera en el rincón más apartado del mundo, puede escapar, los primeros modernistas nos pueden enseñar muchas cosas, no tanto de su época como de la nuestra. Hemos olvidado las contradicciones que tuvieron que resolver con un esfuerzo exhaustivo en cada momento de su vida diaria, con el fin de vivir. Paradójicamente, resulta que estos primeros modernistas —la modernización y el modernismo pueden constituir nuestras vidas— pueden entendernos mejor de lo que nos entendemos nosotros mismos. Si pudiéramos hacer nuestras sus visiones y usar sus perspectivas para ver nuestros propios ambientes con nuevos ojos, veríamos que hay más profundidad en nuestras vidas de lo que creemos. Sentiríamos una comunidad con la gente de todo el mundo que luchó contra los mismos dilemas que nosotros. Y volveríamos a estar en contacto con la cultura modernista sorprendentemente rica y vibrante que se desarrolló con estas luchas: una cultura que contiene vastos recursos de fuerza y salud, si la reconocemos como propia.

Puede resultar, entonces, que retroceder sea una manera de ir hacia adelante; que recordar los modernismos del siglo XIX nos dé la visión y el coraje para crear los modernismos del XXI. Este acto de memoria puede ayudarnos a llevar al modernismo a sus raíces, para que pueda alimentarse y renovarse, con el fin de enfrentar las aventuras y los peligros del futuro. Apropiarse de las modernidades del ayer puede ser a la vez una crítica a las modernidades de hoy y un acto de fe en las modernidades —y en el hombre y la mujer modernos— de mañana y pasado mañana.