

MODERNIDAD, LA PALABRA CLAVE

La palabra «modernidad» ha resultado extraordinariamente rentable, pero ya hace tiempo que ha superado su fecha de caducidad (el término se ha usado para vender tantas panaceas falsas últimamente que por una vez parece apta la metáfora comercial). De acuerdo con Fredric Jameson, el «proyecto» –otra etiqueta sometida a intolerable abuso– está acabado¹. Quizá, siguiendo suposiciones habermasianas más dignas, esté incompleto; pero su incompletud es meramente un símbolo de que, cualquiera que fuese, la promesa que en otro tiempo contenía está ahora definitivamente enterrada. Se ha convertido en una forma moderna de «antigüedad»².

Pero algo extraño –singular– está acaeciendo. Una característica notable del entierro es que, en el discurso público, ha habido muchos intentos recientes de resucitar al cadáver, sobre todo en la «modernización» de los partidos políticos, los servicios sociales, los mercados de trabajo, y últimamente la guerra justa, de la tercera vía³. Esto es, sin duda, lo que Jameson tiene en mente cuando habla de una «reacuñación» de lo «moderno» que adopta la forma de «regresiones intelectuales». Jameson cita el ejemplo correspondiente de la Alemania de Schroeder y el lamento de Oskar Lafontaine:

Las palabras «modernización» y «modernidad» han sido degradadas a conceptos de moda bajo los cuales uno puede pensar absolutamente en todo. Si intentamos imaginar lo que los denominados «modernizadores» entienden hoy por el término «modernidad», encontraremos que no es

¹ Fredric JAMESON, *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*, Londres, 2002.

² Los ritos de entierro se han convertido en un movimiento común recientemente; en conexión con el movimiento moderno, T. J. Clark considera que «el movimiento moderno es nuestra antigüedad [...], una ruina, con una arquitectura cuya lógica no captamos ni remotamente», T. J. CLARK, *Farewell to an Idea*, Londres, 1999, p. 2.

³ Véase, por ejemplo, el argumento de Tony Blair, en una comparecencia efectuada ante la Cámara de los Comunes el 29 de abril de 1999, al efecto de que el «lamentar» los daños colaterales marca una de las diferencias entre la civilización moralmente sensible y la cultura bárbara; el hecho de que Reino Unido lamentase la muerte de civiles inocentes se convirtió en parte de la justificación para matarlos.

mucho más que adaptación económica y social a las supuestas restricciones del mercado planetario⁴.

El término se convierte, así, en un código para cerrar las alternativas al capitalismo; una enorme ironía, ya que muchos de los vínculos entre la modernidad, la modernización y el movimiento moderno a menudo se consideran ininteligibles si no se hace referencia a los momentos utópicos y revolucionarios del socialismo y del comunismo⁵. El epitafio de la modernidad bien podría ser el largo adiós a las esperanzas invertidas en esa constelación particular, abrumada por el triunfo final del alineamiento del proyecto de la Ilustración con los imperativos de la sociedad de mercado, a cuya ubicuidad contemporánea se llama ahora impasibilidad consumista de lo posmoderno. En boca de los políticos de hoy, lo «moderno» no es sino la huella espectral del fingido reencantamiento de un mundo profundamente desencantado.

Este «abuso» –palabra de Jameson– de los términos supone que existen usos, si no correctos, al menos verosímiles, de los que se desvía. En consecuencia, la tarea pendiente exige numerosas discriminaciones teóricas e históricas; y se complica por el hecho de que las invocaciones abusivas no son meramente aleatorias u oportunistas. Hay algo en las apropiaciones mismas que indica que los procesos que ideológicamente representan y ejecutan, si no estaban destinados, sí presentaban la probabilidad de acabar precisamente aquí. Jameson es un maestro consumado en mostrar cómo términos aparentemente en quiebra revelan no obstante algo de la realidad que cubren con las lisonjas de la caricia ideológica; de manera más influyente en las reflexiones que hace sobre cómo los usos vulgares del término «posmodernidad» reflejan la vulgarización de la vida del mundo contemporáneo. Lo mismo se puede decir de la degradada vida póstuma del término «modernidad». Desde un punto de vista, está vacío, drenado de todo significado sustancial, pero desde otro punto de

⁴ Jameson se muestra completamente de acuerdo con esta descripción, pero también señala cáusticamente: «Los acentos lastimeros que utiliza aquí dejan claro que Lafontaine no sólo ha perdido esta fundamental lucha discursiva, sino que, para empezar, nunca ha sido consciente de su naturaleza y su interés fundamentales».

⁵ El momento del movimiento moderno, tanto su nacimiento como su muerte brutalmente rápida, antes y durante la Revolución Rusa y en los primeros años de la Unión Soviética, son uno de los temas principales de T. J. Clark, *Farewell to an Idea*, y Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe*. En el texto de Jameson sólo se hace referencia al libro de Clark en una nota a pie de página, aunque uno sospecha que constituye una influencia en la sombra, ya que en él se plantea un importante punto de desavenencia (centrada en las diferencias entre los pares modernidad/movimiento moderno y posmodernidad/movimiento posmoderno). Inexplicablemente, al libro de Buck-Morss no se hace referencia en absoluto. Quizás haya aquí cierta conexión con la sugerencia planteada por Malcolm Bull de que, de hecho, movimiento moderno y socialismo tienen poco en común: mientras que el movimiento moderno se resistía a la modernidad, pero «sólo se oponía de manera intermitente y oblicua al capitalismo», el socialismo se oponía al capitalismo pero se sentía completamente cómodo con el proyecto de modernidad. Véase M. BULL, «Arte moderno y modernidad del capital», *NLR* 11 (noviembre-diciembre de 2001), p. 111.

vista –sintomático– está lleno, llevando a la mente, cuando no está drogada por la repetición encantadora del significante vacío, a darse cuenta con amargura de dónde estamos ahora. ¿Cómo, entonces, separar el grano de la paja, especialmente cuando en ciertos casos la propia paja resulta ser, a pesar del disfraz pobre o tóxico, una forma de grano?

Significados y usos

Por consiguiente, la empresa de Jameson es, ante todo, una investigación sobre las fortunas de una *palabra*: «Digamos, para abreviar, que éste es un análisis formal de los usos de la palabra “modernidad” que rechaza explícitamente cualquier presuposición de que existe un uso correcto de la palabra que se debe descubrir, conceptuar y proponer». Esto nos recuerda al intento por parte de Raymond Williams –quien en *Keywords* dedica también una entrada a «moderno»– de rastrear la historia social y cultural mediante la semántica historizada. Es un enfoque vulnerable a la crítica metodológica: por ejemplo, en las reservas que Quentin Skinner plantea al método de Williams, en particular su afirmación de que la restricción de la competencia del libro a un campo de significados históricos elidía la crucial distinción entre «significado» y «referencia»⁶. Éste es igualmente, si bien de manera algo distinta, un problema para Jameson. Aunque los significados, especialmente los ideológicamente congelados, oscurecen la realidad, tenemos que desplegarlos como una cabeza de puente para proporcionar una relación de referencia a situaciones reales, estas últimas identificadas, en general, con el capitalismo: «El único significado semántico satisfactorio de modernidad radica en su asociación con el capitalismo». Jameson compara esto con mirar por «un vidrio»; pero aunque esta metáfora normalmente da significado a un principio de transparencia carente de complicaciones (como en Sartre y Orwell), aquí da origen a una frustración:

Lo constitutivamente frustrante de ese análisis es que, como ocurre con el vidrio que uno intenta ver incluso mientras mira a través de él, uno debe afirmar simultáneamente la existencia del objeto y al mismo tiempo negar la importancia del término que designa esa existencia.

La acción importante, por consiguiente, no es ni ver con transparencia ni mirar por un cristal oscuro, sino la de ver simultáneamente, y en ella (igual quizás al galimatías del pato y el conejo planteado por Wittgenstein) uno no puede asimilar ambos objetos al mismo tiempo. El cristal se interpone incluso cuando parece permitir ver a través de él. En consecuencia, se nos exige que captemos inmediatamente lo que hay ahí fuera, mediante la palabra y, sin embargo, a pesar de ella; como ayuda e impedimento simultáneamente, las «nociones que se agrupan en torno a la palabra “moderno” son tan inevitables como inaceptables».

⁶ Quentin SKINNER, «Language and Social Change», en James TULLY (ed.), *Meaning and Context*, Cambridge, 1988, pp. 119-132.

Este enfoque de la semántica y de lo que ésta supuestamente ofrece requiere indudablemente una mayor precisión analítica, pero establece la escena respecto a la dificultad que supone abordar la cuestión central: ¿qué, frente a los múltiples usos equivocados y abusos que se han hecho del término, es o era la modernidad? La dificultad deriva de que, planteado así, ésta resulta ser una senda falsa. La de Jameson no es una cuestión «es», en el sentido de cópula que articula una esencia que puede subsumirse en un único «concepto», presumiblemente, otro sentido intencionado del término «singular» del título: a la «modernidad», sea lo que se suponga que sea, se le asignará la forma plural. La primera parte del libro consiste en la presentación de «las cuatro máximas de la modernidad», la segunda de las cuales establece: «La modernidad no es un concepto, sino por el contrario una categoría narrativa». Gobernada por diversos tropos, discursos e ideologías más o menos afectados, la modernidad es aquellos relatos que nosotros nos contamos a nosotros mismos sobre ella.

En esto, Jameson vuelve a compartir algo con Raymond Williams, quien, en *The Politics of Modernism*, ensayó el relato «ratificado» del modernismo, un relato elaborado retrospectivamente a través de los mecanismos de la «tradición selectiva», saturado de ideología y de ese modo naturalizándose como el único relato de la ciudad. Pero mientras que Williams identifica sólo una narración dominante, sujeta a corrección mediante una explicación más amplia que incluya lo que la versión ratificada deja a un lado, Jameson resalta muchas, enfrentando unas contra otras y sin disponer de medios de adjudicación a mano. Esta forma de narrativización suscita el problema del relativismo (cómo escoger entre relatos opuestos), aunque Jameson no tiene dificultad para afirmar que algunas narraciones son mejores que otras; con este fin, su tropo maestro –aunque, ¿es simplemente un tropo?– es la «dialéctica». El propio relato de Jameson está respaldado por una armadura teórica muy poderosa: si no guiado por un Concepto, al menos sostenido por abundancia de conceptos. Sigue siendo, sin embargo, un relato, aunque sólo sea en el sentido minimalista de enmarcar la cuestión principal como cuestión temporal: desplazándola de la definición abstracta a la localización histórica, del «es» al «cuando»; por consiguiente, haciéndose de nuevo eco del ensayo de Williams, «¿cuándo se dio el movimiento moderno?».

¿Permanentemente nuevo?

El «cuándo», sin embargo, obtiene una respuesta cautelosa, en forma de doble negativa que estructura la Máxima Número Uno: «No podemos no periodizar». ¿Por qué la doble negativa?, ¿y cómo se aplica este imperativo extrañamente formulado a la cosa llamada «modernidad»? Quizás una razón para la extraña formulación sea que hay una tradición venerable que afirma, aunque sólo sea implícitamente, que el imperativo no es aplicable. Baudelaire identificó lo moderno con el Ahora y, si no de manera com-

pletamente coextensiva, sí relacionada, con lo Nuevo. Ésta es una ampliación de la explicación que Stendhal da de lo romántico, de acuerdo con la cual todo lo que es Ahora es Nuevo por definición: Racine, arquetipo de lo antiguo neoclásico para los siglos XVIII y XIX, era, en las condiciones de la Francia del siglo XVII, lo Nuevo; una idea activada más en general en la *querelle des anciens et des modernes* que se dio a finales del siglo XVII.

Esta explicación de la condicionalidad histórica, por supuesto, no funciona perfectamente: mucho de lo que se produce en el aquí y en el ahora (para nosotros, el allí y el entonces de la historia) no es nuevo, sino un reciclado de lo viejo, un gesto conservador de preservación. Pero en conjunto, la fórmula ha funcionado interesadamente bien, especialmente en ciertas versiones de la ideología vanguardista. El *Il faut être absolument moderne* de Rimbaud —que Jameson utiliza para dar título a su conclusión— no es sólo la descripción de un estado de cosas, sino una llamada recuperadora y prescriptiva respecto a dónde deberíamos estar, en la que el adverbio superlativo expresa el deseo de barrer completamente el pasado; como lo es la advertencia hecha por Nietzsche de «olvidar» el pasado en nombre de un proyecto existencial de autorremodelación heroico-aristocrática.

Este gran sueño de lo que significa ser imperiosamente «moderno» se estrella contra las rocas de, entre otras cosas, las reflexiones de Derrida sobre el llegar tarde, también citadas por Jameson. La máxima derridiana de «siempre demasiado tarde para hablar del tiempo» significa que la idea de consignar un pasado desde el punto ventajoso de un presente puro, una experiencia de ahoridad irreducible, es una ilusión. Lo que llamamos «el presente» es un conjunto dinámico de huellas temporales, del pasado que ha sido y el futuro en el que está en proceso de convertirse. De la misma forma que puedo decir «aquí» sin saber dónde estoy, puedo decir «ahora» sin saber qué hora es; no porque no tenga reloj a mano, sino porque el momento del acto que distingue el «ahora» y el «entonces» se deshace a medida que el acto se realiza. Traducida de lo individual a lo colectivo, de lo existencial a lo histórico, la modernidad de hoy es, en la perspectiva del largo plazo, la antigüedad de mañana.

De esta forma se produce una especie de locura: todo es lo que no es, confundiendo la lógica aristotélica de identidad y diferencia con la estética aristotélica de comienzo, mitad y final. Si ofrece una versión tónica escéptica de nuestra excesiva confianza con la temporalidad y la historicidad —la fuerza del primer «no» de la máxima de Jameson, que nos ofrece su argumento en la crítica estructuralista al historicismo—, también nos puede dejar atascados en movedizas arenas epistemológicas. De ahí la fuerza del segundo «no», que en mi opinión es más que la simple afirmación de una necesidad pragmática frente a un escepticismo radical. También es un reconocimiento de que la ecuación de lo «moderno» con el Ahora y lo Nuevo genera finalmente lo que ostensiblemente reprime:

una forma de marco histórico, sin el cual capitulamos a otra regresión más; porque la sucesión, como simplemente una maldita cosa tras otra, sería un «retorno a la crónica como modo de almacenar y registrar información». De hecho, como señala Jameson, la ecuación no es en sí moderna, en el sentido histórico de lo que es específico a la cultura de los pasados ciento cincuenta años aproximadamente. Se puede rastrear hasta llegar a lo que denominamos Antigüedad tardía: en los escritos de Casiodoro, el término latino *modernus* significaba no sólo lo nuevo que borra el pasado, sino también su sustantivo contrario, *antiquas*. Luego la periodización se introduce en el escenario desde el principio⁷.

Finales y principios

¿Qué tal, entonces, si seguimos insistiendo en una periodización, tanto de la «modernidad» como de su problemático primo, «el movimiento moderno»? ¿Cómo podríamos circunscribir los parámetros históricos de cada uno, junto con sus puntos de mutuo contacto? ¿Y cómo, al hacerlo, podríamos evitar las complicaciones homogeneizadoras del aspecto menos atractivo del legado de historia del *Zeitgeist* que nos dejó Hegel, lo que Jameson denomina «la fórmula usual»? ¿Dónde, por ejemplo, comenzar y terminar? ¿Se entiende mejor la modernidad como el «proyecto» descrito por Habermas, derivado de las energías laicas de la Ilustración; o, como en los usos franceses descritos por Antoine Compagnon en *Les cinq paradoxes de la modernité*, centrados en los discursos de «nihilismo» posteriores a la Ilustración? ¿Hay una modernidad «buena» y una «mala», siguiendo las líneas esbozadas por Marshall Berman en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*: audaz creación de finales del siglo XVIII y todo el XIX, frente a las formas vacías y anémicas del periodo de posguerra? ¿Es adecuado datar la «modernidad» desde algún momento de finales del siglo XIX hasta la llegada de la Guerra Fría, después de la cual entramos, por muy diversamente que se defina y evalúe, en la fase de la «posmodernidad»? ¿O debería retrotraerse más, como sugirió Williams, hasta el momento del «realismo», así como hacia delante, a todo lo marginado por la imagen mercantilizada de la «vanguardia»? El punto de comienzo y de final depende del relato que quiera contar cada uno; nuevamente el fantasma del relativismo. En el caso de los comienzos, Jameson enumera 14 posibles entradas para un incipit narrativo, añadiendo maliciosamente que «hay muchas más acechando en el horizonte»; y que, hagamos lo que hagamos con ellas, «la teoría “correcta” de la modernidad no debe obtenerse reuniéndolas en una especie de síntesis jerárquica».

⁷ Williams rastrea la asociación del término «moderno» con la periodización en el uso inglés, desde el siglo XVI en adelante: R. WILLIAMS, *Keywords*, Londres, ²1983, p. 208. Acerca del uso antiguo de *modernus*, y de los problemas de pensar históricamente, véase también Antoine COMPAGNON, *Les cinq paradoxes de la modernité*, París, 1990.

Lo que Jameson propone, por el contrario, es una especie de narratología crítica con la que clasificar y analizar las categorías organizativas de las narraciones periodizadoras de la modernidad. A este respecto, las principales formas y figuras incluyen: continuidad, discontinuidad, ruptura y transición. Desarrollando esta red esquemática se encuentra un conjunto de distinciones más precisas, aunque a veces tan recargadamente precisas como para sugerir que el Polonio de Shakespeare se hubiera colado en el guión. De tal manera, no sólo tenemos los más o menos establecidos pre, temprano, clásico, alto, tardío y pos, sino también lo amoderno, lo no moderno, lo antimoderno; junto con el de inmediato poco atractivo «menos» y «más» moderno. Seguir el rastro de todo esto plantea muchas exigencias a las sinapsis, especialmente cuando nos lleva a descripciones tan paradójicas como que lo amoderno es «modernista» y lo antimoderno «sigue siendo moderno en su propia negación y resistencia». Pero si el texto a veces se convierte en algo repelentemente laberíntico, las líneas principales del argumento, a pesar de resultar prohibitivamente densas, están relativamente claras. La figura principal, por supuesto, es la ruptura. Casi todas las principales explicaciones, teóricas y polémicas, de la modernidad y del movimiento moderno giran en torno a la noción esencial de fractura, a menudo de dimensiones supuestamente mundiales e históricas. Esto implica que el propio relato de Jameson, por encima de toda su insistencia en que la «modernidad», en cuanto categoría historiográfica, hace referencia a algo ahora definitivamente del pasado; como sugiere la «ruptura posmoderna» de su Cuarta Máxima: «Ninguna “teoría” de la modernidad tiene hoy sentido a no ser que acepte la hipótesis de la ruptura posmoderna con lo moderno». (Me referiré a la Tercera Máxima en una coyuntura posterior.)

La teoría de la ruptura

La primera ruptura es, sin embargo, notablemente difícil de situar históricamente. Hegel la sitúa al final de la Antigüedad. Heidegger establece tres rupturas, a las que considera «momentos de aparición de la modernidad»: el paso de «la experiencia griega del Ser» a «la cosificación conceptual romana»; la división entre sujeto y objeto efectuado por el cartesianismo del siglo xvii, que inicia el régimen de la Pintura Mundial; y el posterior análisis apocalíptico del impacto de la tecnología. Foucault, en muchos aspectos sucesor de Heidegger en la teoría de la ruptura, propone también un trío: lo «clásico» (representado de nuevo en la revolución científica del siglo xvii); el momento «historicista y vitalista» del siglo xix; y finalmente, ese horizonte tenebroso de futuro proyectado que anuncia la muerte del Hombre. El enorme número de candidatos habla de una obsesión —que podríamos adecuadamente denominar «moderna»—, pero es también sintomático de un problema que excede al de una historiografía meramente empírica. La ruptura es un agujero negro lógico: si bien presupone lo que niega (las peculiaridades de una periodización

narrativa), también niega lo que presupone, ya que ella de por sí elude la explicación narrativa o causal. Es bien sabido, por ejemplo, que las rupturas epistemológicas de Foucault carecen de causa; simplemente ocurren –aunque Jameson se esfuerza arduamente por persuadirnos de que el pensamiento de Foucault sigue siendo, en definitiva, «profundamente dialéctico»–. Pero no hay narración histórica inteligible sin un modelo de causalidad, por muy necesario que sea apartar gradualmente este último de las interpretaciones historicistas lineales. A este respecto, la epistemología de la ruptura se mantiene dentro de la ideología de la propia modernidad, en su asociación repetida con lo Nuevo, su calificación de ruptura *pura*, míticamente atractiva porque teje los diversos escenarios de formación de lo nuevo por parte del movimiento moderno pero, como ocurre con los supuestos acontecimientos de espectacular autooriginación, también implorando que se suscite el problema de su propia explicación.

Porque las rupturas nunca son sólo una muesca en el hilo histórico. Pueden ser dramáticas, o relativamente prolongadas, o presentar ambas características, como la Revolución Francesa, hasta el extremo de constituir miniperiodos por derecho propio; cuya lógica está regida por el principio de la transición que media entre un modelo de historia continuista y otro discontinuista. La transición designa el proceso –analizado de nuevo por Jameson a través de Heidegger y Foucault, con la adición de Althusser y explicaciones estructuralistas de los cambios en el modo de producción– por el cual los elementos residuales de sistemas de pensamiento y práctica previos se retoman en uno nuevo, pero con funciones completamente diferentes. Las transiciones son, por consiguiente, zonas de acción caracterizadas por superposiciones, retrasos, *fuites en avant*, en las que participan todas las categorías de pre, temprano, menos, más y tardío «moderno». En particular, la noción de transición comporta grandes implicaciones respecto a cómo interpretamos las conexiones entre la modernidad, la modernización y el movimiento moderno. La forma normal de interpretar estos vínculos es «plantear la modernidad como la nueva situación histórica, la modernización como el proceso por el cual llegamos allí, y el modernismo como una reacción a esa situación y a ese proceso por igual». Pero esto puede simplemente ser desmentido por los hechos históricos, especialmente cuando tenemos en cuenta las trayectorias nacionales enormemente variadas tanto hacia como a través del proyecto de modernidad, y las temporalidades de modernización enormemente diferentes y heterogéneas. Y tampoco debería identificarse la modernidad con una forma «completada» (o hasta donde se pueda llegar con ella) de modernización industrial y tecnológica, que es, por el contrario, una característica de la posmodernidad. Por el contrario, la modernidad va ligada a una situación de modernización «incompleta». Es una estructura de esperanza, temor y fantasía invertida en una formación emergente y en un futuro posible.

La entrada del movimiento moderno

Éste es también el caso del momento decisivo del movimiento moderno, entendido como un conjunto de doctrinas estéticas y prácticas artísticas; es decir, movimiento moderno «clásico» o «alto»; o lo que, atrapado en la camisa de fuerza relativista de la que por otra parte tan desesperadamente intenta escapar, Jameson considera «embarazoso» llamar movimiento moderno «real» o «genuino», lo cual hace «no sin cierta vacilación». El movimiento moderno clásico pertenece a una «era de transición» suspendida entre «dos mundos distintos», los del orden tradicional, agrícola y campesino, y los del industrialismo basado en la máquina, donde la «nueva maquinaria tecnológica trae consigo su propia conmoción estética, en la manera en que irrumpe sin advertencia en el paisaje pastoral y feudal anterior». Rusia, Italia y en cierta medida parte de la Francia anterior a la Primera Guerra Mundial proporcionan ejemplos clave. Éste es el contexto sociohistórico de la Conmoción de lo Nuevo en su aspecto más auténticamente conmocionante, ya sea a modo de eufórica exultación o de profunda desesperación cultural. A este respecto, la narración de Jameson recuerda a la periodización que Perry Anderson hace del movimiento moderno, al que data, aproximadamente, desde finales del siglo XIX hasta vísperas de la Segunda Guerra Mundial; y partiendo de un campo de fuerza triangulado que comprende una sociedad, cuyo «orden rector seguía siendo agrícola o aristocrático hasta un punto significativo»; una tecnología «cuyo impacto seguía siendo reciente o incipiente»; y «un horizonte político abierto en el que se esperaban o temían levantamientos revolucionarios de uno u otro tipo contra el orden predominante». Ninguna de las tres coordenadas estaba «de acuerdo con el mercado considerado como principio organizador de una cultura moderna»⁸.

El constructo periodizador de Anderson está firmemente confeccionado para durar, aunque recientemente ha sido zarandeado por T. J. Clark, cuya perspectiva de la *longue durée*, inspirada en un relato de desencanto neoweberiano crecientemente sombrío, forma una convincente contranarración, estropeada sólo por su ocasional aire de lamento lanzado desde las laderas del monte Sinaí. No está claro que Jameson tenga muchos aspectos específicos que añadir al análisis de Anderson. También se acerca a Anderson al recordarnos que, aunque éste es el movimiento moderno «genuino», no se nombró típicamente a sí mismo como tal, sino que, al contrario, se caracterizó por una pluralidad de términos: constructivismo, futurismo, cubismo, surrealismo, etcétera. La etiqueta homogeneizadora de «movimiento moderno» fue una aplicación posterior, concedida retrospectivamente, en parte con idea de imponer una temporalidad lineal ininterrumpida a un campo supuestamente unificado.

⁸ Perry ANDERSON, *The Origins of Postmodernity*, Londres, 1998, p. 81 [ed. cast.: *Los orígenes de la postmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000].

Esta evolución posterior nos lleva a la fase que Jameson denomina «movimiento moderno tardío», en la que finalmente se aposenta la fuerza congeladora de la ideología. El movimiento moderno tardío es un asunto esencialmente estadounidense⁹ y es «producto de la Guerra Fría, pero en todo tipo de formas complicadas». No sólo es «tardío» en el sentido temporal, posterior a la Segunda Guerra Mundial, sino que se trata también de una repetición seronda –a un tiempo modificadora y traductora– de algunos de los rasgos canónicos del pensamiento moderno anterior. Por una parte, se mantiene leal a la vena de antimodernidad del movimiento moderno moderno clásico, una última trinchera contra las depredaciones del capital mientras la sociedad de mercado comienza a avanzar hacia las ataduras de una posmodernidad plenamente comercializada. Por otra, se distingue del momento «heroico» de su predecesor por su complicidad con «el fin de toda una era de transformaciones sociales y, de hecho, de deseos y anticipaciones utópicos». Personifica una retirada de las alternativas políticas al dominio del capital, mediante su insistencia en (una versión de) la «autonomía» del arte. Su sumo sacerdote fue Clement Greenberg, a quien Jameson concede una atención relativamente amplia, aunque excesivamente exagerada¹⁰. La incansable promoción que Greenberg hace de la planitud autorreferente y de la materialidad de la superficie pictórica intentaba separar el arte de las prácticas de representación, incluido el angustiado compromiso de un modernismo anterior con los límites de la representación: un aspecto del movimiento moderno en la pintura cubista, por ejemplo, que sistemáticamente se vio eclipsado en los textos y en los discursos sobre las exposiciones del MOMA durante el largo reinado intelectual de Greenberg¹¹.

⁹ Esto podría haber sido noticia para alguien como el pintor danés Asier Jorn y el movimiento Cobra, pero esa es otra historia, que abarca significados completamente diferentes tanto para la locución «movimiento moderno» como para el adjetivo «tardío», T. J. Clark, *Farewell to an Idea*, cit., pp. 389-391.

¹⁰ Ciertamente, Greenberg era un hombre de gran inteligencia e indómita voluntad intelectual; pero calificarlo de «genio para la crítica», como hace Jameson, es probablemente utilizar inadecuadamente los términos.

¹¹ Citando la entrada de catálogo sobre los *picassos* cubistas del MOMA realizada por el conservador jefe, William Rubin –la cual describe los elementos figurativos como «enormemente abstraídos de sus antiguas funciones descriptivas. Así liberados, son reenviados a los propósitos expresivos de las configuraciones pictóricas como entidades autónomas–, Clark comenta mordazmente el que las «configuraciones pictóricas» tengan (en sí y para sí mismas, parece afirmarse) “propósitos expresivos”. Si bien registra «la conmoción y la excitación» de un primer encuentro con su obra, para Clark, «incluso en aquel momento, resultaba estremecedor ver que las opiniones de Greenberg se convertían en la ortodoxia»: T. J. Clark, *Farewell to an Idea*, cit., pp. 175-176. Como señala Compagnon, la defensa de los valores de la superficie y de la planitud que Greenberg hace descansa en un análisis historicista esquemático, a un tiempo continuista y teleológico, por el cual Cézanne «prepara» el cubismo, y el cubismo «anticipa» el expresionismo abstracto. El análisis supone una parodia de los hechos, en los casos de Cézanne, Picasso y Braque eliminando literalmente la pintura que, por así decirlo, contradice de plano la hipótesis de planitud: A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, cit., pp. 65-78.

Subjetividad y crisis

Podemos pensar que este momento es una variante del movimiento moderno «ideológico» por diversas razones, pero principalmente debido a una línea, engañosamente continua, que enlaza con los comienzos –en la medida en que éstos son en absoluto localizables– de todo el relato. El *fons et origo* filosófico de la modernidad, en esta narración, es la soberanía cognitiva adquirida por el *cogito* cartesiano: «El Samuel Smiles de la empresa cognitiva», como lo ha llamado Ernest Gellner¹². Arrebatada de los grilletes de la teología medieval, esta conquista de mediados del siglo xvii inauguraba la larga historia de la división sujeto-objeto, la celebración de las virtudes de la intimidad, la individualidad y la introspección; y los correspondientes mantras negativos, desde el Romanticismo en adelante, de pérdida, alienación y cosificación, la separación de esferas de la vida social (posteriormente refinada por Luhman en la noción de «diferenciación»), las hiperreflexividades de la autoconciencia, y la autonomía de la estética.

Aquí es donde el esfuerzo de Jameson por mirar el cristal y a través del mismo adquiere su momento más complicadamente agotador. La sección sobre Descartes es una de las más opacas del libro, pero está esencialmente dedicada a oponerse al análisis de la modernidad y del movimiento moderno que da primacía al escenario central del sujeto. Esto conduce a la formulación decisiva de su Tercera Máxima: «La narración de la modernidad no puede organizarse en torno a categorías de subjetividad (la conciencia y la subjetividad son irrepresentables)». Por consiguiente, la subjetividad, como base del pensamiento, no puede ser objeto de representación para el pensamiento. Jameson reescribe sugerentemente el *ergo* de Descartes como «es decir», en lugar de «luego», liberando así el *cogito, ergo sum* de la forma representativa de un silogismo.

Esto no significa que no haya relación entre la subjetividad y la figuración en el arte y en la literatura del movimiento moderno. Por el contrario, buena parte de la energía artística se dedicó a la búsqueda de significado entre las ruinas de los significados dados. Tenemos, por ejemplo, lo que Jameson denomina una forma de «nominalismo» posromántico, en el que un léxico tradicional y precisamente codificado para nombrar sentimientos y emociones («el insatisfactorio y heredado esquema lingüístico de la subjetividad») se descompone, para ser sustituido por «un sustituto figurativo más nuevo». A menudo esto se describe –erróneamente– como el «progresivo descubrimiento de nuevas esferas de subjetividad». Refleja, por el contrario, «un proceso perpetuo de desidentificación y refiguración que carece de un punto final previsible (hasta que, con el fin de lo moderno como tal, llegue al agotamiento)». Por consiguiente, la subjetividad moderna no tiene relación alguna con el tópico ideológico del «giro

¹² Ernest GELLNER, *Rason and Culture*, Oxford, 1992, p. 3. Por supuesto, a Gellner el Hombre Cognitivo hecho a sí mismo le parece un inmenso avance cultural.

interiorizador». Se trata más bien de una crisis de la subjetividad y, relacionada con ella, una crisis de la representación. No es tanto que el yo esté ahí para ser «explorado» como que se vea abrumado por «una insatisfacción apocalíptica con la subjetividad como tal». Hay un impulso hacia la «mutación» y la «transfiguración» del sistema de subjetividad, relacionado con el objetivo supremo de «transmutación utópica y revolucionaria del mundo de la propia realidad». Eso es lo que llegó a llamarse «despersonalización», y sus tonos se escuchan primeramente en la narrativa de Flaubert y en la poesía de Mallarmé y Rilke.

De la pureza a la nada

Los mitos de la subjetividad ayudaron a fundar y a reforzar otras dos nociones que, *mutatis mutandi*, nos llevan a la escena ideológica del movimiento moderno tardío: reflexividad y autonomía. La idea de la naturaleza autónoma y autorreferente de la obra de arte no fue, por supuesto, una invención norteamericana del periodo de la Guerra Fría; surgió más o menos coextensivamente con la elaboración de la disciplina de la estética desde finales del siglo XVIII en adelante; siendo su *locus classicus* filosófico la *Tercera Crítica* de Kant. Pero es aquí donde la supuesta línea de continuidad demuestra ser verdaderamente engañosa, y un ejemplo fundamental de la manera en que el «mismo» elemento puede adquirir diferentes valores «funcionales» en diferentes sistemas de pensamiento. Así, Jameson es categórico al aseverar que cualquier reivindicación del linaje de Kant para la ideología del movimiento moderno tardío es en sí un error de categoría histórico. La estética kantiana «liberó al arte de la decoración feudal y situó un nuevo arte burgués portador de los valores utópicos y, posteriormente, modernos». Es, en consecuencia, realmente erróneo «reapropiarse del sistema kantiano en pro de la reviviscencia antipolítica y puramente esteticista del movimiento moderno tardío». Éstas son palabras sabias y alentadoras, en una época en la que se está usando deshonorosamente a Kant al servicio de todo tipo de compromisos no kantianos. Para Kant y sus sucesores —más notablemente Schiller y Hegel— la cultura era un punto de mediación entre el arte y la sociedad. La ideología tardomoderna era, y en cierta medida sigue siendo, precisamente la ruptura de esa mediación. Utilizaba una forma fuertemente cargada de «separación» moderna, entre el arte y la cultura, cuyo propósito supremo era introducir una escisión en el propio concepto de estética, atribuyéndolo al ámbito del arte elevado, el «campo estético radicalmente limpio y purificado de la cultura», la cual, cada vez más, se identifica con «cultura de masas». Sus avatares serán las nociones de pintura y poesía «puras», reflejadas, por ejemplo, en la consideración que Blanchot tiene de la literatura, a la que considera escritura pura, autónoma y desinteresada. Ya no en el sentido kantiano de los términos, sino por el contrario como negatividad inmotivada y absoluta: el notorio «le rien pur et simple» de Blanchot.

Así pues, la ideología del movimiento moderno tardío preveía una práctica del arte de la que debía extirparse el «contenido» (término de Greenberg). La forma pertinente que adoptaba el contenido era de carácter enormemente narrativo, y extirparla era una manera de hacer desaparecer la historia. La narración, sin embargo, era una manera de hacerla volver que recuerda al retorno de lo reprimido; una noción psicoanalítica muy favorecida por Jameson. En la esfera de la teoría literaria, somos testigos de su vuelta en la aparición de varias narratologías estructuralistas, junto con el redescubrimiento de Bajtin y ciertas interpretaciones de Freud. De manera más pertinente, también la encontramos en muchos de los escritores asociados con el periodo del movimiento moderno tardío: Beckett, junto con Nabokov, se cita como ejemplo. Ostensiblemente, la literatura del movimiento moderno tardío ejemplifica el nuevo estilo de reflexividad, cerrado en sí mismo y opuesto al contenido, en contraposición al movimiento moderno clásico, más abierto e inquisitivo; «implica una vuelta constante y autoconsciente al arte sobre el arte, y al arte sobre la creación del arte». El minimismo de Beckett, especialmente en sus últimos textos, se plantea como formalismo: repetición textual y escénica como una especie de danza abstracta, que aspira a las condiciones visuales de la pintura y a las propiedades rítmicas de la música. Pero en el vestigio residual de representación narrativa que hay en su fondo —para Jameson, la «anécdota»— dicha obra también desmiente la ideología del movimiento moderno tardío.

Un núcleo anecdótico o dado siempre marca el contenido empírico inasimilable que tendría que haber sido el pretexto para la forma pura [...] matrimonio desgraciado, intolerables recuerdos de juventud, una banal estructura familiar, con nombres y personajes irreducibles, los acontecimientos biográficos puntuales que sobresalen irredimiblemente del fracaso de una vida oscura y lastimosa.

Esta caracterización de Beckett justifica algunos comentarios que podrían afectar más en general a la fuerza del pensamiento literario y cultural de Jameson. Porque el considerar la obra de Beckett como un refugio para el formalismo ideológico del movimiento moderno tardío, después debilitado por una vuelta minúscula y empobrecida de la narración reprimida, bien podría ser el punto en el que algunos decidieran poner en duda el argumento. Es bien sabido que Beckett describió su obra como un arte de «sustracción», pero qué era lo que se sustraía sigue siendo una cuestión inmensamente controvertida, con una atribución potencial mucho mayor de lo que el esquema de Jameson tiene en cuenta. Hay también una transición extrañamente elíptica de los últimos comentarios sobre Beckett a la afirmación de que una de las consecuencias de la ideología del movimiento moderno tardío fue la «producción de una literatura mucho más accesible, de lo que se puede llamar también de tipo intelectual intermedio». La literatura en cuestión no se especifica ni se atribuye, y se podría deducir que la elipsis implica que Beckett está situado en esta compañía. Si esto es lo que Jameson quiere decir, bordea la fatuidad

y sugiere que la insistencia en lo tardomoderno como categoría de periodo ha producido un tipo muy diferente de «sustracción» deliberada.

Pero quizás aquí se presenta un argumento distinto, relacionado menos con Beckett que con «Beckett», es decir, la imagen falsificada en la recepción pública de su obra, sobre todo *Esperando a Godot*. Aquí –junto con la imagen literalmente divulgada de Nabokov en la portada de la revista *Time*– había hecho una versión intelectual intermedia de un tipo de acontecimiento cultural popular. Esta diseminación era, en muchos aspectos, la quintaesencia de la ideología del movimiento moderno tardío servida para el consumo público, y atrae el mordaz comentario de que:

No parece indebidamente restrictivo, en una era de educación masiva, sugerir que el público de esa literatura y de esa cultura productos del movimiento moderno tardío –desde un punto de vista intelectual medianamente formado– puede identificarse con la fracción de clase compuesta por los estudiantes universitarios (y sus preparadores académicos), cuyas estanterías, después de la licenciatura y la entrada en la «vida real», conservan los recuerdos de este consumo históricamente definido que los estetas supervivientes del movimiento moderno clásico han bautizado como el canon, o Literatura propiamente dicha.

Excavando el futuro

Aquí es donde más o menos nos abandona el relato de Jameson. ¿Qué nos proporciona, en último término? Básicamente, la afirmación de que la modernidad y los discursos sobre ella –o quizá: modernidad *como* los discursos sobre ella– son esencialmente maneras de hablar (o negarse a hablar) sobre el capitalismo. La ecuación de modernidad y capitalismo es incisiva, aunque no está exenta de reservas:

Si recomiendo el procedimiento experimental de sustituir modernidad por capitalismo en todos los contextos en los que aquella aparece, se trata de una recomendación terapéutica más que dogmática, diseñada para excluir viejos problemas (y para provocar otros nuevos y más interesantes).

Esto es cierto también respecto a los principales discursos del movimiento moderno, independientemente de la postura particular adoptada por cualquier doctrina, manifiesto u obra de arte dados. Si, para comprender nuestra propia historia, resultan «inevitables», también son, ahora, «inaceptables». Hay una necesidad imperiosa de despejar el barco, tanto más si se tiene en cuenta en qué medida el espacio discursivo ha sido recolonizado por políticas descaradamente oportunistas. Ser «moderno» hoy es simplemente ser listo, en todos los sentidos, incluida, por supuesto, la habilidad de seguir al dinero inteligente allí donde éste va. Tal vez lo mejor, por consiguiente, sería simplemente olvidarlo, si no fuera porque «olvidar» es en sí un tropo moderno, y porque una «ontología del presente», el inmensamente atractivo subtítulo de Jameson, tiene que ocuparse

tanto de lo inaceptable *como* de lo inevitable. Por otra parte, la salida de Jameson es espléndidamente abrasiva: «Lo que realmente necesitamos es un completo desplazamiento de la temática de la modernidad por el deseo llamado utopía», un gesto supuestamente considerado restaurador –reclamando lo que se ha perdido de las anteriores fases del movimiento moderno– y al mismo tiempo orientado hacia un futuro aún indefinido. De ahí la frase final, un tanto bromista, del libro: «Las ontologías del presente exigen arqueologías del futuro, no predicciones del pasado».

Pero si aquí es donde acaba el relato, ¿dónde nos deja con la categoría de Relato en sí misma? Ya he mencionado la duda de relativismo que ensombrece la narratología de Jameson, contrarrestada por el impulso de ir más allá del tropo y de la ideología para acercarse, precisamente, a una antología diferenciada del discurso. La etiqueta bajo la cual vuela este esfuerzo es la de Dialéctica. Ésta es la que nos permite captar cómo enlazan las cosas, sin lo cual correremos permanentemente el riesgo de caer en esas trampas del movimiento moderno –separación, especialización, autonomía– que son, al tiempo, constructos ideológicos y efectos socioculturales reales:

La dialéctica nace como intento de captar estos rasgos contradictorios de analogía estructural y las diferencias internas radicales en las causalidades dinámica e histórica dentro del marco de un único pensamiento o lenguaje.

Pero la dialéctica no sale barata. No es un marco totalizador dado de antemano, que ofrezca eficazmente los resultados por adelantado. Es una figura maestra sin el privilegio de la maestría, y presenta por derecho propio un cierto carácter moderno, entrando y saliendo de los pliegues del texto de Jameson, comparable al Absoluto de Mallarmé, que flota en una zona de virtualidad que no es presencia ni ausencia. La dialéctica da por supuesto que lo general y lo universal son una manera de dar sentido a los particulares; pero el acceso a lo general y a lo universal sólo se puede obtener atravesando los particulares. No es tanto un estado como un proceso de pensamiento.

Esto está dicho con elocuencia; pero en este libro, al menos, se hacen más gestos al proceso en cuestión, como presuposición heurísticamente necesaria, que ejemplos se presentan del mismo. Quizá percibamos un poco el aspecto que tiene la dialéctica en el manejo que Jameson hace de las fuentes teóricas. Buena parte del libro adopta la forma de conjunto de viñetas teóricas, instantáneas estructurales profundas (en torno a los sospechosos usuales: Heidegger, Adorno, Benjamin, Foucault, Barthes, Althusser, Derrida, Deleuze, Lyotard, De Man, Blanchot, Luhman, y –si se me permite decirlo ingenuamente– demás), todos agitados en un cóctel de síntesis de orden más elevado. La procesión de perfiles teóricos destilados es desde hace tiempo una firma prototípica de Jameson, pero podría ser igualmente convincente contemplar el método más como

variante académica de una expresión claramente modernista –a saber, el *collage*– que como ejemplo de dialéctica en funcionamiento. En cualquier caso, ésta es una manera de hacer metateoría sobre las teorías, algo distinto del trabajo sobre procesos históricos y prácticas artísticas reales. Un rasgo llamativo de este libro –en parte, sobre lo moderno– es que hay en él muchas teorías, pero comparativamente pocas sobre las prácticas artísticas y literarias. Imagino que se debe en gran medida a la descripción ligeramente crítica del libro, en la solapa de la portada, como «la sección teórica del antepenúltimo volumen de *The Poetics of Social Forms*». Hay aquí una interesante promesa (utópica); aunque podríamos también desear tener en cuenta lo que dice el propio Jameson, en relación con el trato holístico dado a la «periodización»:

Esta operación es intolerable e inaceptable en su propia naturaleza, porque intenta adoptar un punto de vista sobre acontecimientos individuales que va mucho más allá de las capacidades de observación de cualquier individuo, y unificar, tanto horizontal como verticalmente, una enorme cantidad de realidades cuyas interrelaciones van a permanecer inaccesibles e inverificables, como mínimo.

Aquí, decir lo mínimo es decir mucho. Será interesante descubrir qué nos ofrece, a este respecto, la dialéctica en acción.