

¿LA PESADILLA DE LA MODERNIDAD?

ARTE, MATERIA, MECANISMO

W. H. Auden afirmó que se planteaba dos preguntas cuando leía un poema: «La primera es técnica: “he aquí un artilugio verbal. ¿Cómo funciona?”. La segunda es: “¿qué tipo de persona habita este poema?”»¹. Aparente y engañosamente sencillas, las preguntas de Auden, unidas, nos llevan a todo tipo de lugares, la mayoría de los cuales han sido abandonados hace mucho tiempo, muy notablemente por aquellos que se encuentran en un indefinido permiso posmoderno en el campo de juego de las «formas». En especial, la segunda pregunta –dirigida a la cualidad de la presencia humana en la máquina verbal y, por lo tanto, a la significación ética del poema– podría muy bien ser considerada por algunos representantes de las ideologías críticas contemporáneas (por ejemplo, los seguidores de Paul de Man) como residuo de un humanismo ingenuo y sentimental. Pero lo que sucede cuando esta segunda pregunta es liquidada por la primera, cuando lo humano abandona el artilugio a sus propios mecanismos –en los diversos sentidos del término, incluido el del formalismo ruso–, se convierte en una cuestión de considerable importancia. Lo que sigue –un conjunto de ideas estrictamente provisionales, inspiradas, en parte, por el reciente libro de T. J. Clark sobre la pintura moderna, *Farewell to an Idea*– enlaza con lo más incómodo de ese asunto, mediante una reflexión sobre la concepción moderna del arte, fundamentalmente, como la aplicación de la técnica a la materia².

Así presentado, por supuesto, se podría decir que mi tema implica todo el arte, ya que esto, al menos según una definición, es lo que es el arte,

¹ W. H. AUDEN, *The Dyer's Hand*, Londres, 1962, pp. 50-51.

² T. J. CLARK, *Farewell to an Idea, Episodes from a History of Modernism*, New Haven y Londres, 1993.

en la historia del pensamiento estético que fluye de la noción griega de *technē*, y que la modifica de diversas formas. Sin embargo, la conciencia de lo que dicha definición podría en última instancia suponer cuando la presionamos hasta el punto de decir no sólo que el arte es la aplicación de la técnica a la materia, sino que el arte es *exclusivamente* la aplicación de la técnica a la materia, es un fenómeno relativamente reciente. Según lo establecido por Clark en *Farewell to an Idea*, en el período que denominamos moderno y en los movimientos que denominamos modernidad, se hace un especial hincapié en la técnica y en la materia, sobre cuyas implicaciones y consecuencias no hemos meditado todavía lo suficiente. Estas implicaciones y consecuencias son desalentadoras, y debería aclarar inmediatamente que lo que sigue está muy lejos de ser una buena noticia. No tiene nada en absoluto que ver con las excesivamente fáciles y complacientes celebraciones que tan a menudo acompañan a lo que nos gusta denominar materialidad del arte y a los movimientos asociados del denominado giro reflexivo en la teoría literaria contemporánea.

Desde la Escuela de Frankfurt al momento de *Tel Quel, mise en abyme*, el despliegue autoconsciente que la obra de arte hacía de sus propios procedimientos se consideró liberador, incluso revolucionario, en la medida en que se sostenía que nos liberaba del control de la ideología y de sus hábitos naturalizadores. Postular que las representaciones eran como artefactos autoconscientemente *hechos* suponía que los significados que éstas codificaban se podían también deshacer y rehacer, en la perspectiva de una revolución permanente. Pero según vamos cayendo en el abismo del giro reflexivo podemos, por desgracia, sacar una conclusión mucho más desalentadora, cercana a los paradójicos resultados de la revolución científica. En su nacimiento y en sus primeras fases de desarrollo, se suponía que la ciencia nos iba a liberar del peso muerto de la autoridad y la superstición; pero, al hacerlo, su lección suprema quizá sea la de negar los mismos cimientos de la libertad, al enseñarnos que estamos atrapados en los ciegos determinismos y mecanismos de un mundo puramente material. Éste es el pensamiento que llegaría a atormentar, entre otros, a Nietzsche, Mallarmé, Conrad y Walter Pater, en el siglo XIX³.

Las referencias a la materia, al mundo material y a la materialidad nos llevan al umbral de las diversas doctrinas conocidas como materialismo. Quiero comenzar por discriminar algunos de los significados y contextos pertinentes aquí, así como hacer un gesto hacia una historia que podría abarcarlos. En el estudio del arte y de la literatura, estos significados y contextos tienen esencialmente tres vertientes: para ser breve, las llamaré la romántica, la positivista y la semiótica. La primera discriminación hace referencia al materialismo en el sentido evocado por la ciencia y la eco-

³ La ansiedad respecto a la máquina y a lo mecánico puede detectarse ya a finales del siglo XVII y durante el siglo XVIII: véase el fascinante estudio de Catherine Liu, *Copying Machines. Taking Notes for the Automaton*, Minneapolis, 2000.

nomía modernas: el lugar y el papel del arte en la era de la industrialización. Este primer contexto produce lo que es, por supuesto, una historia conocida: básicamente, de oposición. En el Romanticismo de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, se consideraba que el método científico descansaba en un atomismo mortal, una analítica de la materia que la desproveía de significado y destruía el sentimiento intuitivo de conexión con las presencias vivas y los procesos de la naturaleza, en cuyo nombre, Goethe y Wordsworth atacaron el moderno espíritu científico. De manera relacionada, se sostenía que el materialismo económico –las nuevas fuerzas de producción y la cultura de racionalidad tecnológica laica que las acompañaba– había instalado el gobierno de la razón instrumental, que marcaba la emergencia del desencantado mundo moderno. En este momento, el arte y la literatura –o, más en general, la categoría de lo estético– se consideran comúnmente como una acción de retaguardia contra esta hegemonía. Contrapuesto al materialismo mecánico está el materialismo organicista, que sustenta una tesis redentora de la naturaleza del arte: de la experiencia estética como el camino real hacia la reunión de la materia y el espíritu, divididos por la época moderna. En esta concepción, la materia se redime al ser infundida por el espíritu; como, por ejemplo, en el panteísmo estético cuasi spinozista de los románticos y en la doctrina artística adjunta de las *correspondances*, que sostenía que la materialidad de la palabra poética encarnaba o, literalmente, incorporaba la esfera de lo trascendental; una teoría de la poesía como onomatopeya emparentada con la metafísica; para lo cual se utilizaba a veces, en el pensamiento estético romántico, el término de «símbolo»⁴.

Los otros dos momentos que he enumerado como sucesores históricos del romántico –el positivista y el semiótico– son bastante diferentes en sus respectivas relaciones con la categoría de la materialidad. El positivismo solicita, más que resistirse a ella, la aplicación de la ciencia a la comprensión del arte y la literatura, en general como el análisis de las condiciones materiales y sociales de la producción literaria, con una correspondiente desmitificación de la tesis organicista romántica. El marxismo amplía este enfoque, con su hincapié sobre la materialidad de las prácticas dotadas de significado, o lo que Clark denomina «el lugar histórico y material, y la determinación de todo el juego del lenguaje». Clark, sin embargo, también considera que esto hace referencia «no sólo a los “elementos” extraordinarios de cualquiera que esté representado en su interior», sino más bien a un conjunto de prácticas, saturado de significados

⁴ Clark presenta el interesante argumento de que, contra toda probabilidad, estas ideas sobreviven en cierta forma de pensar sobre la pintura abstracta moderna: la creencia de que las «formas» puras de la pintura son *encarnaciones* del significado. Califica esta creencia de «romántica tardía» y la caracteriza como el intento de «trasladar el significado del reino de lo discursivo al del símbolo, donde los símbolos simplemente harían o serían el significado, y el significado estaría inserto en ellos, como sustancia o esencia». T. J. Clark, *Farewell to an Idea*, cit., p. 253.

y valores humanos históricamente realizados; toda una fenomenología de la elaboración de los significados vividos, articulados a través del cuerpo y del trabajo en el mundo⁵.

La noción de materialidad como «material fenomenológico», o lo que hemos llegado a llamar materialidad del significante, es, por el contrario, el tema del tercer momento, la semiótica, y el conjunto relacionado de etiquetas que la acompañan: formalismo, estructuralismo, deconstrucción. En este tercer momento, el signo es material en el sentido literal de materia física (fónica o gráfica) y está decisivamente refundido en la asociación con la noción saussuriana de arbitrariedad. Como marca física o sonido arbitrarios, el signo se caracteriza por la densidad y la opacidad más que por la transparencia. Al contrario que las integraciones orgánicas de la ideología romántica, o que la densa oleada de significados sociales destacados por el materialismo marxista, lo que se resalta aquí es más bien el signo como emplazamiento de una resistencia al significado: la atracción del material es el apartarse bruscamente de (la ficción del) significado representado. Ésta, como se sabe, es la tesis de Paul de Man, que utiliza la idea del signo lingüístico y literario como materia bruta con la expresa intención de destruir todas las posibles bases del arte como algo humanamente significativo, bajo el titular general de las ilusiones del antropomorfismo romántico, descritas en el artículo sobre Rousseau incluido en *Allegories of Reading [Alegorías de la lectura]*, como «la pérdida de la ilusión del significado»⁶. Otra forma de decir esto es hacer que la materialidad sea equivalente al mecanismo, la obra de arte literaria como «artificio verbal».

⁵ *Ibid.*, p. 259.

⁶ Recientemente se ha intentado ampliar la noción de «materialidad» de Man, señalando el hincapié que hace en su colección publicada a título póstumo, *Aesthetic Ideology*, en los temas de «inscripción» y «performatividad», por los cuales, la materialidad textual se contempla como un «acontecimiento material» que interviene en la historia «para hacer que algo suceda». Véase *Material Events. Paul de Man and the Afterlife of Theory*, Tom Cohen, ed., *et al.*, Minneapolis, 2001. T. J. Clark participa en este estudio. Otro colaborador, Jacques Derrida, glosa como sigue la noción pertinente:

La materialidad en cuestión —y uno debe juzgar la importancia de esta ironía y paradoja— no es una cosa; no es algo (sensible o inteligible); no es siquiera la materia de un cuerpo. Dado que no es algo, dado que no es nada y funciona, *cela oeuvre*, esta nada, por lo tanto, funciona, obliga, pero como una fuerza de resistencia. Resiste a la forma bella y a la materia como totalidad sustancial y orgánica. Ésta es una de las razones, creo, por las que Man nunca dice *materia* sino *materialidad*. Asumiendo el riesgo de esta fórmula, aunque Man no lo hace, yo diría que es una materialidad sin materia [...] (p. 350).

La glosa es difícil y opaca, pero está interesantemente relacionada por Derrida con una distinción entre lo orgánico y lo mecánico; la materialidad sin materia pertenece a la máquina o a aquello que tiene aspecto de máquina, como punto de resistencia a la ilusión de totalidad estética significativa. Esto parecería en muchos aspectos consecuente con el hincapié que el de Man anterior hace en la materialidad textual como arbitrariedad o como contin-

A lo largo de ciento cincuenta años encontramos, por consiguiente, un notable giro: desde la relación romántica con la materia como intento de rescatarla de lo puramente mecánico, pasando por lo orgánico, hasta llegar a una concepción radicalmente antirromántica, que devuelve la materialidad del arte y del lenguaje al reino del mecanicismo. Detrás de este cambio, o acompañándolo, hay una sólida historia cultural y política. Para los románticos, la estética era al mismo tiempo un término de resistencia y redención, que nos salvaba de la sumisión a la carencia de sentido de las determinaciones materiales. En los escritos teóricos de Schiller, por ejemplo, el Estado Estético (donde «estado» significa tanto una condición subjetiva como una forma política) es aquel donde la totalidad del ser se recupera de las fragmentaciones atomizadoras infligidas por la ciencia y la economía política modernas. El Estado Estético es al mismo tiempo la base y la garantía de lo que Schiller entiende por libertad, donde libertad se debe comprender al menos en parte en el sentido kantiano de libertad frente a las ciegas determinaciones impuestas por la naturaleza material. El arte, en las 27 cartas *De la educación estética del hombre*, ofrece la ruta para escapar de esa sumisión potencial o real.

Redes de necesidad

Pero considérese lo que le sucede más avanzado el siglo a la idea de libertad, en sus relaciones con las categorías del arte, la ciencia y la naturaleza material. He aquí, en primer lugar, un pasaje de una de las cartas de Joseph Conrad sobre el tema del mundo como máquina negadora de la libertad:

Hay –digámoslo así– una máquina. Ha evolucionado por sí sola (soy severamente científico) a partir de un caos de trozos de hierro y ¡contempladla!: teje. Estoy horrorizado por la horrible obra y me siento consternado. Siento que la máquina debería bordar, pero sigue tejiendo. Usted viene y dice: «Está bien; es sólo cuestión de utilizar el tipo de aceite adecuado. Utilicemos –por ejemplo– este aceite celestial y la máquina bordará un hermosísimo diseño en púrpura y oro». ¿De verdad? Desgraciadamente, no. No es posible, con ninguna lubricación especial, hacer un bordado con una máquina de tejer. Y la idea más abrasadora es que la cosa infame se ha construido a sí misma: se ha construido a sí misma sin pensamiento,

gencia que trastoca y desfigura el avance hacia la obtención de una plenitud de significado. Esto –una fuerza o efecto, más que una sustancia– es lo que la materialidad «hace que ocurra» como «acontecimiento» de la historia, mientras que la ideología estética intenta congelar y trascender lo histórico. Éste es ciertamente un novedoso traslado de las relaciones entre el lenguaje, el arte y la materia y, como señala Derrida, no tiene nada en común con nuestras interpretaciones más tradicionales del «materialismo». Cómo podría manejar la «paradoja» de una «materialidad sin materia» no está, por ahora, nada claro. Es presumible que tenga cierta conexión con la distinción antifundacionalista entre la ontología y la «espectrología», la realidad «espectral» que hay dentro de todas las encarnaciones materiales, proyectada en *Spectres of Marx*.

sin conciencia, sin previsión, sin ojos, sin corazón. Es un accidente trágico, y ha sucedido. No es posible interferir en ella... ni siquiera es posible aplastarla. En virtud de esa única e inmortal verdad que merodea en la fuerza que la hizo cobrar existencia, es lo que es; ¡y es indestructible!

Nos teje por dentro y por fuera. Ha tejido el tiempo, el espacio, el dolor, la muerte, la corrupción, la desesperación y todas las ilusiones; y nada importa. Admito, sin embargo, que contemplar el despiadado proceso resulta bastante entretenido⁷.

Esto, como Edward Said señala en *Beginnings*, no sólo expresa una actitud hacia la vida, sino que también tiene profundas implicaciones para la concepción que Conrad tiene sobre el arte narrativo, como lugar de un conflicto casi ingobernable entre el deseo de libertad en forma de héroe autor o agente humano y la contumacia de un mundo percibido y presentado como máquina inhumana⁸. Considérese ahora un fragmento del estudio de Walter Pater sobre Winckelmann acerca de las relaciones entre el arte, el mundo y la libertad:

Permítasenos considerar poesía a toda producción literaria que alcanza la capacidad de dar placer por su forma, como algo distinto de su materia. Sólo en esta variada forma literaria puede el arte imponer esa amplitud, variedad, delicadeza de recursos, que le permitirán enfrentarse a las condiciones de la vida moderna. Lo que el arte moderno tiene que hacer al servicio de la cultura es cambiar así los detalles de la vida moderna, para reflejarla, de modo que pueda satisfacer el espíritu. ¿Y qué necesita el espíritu ante la vida moderna? El sentimiento de libertad. Ese ingenuo y escabroso sentimiento de libertad, que supone que la voluntad del hombre está limitada, en todo caso, por una voluntad más fuerte que la suya, ya no puede tenerlo. El intento de representarlo en el arte tendría tan poca verosimilitud que resultaría plano y carente de interés. El principal factor en los pensamientos de la mente moderna respecto de sí misma es la complejidad, la universalidad de la ley natural hasta en el orden moral. Para nosotros la necesidad no es como antes una imagen sin nosotros, a la que podemos declarar la guerra; es una red mágica tejida a través de nosotros, como un sistema magnético del que habla la ciencia moderna, penetrándonos con una red más sutil que nuestros nervios más sutiles, y aun así portando en ella las fuerzas centrales del mundo. ¿Puede el arte representar hombres y mujeres en estos desconcertantes esfuerzos para darle al espíritu al menos un equivalente a este sentimiento de libertad?⁹

Este intrigante pasaje exige una lectura atenta. Plantea una pregunta sobre el arte moderno en relación con la vida moderna, basada en la suposi-

⁷ Carta a Robert Cunninghame Graham, 20 diciembre de 1897, en Gerard JEAN-AUBRY, *Joseph Conrad: Life and Letters*, Londres, 1927, p. 216.

⁸ Edward SAID, *Beginnings: Intention and Method*, Nueva York, 1975, p. 133.

⁹ Walter PATER, *The Renaissance*, Londres y Nueva York, 1893, pp. 244-245.

ción de que la tarea de aquél es «cambiar» ésta para «satisfacer el espíritu». Las necesidades del espíritu se definen en función de lo que Pater (siguiendo a Schiller) llama «el sentimiento de libertad». La libertad, como requisito del espíritu, no es lo que espontáneamente ofrece la vida moderna. Por el contrario, la vida moderna nos enseña que estamos atrapados en las trabas (los «desconcertantes esfuerzos») de la necesidad, no el reino de la necesidad de la vida premoderna, sino, por el contrario, la necesidad comprendida por la ciencia moderna, el juego de determinaciones físicas que penetran nuestra subjetividad y nuestro sistema nervioso con «las fuerzas centrales del mundo». La función del arte es liberarnos de esos desconcertantes esfuerzos dando al espíritu «al menos un equivalente del sentimiento de libertad». Es aquí donde la precisa redacción de Pater exige un análisis exhaustivo. Pater no dice que la «cultura», al intentar satisfacer las necesidades del espíritu, nos dé libertad (éste es, por el contrario, el argumento mucho más optimista de Schiller); lo que nos aporta, o puede aportar, es el «sentimiento» de libertad. Esto es ya, de por sí, un debilitamiento de la firme declaración de Schiller, y se acentúa más al explicar el arte como una representación que no proporciona libertad, ni siquiera el «sentimiento» de libertad sino, en la última frase, un «equivalente» del sentimiento de libertad. Es, por lo tanto, un simulacro, una sustitución, que puede consolarnos por aquello de lo que carecemos en el desencantado mundo de la ciencia, pero que no puede confundirse con lo real. Es un mero equivalente, una ficción, una ilusión de libertad, o un *mecanismo*, que, una vez sometido a examen consciente, se puede ver como tal. De ahí la repetida insistencia de Pater, en todos sus escritos críticos, sobre la exigencia ética de que la literatura se haga y lea reflexivamente, para demostrar su carácter fabricado, para revelar el mecanismo que subyace a los efectos que produce.

Ésta es, por supuesto, una primera versión de lo que nosotros mismos hemos llegado a conocer más en general como la honradez, la buena conciencia del giro reflexivo, como algo opuesto a la mala fe de lo organicista y lo antropomórfico. Pero se puede considerar, en términos de Pater, que inmediatamente surge un grave problema: ¿cuáles son las consecuencias si lo que se revela en el momento reflexivo es precisamente el mecanismo puro que hay tras las ficciones de libertad? Ésta es una pesadilla de la modernidad. Tómese, por ejemplo, el espectacularmente enrevesado tratamiento que Mallarmé da a este problema en *La Musique et les lettres*:

Sabemos, cautivos de una fórmula absoluta, que sólo hay, de hecho, aquello que es. Rechazar de inmediato el engaño, sin embargo, con un pretexto, condenaría nuestra inconsecuencia, negando el placer que deseamos tomar: porque más allá está su agente, y la máquina, podría decir, si no estuviese dispuesto a realizar, en público, el impío desmantelamiento de la ficción y, en consecuencia, del mecanismo literario, a revelar la parte principal o nada. Pero venero cómo, mediante un truco, proyectamos a

una altura protegida –y con truenos!– la carencia consciente en nosotros de lo que brilla ahí arriba. ¿Para qué sirve? Un juego¹⁰.

El tema del juego, la palabra «*jeu*», es un compañero constante en la poesía y en los escritos sobre poesía de Mallarmé: el *Jeu suprême* del soneto «*Une dentelle s'abolit*», el *jeu littéraire* de la famosa carta a Verlaine, el *jeu de la parole* en el prefacio al *Traité du verbe* de René Ghil. El «juego», aquí, es el juego del arte y de la poesía, el *Jeu* con mayúscula de «*Une dentelle s'abolit*», como significante de su valor supremo, su prestigio. Pero Mallarmé está obsesionado, también, por la idea de que el juego es también vacío y fútil, el *jeu insensé* de su homenaje a Villiers de l'Isle-Adam. Banea, por lo tanto, entre una visión de la grandeza del arte y una visión de su vanidad. En el pasaje de *La Musique et les lettres*, Mallarmé trata la cuestión de cuánta de esta incertidumbre debería revelarse, u ocultarse. De manera relacionada, está la cuestión de a *quién* se dirige: ¿es a sí mismo, es una especie de íntimo soliloquio, o a un hipotético público lector? En el fragmento, la palabra «juego» pasa, por consiguiente, a designar un doble juego: hay un juego literario (aquí denominado de forma variada como la «ficción», el «mecanismo literario» y el «truco»), y el juego intelectual de ocultación y revelación en el que participa el público, como base del juego literario; es decir, si desconcertar o aclarar. Mallarmé entra así en un dilema: abrir la base del juego literario a la mirada del público, o refrenarse de hacer público un conocimiento privado (su estar dispuesto a «realizar en público el impío desmantelamiento de la ficción»). Y, siendo Mallarmé, esta renuencia a mostrar la posible verdad del juego, su categoría de mero «truco», se refleja en su propia sintaxis herméticamente opaca y en el correspondiente trabajo del lector para encontrarle sentido. En *The Field of Cultural Production*, Pierre Bourdieu comenta este pasaje como sigue:

El hermetismo, en este caso, cumple perfectamente su función: expresar «en público» la verdadera naturaleza del campo, y de sus mecanismos, es un sacrilegio por excelencia, el imperdonable pecado que todas las censuras que constituyen el campo intentan reprimir. Éstas son cosas que sólo se pueden decir de manera que no se digan. Si Mallarmé puede, sin excluirse a sí mismo del campo, expresar la verdad sobre un campo que excluye la *publicación* de su propia verdad, es porque lo dice en un lenguaje pensado para ser *reconocido* en el interior del campo porque todo, en su misma *forma*, las del eufemismo y la *Verneinung* [negación], afirma que *reconoce* sus censuras¹¹.

¹⁰ Stéphane MALLARMÉ, *Oeuvres complètes*, París, 1945, p. 657.

¹¹ Pierre BOURDIEU, *The Field of Cultural Production*, Cambridge, 1993, p. 73.

Los títeres de Flaubert

Bourdieu adopta aquí una opinión enérgicamente crítica respecto a las implicaciones elitistas y antidemocráticas del tortuoso rodeo que Mallarmé da alrededor de una forma de conocimiento (el desencantado conocimiento del arte como truco mecánico) que no se puede hacer público. Éstas son serias consideraciones éticas y políticas. Pero una denuncia clara de la ambigua postura de Mallarmé, por muy firmemente motivada que esté, olvida, sin embargo, la delicadeza de la problemática pertinente, lo que, quizá de manera un tanto teatral, yo he denominado pesadilla de la modernidad. Aventurémonos ahora un poco más en esta pesadilla —o quizá debiésemos decir ansiedad— mediante otros tres puntos de referencia: Flaubert, Kleist y Thomas Mann. Ésta puede parecer *prima facie* una asociación muy improbable, e incluso más si añadimos, aunque sea mediante notas a pie de página, a otros dos: Cézanne y Paul de Man. Un conjunto endiabladamente exótico, a buen seguro; pero espero que la línea argumental más general que intentaré plantear mediante estas fuentes tan diversas quede clara.

Comienzo con mi ejemplo principal, Flaubert. Situar a Flaubert como una figura clave de esta historia quizá no resulte una sorpresa, pero una anécdota un tanto curiosa sacada de su correspondencia tal vez dé vida a un movimiento de otra forma predecible. El 30 de enero de 1879, el mismo día en que Flaubert recibió una carta de Turgeniev recomendándole dar, por razones de salud, más paseos, Flaubert se cayó y se rompió la pierna. Siendo como era, no llegó a interpretar esta infeliz coincidencia como un «signo» de que el mundo no se acomoda a los designios humanos. Pero podría haberse encontrado reflexionando sobre otra carta que él mismo había escrito a su admiradora, Mme. Brainne, seis meses antes, el 1 de agosto de 1878, en la que también hablaba de su pierna, la que tenía en su juventud:

Cuando me comparo con lo que era entonces, pienso que soy una ruina, recuerdo mi brazo y mi pierna, tan rollizos y proporcionados como eran, pero abandono la cita, porque hace treinta años su extrema juventud la habría situado a usted fuera de mi alcance. Sin embargo, nosotros no escogemos nuestra vida, nos viene dada. ¡No somos más que pobres títeres!¹²

Los títeres o marionetas son también una analogía clave para los seres humanos en otra carta, escrita unos veinte años antes, donde la figura de la marioneta no es una metáfora pasajera para las vicisitudes de la vida humana, sino un elemento constitutivo de una concepción del arte y del artista. El fragmento en el que se incluye la analogía es, en todos los aspectos, espeluznante.

¹² Gustave Flaubert, *Selected Letters*, Londres, 1997, p. 415.

Este impulso de degradarlo todo es profundamente francés, la tierra de la igualdad y de la antilibertad. Porque la libertad se detesta en este nuestro querido país. La forma ideal del Estado, según los socialistas, no es sino un tremendo monstruo que absorbe en su seno toda acción individual, toda personalidad, todo pensamiento, controlándolo todo, haciéndolo todo [...]. Y en consecuencia, desde 1830, Francia está atrapada en un realismo idiota. La infalibilidad del sufragio universal está a punto de convertirse en un dogma que ocupará el lugar de la infalibilidad papal. La fuerza bruta, el peso de los números, el respeto por las masas ha quitado el lugar a la autoridad del nombre, del derecho divino, de la supremacía del Espíritu [...]. República o monarquía, no vamos a llegar más allá de eso por un tiempo. Es el resultado de esfuerzos prolongados en los que todos han desempeñado su papel, desde de Maistre hasta *père* Enfantin. Y los republicanos han hecho más que la mayoría. ¿Qué es entonces la igualdad sino la negación de toda libertad, de todas las formas de superioridad, de la propia Naturaleza? La igualdad es esclavitud. Por eso amo el arte. Allí, por lo menos, todo es libertad en este mundo de ficciones. Todo deseo es concedido, uno puede hacer lo que quiera, ser al mismo tiempo el rey y el súbdito, activo y pasivo, la víctima y el sacerdote. No hay límites; para ti y tu especie, la humanidad es una marioneta con cascabeles en el traje, que se hacen sonar con un movimiento de la pluma, al igual que el titiritero callejero mueve las cuerdas con el pie¹³.

Hay mucho de inquietante en este fragmento, sobre todo la forma en que la imagen distanciada y alienada del artista como titiritero, que manipula a una humanidad similar a una marioneta con «un movimiento de la pluma», se incluye en una reflexión abiertamente reaccionaria (si no denuncia semihistórica) de la política igualitaria moderna; compensada por la posterior, y relacionada, imagen del artista como aquel que disfruta de una libertad absoluta y sin trabas, el ser para quien «no hay límites», que es libre de «hacer cualquier cosa». Éste es, básicamente, un sueño de omnipotencia inhumana o antihumana, con una fuerte reminiscencia del pacto faustiano en el que «se conceden todos los deseos». Volveré brevemente a la política de este aspecto al final, en conexión con ese otro pacto faustiano moderno, el de Thomas Mann. Por el momento, lo que nos debería interesar aquí es la identificación del arte con un mecanismo. Como concepción del arte y del artista, resuena también en otros momentos de la correspondencia, notablemente en las cartas en las que Flaubert representa la literatura como *lourde machinerie*, «maquinaria pesada», y como «algo mecánico» (*quelle mécanique*). Ésta es una versión de lo que implica la famosa autodescripción de Flaubert como *homme-plume*. La

¹³ *Ibid.*, pp. 176-177. En otras partes de su correspondencia, Flaubert describe la obra de arte (moderna) como un «juego de bolos» y un «engaño». Que esto se considera relacionado con una obsesión distintivamente *moderna* por la «técnica» queda claro en otra carta, en la que Flaubert hace referencia a los grandes predecesores literarios como escritores que «no tienen técnicas».

expresión es llamativa. Puede recordar el inglés más o menos estándar de «*penman*», del que Joyce hace buen uso en *Finnegans Wake*; pero el francés, por supuesto, invierte los términos del inglés: no un «hombre de la pluma», sino una «pluma humana». Es una pluma humana aquel que escribe simplemente por escribir, y desde ahí no hay sino un paso hasta la imagen de Flaubert recorriendo su habitación de Croisset, internándose en lo que él denominaba «los dolores del estilo, las agonías de la asonancia, las tribulaciones de la sintaxis», produciendo penosamente oraciones como formas verbales puras, separadas de consideraciones de referencia humana, unido al proyecto del «libro sobre nada». Es decir, la escritura precisamente como mecánica: más parecida a los ritmos mecánicos del torno de Binet que produce servilleteros en *Madame Bovary*.

No deseo, por supuesto, dar a entender que las verdaderas novelas de Flaubert se puedan reducir a este escalofriante proyecto; sólo que representa una cara de la imaginación flaubertiana ejemplar para comprender uno de los aspectos problemáticos de la modernidad. En las propias novelas tenemos un destello de a qué se parece esto, en la descripción del primer encuentro de Bouvard y Pécuchet a orillas del canal Saint-Martin. Caminan de un lado a otro, se saludan y finalmente se sientan a hablar, en una secuencia de gestos que nos recuerda principalmente las señales rutinarias de payaso. Podría ser, por lo tanto, adecuado recordar aquí los comentarios de Bergson sobre la figura del payaso en su ensayo sobre la risa, donde sostiene que el objetivo de las rutinas del payaso es generar e intensificar un proceso de mecanización, cuyo efecto acumulativo es de deshumanización¹⁴. Así, como primer encuentro, un *incipit* narrativo, el comienzo de *Bouvard et Pécuchet* imita toda la convención de los comienzos narrativos mientras introduce al lector en un mundo humano; aquí, prácticamente nos empujan a un lugar que imita el mundo de los títeres.

Kleist, Cézanne y Mann

El uso que Flaubert hace de la figura de la marioneta es específico y casual, pero puede dirigir nuestros pensamientos a su utilización mucho más sistemática en el ensayo de Kleist sobre el *Marionettentheater*. El ensayo de Kleist es la gran anomalía en el corpus romántico, al apostar todo por lo mecánico más que por lo orgánico, pero no es mi intención aquí añadir otra gota a la gran cantidad de escritos que han seguido la onda de la original, si bien controvertida, explicación dada por Paul de Man en *The Rhetoric of Romanticism*. Por el contrario, me refiero a Kleist como clave para un doble movimiento, dos últimas referencias: la primera es una vuelta al libro que he mencionado al principio, *Farewell to an*

¹⁴ Henry BERGSON, *Le Rire*, París, 1900 [ed. cast.: *La risa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986].

Idea de Clark; la segunda, con la que concluiré, es a *Dr. Faustus* de Mann. El libro de Clark trata de la pintura moderna, pero también de otras muchas cosas. En el largo capítulo que dedica a las pinturas de *Bañistas* de Cézanne, nos lleva de lo que él considera como la aterradora máquina de representación pictórica del cuerpo humano de Cézanne, a través del positivista-materialista «Proyecto para una psicología científica» de Freud, hasta una breve meditación sobre el ensayo de Kleist y la interpretación que de Man hace de él. Cito, *in extenso*, los últimos párrafos del capítulo pertinente:

Esto es lo que he intentado decir todo el tiempo. No solo que los *Bañistas* estén obsesionados por figuras de inconsistencia y desplazamiento, o por tipos de coexistencia (de marcas y objetos) más dolorosos que naturales, más parecidos a la interrupción que a la yuxtaposición, más parecidos al enrejado y cierre de las partes de una gran máquina psíquica que a la paciente revelación de un mundo [...]. El tipo de consistencia que nos resulta difícil de manejar —por eso nos retiramos al mundo de lo imaginario— precisamente porque es en última instancia inhumana, o no humana, o tiene a la humanidad como uno de sus efectos. Eso es lo que la relación de los cuerpos con el rectángulo del cuadro de los *Bañistas* de Filadelfia dice con más fuerza, creo. No nos gusta la proposición, así que la tachamos de forzada o artificial. Incluso los mejores comentaristas de Cézanne —Roger Fry y Meyer Shapiro, por ejemplo— se pueden encontrar retrocediendo ante los *Bañistas* sobre esta base. O inventar unos *Bañistas* sin un escalofrío inorgánico en el aire, haciendo que su superficie sea brillante, tensa o sensitiva. Haciendo que «respire». Pero ninguna superficie ha sido menos animada que ésta. Ningún tratamiento ha servido menos como medio para captar (poner las manos en) un mundo humano.

Me doy cuenta de que estas últimas frases han cruzado esencialmente de un territorio de Freud al de otro tipo de materialismo, más salvaje, que asocio con el mecanicismo de la alta Ilustración, y con el escritor que a mí me parece el mejor portavoz actual, Paul de Man. Pero pienso que los dos territorios —el freudiano y el mecánico-materialista— se superponen. El «Proyecto para una psicología científica» está vinculado en mi mente con el gran ensayo de Paul de Man sobre «La formalización estética en Kleist» [...]. En el texto de Kleist, el señor C es el principal bailarín de la ópera de M y entusiasta del teatro de marionetas del parque. Lo prefiere con mucho al ballet humano. El narrador expresa su asombro «por la atención que C está prestando a esta especie de forma de arte pensada para las masas»:

—Dije que el oficio del titiritero se me había presentado como algo hecho sin sensibilidad, algo como darle a la manivela de un organello [*Das Drehen einer Kurbel sei die eine Leier spiel*].

—En absoluto —respondió él—. De hecho, hay una relación bastante ingeniosa entre el movimiento de las marionetas sujetas, similar a la de los números con sus logaritmos y a la de las asíntotas con la hipérbola.

- Y sin embargo él creía que incluso el último vestigio de voluntad humana al que se había referido se podía eliminar de las marionetas, que su danza podía transferirse completamente al reino de las fuerzas mecánicas y que se podía producir, como yo había pensado, moviendo una manivela [...].
- [Si eso se hiciera], dijo él, sería imposible que un hombre se acercase a la marioneta. Sólo un dios podría igualar a la materia inanimada en este aspecto [...].

Esto no se ofrece como descripción del último cuadro de *Bañistas* de Cézanne –ni siquiera de la versión de Londres– sino, por el contrario, de una lógica que amenaza con rebasarlos, y que me llama la atención como la clave de su mezcla de gran guiñol y utopía, o absurdo y perfección. Sólo digo que «amenaza con rebasarlos», y por supuesto lo que es en última instancia más conmovedor de los *Bañistas* es su voluntad de resistir a la visión de los cuerpos que la propia crueldad de los cuadros hace posible. A lo que Kleist da voz, en la lectura que hace de Man, es al otro sueño necesario del materialismo, aquel al que dan acceso varios (aunque limitados) mecanismos que nosotros denominamos estética, y del que normalmente huimos. Es la razón por la que todos odiamos tanto lo hermoso.

Lo moderno, estoy convencido, no provocaría tanta ira en sus opositores, como parece hacerlo, si no estableciese tan flagrantemente lo hermoso como su supremo compromiso. Y si no descubriese repetidamente que lo hermoso no es más que un mecanismo, nada más que materia que dicta una forma (muerta)... Podríamos decir que la estética, tal y como Kleist la describe, es lo misterioso del materialismo. Lo que quiere decir su verdad reprimida, su ridícula conclusión, su familiar. ¿Y quién podría mirar la mujer que pasea en los *Bañistas* de Barnes, o la doble figura de Filadelfia, o las terribles y encogidas repeticiones de cuerpos de Londres, sin darse cuenta de que en última instancia el horror de estos cuadros va más allá de cualquier recuperable o irrecuperable satisfacción humana, hacia el simple giro de la manivela de la máquina de representaciones? Me pongo delante de los *Bañistas* de Barnes y escucho sonar un organillo¹⁵.

La explicación aquí es densa, elíptica, a veces compacta hasta el extremo de la impenetrable opacidad, pero creo que a cualquier lector le impresionará su conclusión: el curioso tropo sinestésico de escuchar un organillo mientras se contempla un cuadro de Cézanne. La mecánica del organillo es una imagen muy inusual, y por lo tanto provocativa, de los efectos pictóricos de Cézanne; pero la provocación esperada encuentra su lugar en un argumento más general sobre la pintura moderna. En resumen, el argumento de Clark (o, al menos, la dimensión weberiana de dicho argumento) es que la modernidad lucha con los aspectos desalentadores del mecanicismo y de la materialidad bruta, como consecuencia

¹⁵ T. J. Clark, *Farewell to an Idea*, cit., pp. 166-167.

de su enfrentamiento –pero en momentos críticos también su rendición– al mundo instrumentalmente racionalizado de la desencantada época moderna¹⁶. En esa batalla, se ve desgarrado por un contradictorio conjunto de imperativos: obligado al mismo tiempo a aceptar esos hechos y a intentar escapar de ellos, a revelarlos y reprimirlos simultáneamente, en una lucha desesperada por aferrarse a una relación del arte con el mundo humano, reconociendo al mismo tiempo que esta relación, junto con toda la tradición de presuposiciones del arte occidental, se ha hundido. Esto es lo que Clark quiere decir cuando habla de la pintura como pintura «en el extremo de su ronza». Hay de hecho aquí una nota de terror, una sensación de pesadilla. Su significado es muy diferente al de la censura ética que Bourdieu hace a la reticencia de Mallarmé a revelar el funcionamiento del mecanismo del arte. Hace más referencia a las implicaciones morales y políticas de la desmitificación y a la correspondiente entrada en el frío universo de la «máquina representativa», el universo que Zeitblom describe en *Dr. Faustus*, en conexión con el argumento musical matemático de Leverkühn, como «el horroroso mecanismo de la estructura del mundo».

El horroroso mecanismo de la estructura del mundo es lo que subyace a la obra de Leverkühn, la *Gesta Romanorum*, una pieza de música teatral en la que «los personajes no iban a ser hombres sino títeres». Y no resultará sorprendente que el artículo sobre las marionetas de Kleist sea una de las fuentes de inspiración de Leverkühn. En la biblioteca de éste, como ha señalado Zeitblom, «unos cuantos libros reposan en la mesa: un pequeño volumen de Kleist, con el marcador en el artículo sobre las marionetas». El ensayo proporciona a continuación la base para un intercambio más extenso entre Leverkühn y Zeitblom sobre el tema de la estética. He aquí lo que Leverkühn dice:

En el fondo es este el *único* problema que se plantea en el mundo. ¿Cómo se abre uno paso? [...] Aquí se habla *también* –dijo estirando la cintilla roja que servía de señal en el libro de Kleist– de abrirse paso. En el excelente ensayo sobre los títeres se afirma que el acto de abrirse paso es el «último capítulo de la historia del mundo». Kleist habla únicamente, claro está, desde un punto de vista estético. Habla de la gracia, de la gracia en libertad, propia del hombre articulado y de Dios, es decir, de la inconsciencia o de una infinita conciencia. Toda reflexión situada entre el cero y el infinito es mortal para la gracia¹⁷.

«Pero sólo habla de estética». Nosotros, por supuesto, sabemos, a partir del discurso de Zeitblom y del final de la narración, que el concepto de

¹⁶ Aunque, al efecto de estas reflexiones, he tomado mi clave de la explicación que Clark da de la modernidad, no se debería pensar que esto implica un pleno respaldo a su tesis, a la que espero volver en otra ocasión.

¹⁷ Thomas Mann, *Dr. Faustus*, Londres, 1951, pp. 307-308 [ed. cast.: *Doktor Faustus*, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 356].

«avance» no es sólo una cuestión de estética. Es también, y catastróficamente, una cuestión política, de que Alemania se abra camino sobre la marea del nazismo; aunque si esto autoriza un convincente paralelismo entre la música experimental de Leverkühn y el fascismo, como algo distinto de una forzada analogía, es algo que sigue estando muy abierto a la interpretación.

En cierta medida, la ideología nazi, con su confianza en las formas mágicas y míticas de pensamiento, fue una versión moderna de reencantamiento, y es precisamente sobre esta base sobre la que se cuenta la historia de la participación más directa del movimiento moderno en el fascismo: como variedades del sueño del reencantamiento, de las fantasías arcaicas de regeneración y «orden» hasta la veneración futurista por el «magnetismo» dinámico y transformador de la máquina; lo que, por supuesto, no impidió que los nazis proscribiesen el arte moderno por *entartete Kunst* [arte degenerado]¹⁸. Pero lo que importa a los efectos de la presente discusión no son las formas explícitas en las que las versiones particulares de la ideología moderna se alinearon con las fascistas, sino más bien las formas en que ciertas ansiedades modernas o protomodernas llevaron progresivamente a la mente a revelar y afrontar lo que estas ideologías ocultaban. Por esta razón quizá tuviese sentido traer más la *Gesta Romanorum* de Leverkühn, con su composición fríamente racional, al primer plano de la discusión (normalmente se considera secundaria respecto a las últimas piezas dodecafónicas, más notablemente el *Apocalypsis cum figuris* que, en su comercio con lo regresivo y lo arcaico, se considera implicado en lo que más tarde se convertirá en el pensamiento mítico del nazismo). La realidad del nazismo fue, por supuesto, el exacto opuesto a lo reencantado, como la implacable utilización de la tecnorracionalidad desencantada. Zeitblom parece oscilar entre los dos extremos: en las primeras páginas de la novela considera el «avance» con un elevado entusiasmo idealista; pero después acaba viéndolo como algo desolada e irreparablemente identificado con la mecanizada y omnipotente destructividad del nazismo, el nuevo dios que juega displicentemente con la máquina, moviendo las cuerdas de la humanidad como un titiritero. La pesadilla de la modernidad.

¹⁸ No es accidental que los futuristas italianos estuviesen también obsesionados con los títeres y las marionetas: véase Harold SEGEL, *Pinocchio's Progeny. Puppets, Marionettes, Automations and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*, Baltimore y Londres, 1995, pp. 260-296. Segel interpreta el significado general del interés por el títere como sigue: «Más profundamente, revela una ansiedad por jugar a ser dios, por dominar la vida. Al construir réplicas de seres humanos sobre cuyos movimientos pueden ejercer un completo poder, los artistas juegan a ser dioses en lugar de ser meramente juguetes de los dioses» (p. 4). Se percibe aquí el misterioso eco de Flaubert.