

# LOS ORÍGENES DE LA CRISIS ACTUAL

He estado leyendo las descripciones que hace Perry Anderson de la situación en que nos encontramos, y los esfuerzos por él realizados durante treintaicinco años por descubrir las razones fundamentales que la explican: sus orígenes, como él mismo impenitentemente lo expresa. Mientras escribo me viene a la memoria la cubierta amarillo claro del ejemplar de la *NLR* que contenía este ensayo juvenil suyo: «Origins of the Present Crisis» (Los orígenes de la presente crisis); el color me recordó inmediata y vívidamente la mezcla de sentimientos que dicho ensayo había despertado en mí la primera vez que lo leí. En aquel entonces las apuestas eran altas o, al menos así lo pensábamos; y los desacuerdos profundos: sobre cómo explicar la crisis que, en 1964, inesperadamente se abatió sobre nosotros y, ante todo, sobre cómo formular una respuesta efectiva. De aquí en adelante quiero hablar de un trabajo reciente de Anderson, *Los orígenes de la posmodernidad*<sup>1</sup> y de su tratamiento del arte, en especial de su definición de modernismo y del análisis de las circunstancias bajo las cuales el modernismo llegó a su fin<sup>2</sup>. Quiero evitar una nueva versión del debate «¿merece el posmodernismo tal nombre?», que creo ha sido fundamentalmente estéril. El hecho de que ahora esté de moda contestar «no» a esa pregunta no es más significativo que el que hace cinco años fuera difícil no contestar «sí». Tal vez la pregunta haya sido errónea desde el principio. Quizá fuera equivocada porque *necesariamente* apuntaba a demasiados y demasiado dispares fenómenos al mismo tiempo, demasiados ejemplos y registros, sin ningún sentido estable de las separaciones o determinaciones existentes entre ellos. O, tal vez, esta inestabilidad fuera su fuerza: la estructura de la investigación tomaba y daba forma a las necesidades esenciales de las cuestiones que había que resolver.

No lo sé. En este tema procuro mantener una postura agnóstica. Lo único que presupongo es que queremos encontrar un conjunto de descripciones que puedan dar cuenta de cierto giro específico –cierta modificación de las carac-

---

<sup>1</sup> Ed. cast.: Perry Anderson, *Los orígenes de la posmodernidad*, Anagrama, Barcelona, 1999. [N. del T.]

<sup>2</sup> Originariamente presentado como documento en un simposio en el Center for Social Theory and Comparative History en UCLA.

terísticas, tal vez un cambio más profundo— en los presupuestos y procedimientos vigentes en la cultura visual y verbal de los últimos treinta años. Y doy por sentado que este giro tiene que ver *con* el modernismo: con cambiarlo, con enfrentarlo a sí mismo, con alejarse de él (pero incluso ese alejamiento no es del todo concebible, salvo como algo que se le hace a un pasado que se intenta evitar que acontezca, algo que sigue insistiendo en enfrentarse al distanciamiento y que desea ese pos- para su propia posteridad). En consecuencia, mucho depende de que se entienda bien lo que es modernismo; de que se señale qué es lo que encierra el modernismo que tiene que ver aún con el posmodernismo, guste o no; y, por último, y esto es crucial, qué es lo que cambió las circunstancias del modernismo, allá por las décadas de 1950 y 1960—Anderson dice que «las bases de una configuración completamente nueva no estuvieron sentadas hasta finales de la década de 1970»— que pudiera debilitar *suficientemente* la estructura de la configuración anterior y su continuo mirar hacia delante.

Expongo aquí, como breve recordatorio, las líneas generales del modernismo, tal como las presenta Anderson. Principalmente tiene en mente el modernismo europeo del *fin de siècle* y, aproximadamente, los primeros treinta años del siglo pasado. Como mejor se entienden, dice:

[...] es como resultado de un campo de fuerzas triangular definido por tres coordenadas: una economía y una sociedad todavía semiindustriales, cuyo orden dominante seguía siendo predominantemente agrario o aristocrático; una tecnología de intervenciones espectaculares, cuyo impacto aún estaba reciente o era incipiente; y un horizonte político abierto, en el que se esperaban y temían sublevaciones de diversa naturaleza contra el orden establecido. Dentro de los márgenes de tal espacio, podía estallar una amplia gama de innovaciones artísticas—simbolismo, imaginismo, expresionismo, cubismo, futurismo, constructivismo—: algunas explotando la memoria clásica o los estilos patricios, otras atraídas por la poética de la nueva maquinaria, y aún otras encendidas por visiones de revueltas sociales; pero ninguna contenta con la idea de un mercado como principio organizativo de una cultura moderna, y, en ese sentido, casi sin excepción antiburguesas<sup>3</sup>.

Anderson aduce cosas interesantes a la hora de acotar esta vasta caracterización. Se muestra sensible a las diferencias y excepciones geográficas, reconociendo, ante todo (como viene siendo habitual), la peculiaridad de los ingleses. Ha dejado de creer que el modernismo llegara a su fin en 1945—la extraña carrera de la vanguardia postsurrealista y postexpresionista en Nueva York, e incluso en París y Copenhague, en la década de 1950 parece formar parte del modernismo (no como última boqueada ni como repetición mecánica) de un modo más convincente de lo que le parecía quince años atrás—. Pero se mantiene fiel a las líneas generales de su marco, sobre todo a las condiciones que hicieron posible el modernismo: un orden industrial burgués conviviendo, codo con codo, con sus opuestos caducos pero obstinados: el campo, el campesino, los densos residuos culturales de la aristocracia; la llegada de un mundo de milagros mecánicos todavía por su novedad y falta de madurez, empapado por el «carisma de la técnica»; y la presencia de la revolución, como tema de actualidad o como mito que todo lo impregna.

<sup>3</sup> Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity*, Verso, Londres, 1998, p. 81.

## *El fin del modernismo*

Su descripción de las condiciones *invalidantes* del modernismo parecen derivarse directamente de la exposición anterior. El posmodernismo vuelve a ser un campo «triangular en virtud de tres coordenadas históricas nuevas». El modernismo fue el producto de una sociedad burguesa en la que el burgués seguía luchando por encontrar una definición cultural propia, frente a ese «otro» feudal y aristocrático; una definición en la que la mera radicalidad de la batalla por la autodefinición, forzaba a la burguesía a reivindicar un escenario de autoridad cultural específico. Uno piensa en la magnífica definición normativa de burguesía de Barthes, como «la clase que no quiere ser nombrada» y comprende que el cuadro que pinta Anderson es el de un momento forzosamente excepcional y transitorio del posicionamiento de la burguesía. El posmodernismo surge cuando ese posicionamiento concluye, cuando «la burguesía, tal como la entendían Baudelaire o Marx, Ibsen o Rimbaud, Grosz o Brecht, o incluso Sartre o O'Hara, se convierte en algo del pasado»<sup>4</sup>. Esto comienza con una venganza después de 1945, aunque el camino ya había sido ciertamente despejado por el fascismo. Y una vez que la «democratización de los usos y la desinhibición de las costumbres» han hecho su labor de pseudoigualación simbólica, una vez que «el *encanallamiento* de las clases pudientes» ha rebasado los viejos y embarazosos signos de distinción al estilo Bordieu, el juego del modernismo ha acabado. No tiene adversario. Sus insesantes disgresiones y deformaciones del legado aristocrático —el mismo legado del que al mismo tiempo quería beneficiarse la burguesía para sus propios fines— llegaron a no significar nada, a tener una fuerza crítica cada vez menor, porque la clase burguesa había abandonado la batalla, acomodándose al fin (como siempre había deseado) por razones puramente instrumentales.

Esto en cuanto a la primera coordenada. La segunda coordenada es la rutinización de la técnica y la saturación, como estructuración interna, del ámbito cultural por «máquinas de emoción perpetua, que transmiten discursos que representan una ideología adosada, en la acepción más fuerte del término»<sup>5</sup>. Aquí la televisión es la tecnología clave: y, sin embargo, curiosamente, la matriz del nuevo aparato de administración de símbolos y de la autoadministración a través del símbolo. Denominemos esto la colonización de la vida cotidiana, la llegada de la sociedad del espectáculo. Allí donde la naturaleza de la racionalidad burguesa había sido congelada en piezas o sueños de equipamiento específicos —invasiones específicas del cuerpo o del paisaje (tanto monstruosas como maravillosas o, probablemente, una mezcla de ambas) por cualquier instrumento o red— ahora la nueva naturaleza podía estar en todas partes y en ninguna, produciendo las formas exactas en las que podría ser concebida. Ya no existe un afuera para lo imaginario; o mejor, ningún interior, ninguna distancia crítica posible en el espacio demarcado por sus confines. «Imagen», «cuerpo», «paisaje», «máquina» —a estos (y otros) términos clave del lenguaje antagónico del modernismo les roba su sentido crítico la rapidez misma de su circulación en los nuevos circuitos de imágenes, y también la capacidad de estos circuitos para atenuar distinciones, aplanar o «desrealizar», convertir cualquier idea, o deleite, u horror en una viñeta de quince segundos—.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 85-86.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 89.

Primera coordenada: la nueva naturaleza del poder de clase. Segunda coordenada: la nueva naturaleza de su instrumentación técnica. Tercera coordenada (¿se deriva de las otras dos o es una coordenada dotada de una historia y fuerza propias?): «la cancelación de las alternativas políticas», el fin de una larga época de mitos y retos revolucionarios contra la sociedad burguesa, de la que se había nutrido el modernismo.

### *La política del espectáculo*

Por el modo en que he presentado esta argumentación podría deducirse que concuerda en gran medida con la misma. Algunos de los puntos en los que hace hincapié —especialmente la necesidad de adaptarse a las nuevas fuerzas y relaciones de producción simbólica en la sociedad burguesa y sus implicaciones en cuanto a una futura política anticapitalista— me han parecido esenciales para pensar el capitalismo, desde que fueron formulados y los descubrí a mediados de la década de 1960. Si se me permite hacer un pequeño apunte histórico (volviendo por unos instantes al mundo de los «Orígenes de la presente crisis», etc.) me resulta extraño que Anderson se apoye, con la insistencia con la que lo hace, e indudablemente con toda justicia, sobre el concepto de «sociedad del espectáculo», sin nombrar jamás a su autor (en un libro en el que se citan nombres constantemente), eligiendo además no mencionar el particular contexto de teoría y práctica revolucionarias del que surge el concepto —esto es, la última Internacional Situacionista— como si estuviera «condenado a los avatares y la transitoriedad de cualquier sobrepolitización»<sup>6</sup>. Esto, sin duda, revive en mí los sentimientos encontrados con los que leí la *New Left Review* en 1964. La «sobrepolitización» se me antojaba entonces como una mera *politización* de un grupo de personas (algunas de las cuales antes habían sido artistas), cuyo encuentro con las condiciones de producción de la imagen y la naturaleza de los cambios que se apoderaban de esa producción, les había llevado a comprender que el ámbito de esa imagen era, cada vez más, el ámbito en el cual y contra el cual habría que enmarcar una posible «política» futura. Que la politización que resultara de ello iba a tener aspectos febriles y precarios, sólo podía negarlo un idiota. Pero estoy seguro de que la razón de esa radicalidad se debía en parte al aislamiento, esto es, a la negativa por parte del resto de la izquierda a considerar en ese momento la idea de que los cimientos y formas de la «política» estaban cambiando, tal vez de manera definitiva, y de un modo que ponía en entredicho los supuestos más elementales de la izquierda.

En el momento de su concepción, los orígenes de la posmodernidad fueron objeto de una teoría y práctica activas, y de un activo eludir y preferir no darse cuenta. Sería más fácil aceptar el tono obstinado, antidenunciatorio, como de adiós, de «reconoce-el-poder-de-la-imagen» de muchos de los escritos sobre posmodernismo, incluidos algunos de Jameson, si no fuera tan decididamente un realismo que emerge después del hecho.

Pero basta. Mi tema es el modernismo y no la sociedad del espectáculo. Tengo varias cosas que decir sobre la descripción de Anderson que se superponen y no

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 84. Para más detalles sobre estos temas véase D. Nicholson-Smith y T. J. Clark, «Why Art Can't Kill The Situationist International», *Octubre*, núm. 79, invierno de 1997.

logro dilucidar el orden en que deberían presentarse, o, si lo que a mí se me antoja como varias cosas distintas, resultan ser distintos modos de decir la misma cosa. Muchos teóricos anteriores, incluido Alex Callinicos, señalan que las formulaciones del posmodernismo se apoyan casi invariablemente sobre una especie de ceguera ante la presencia, dentro del *modernismo*, de las mismas características que se supone convierten al posmodernismo en lo que es. Según Anderson, en el régimen de representación anterior «podían encontrarse casi todos los recursos o rasgos estéticos atribuidos al posmodernismo –*bricolaje* de tradiciones, juego con lo popular, reflexividad, hibridismo, pastiche, figuración, sujeto descentrado—. No se percibía ninguna ruptura crítica»<sup>7</sup>.

Quiero llevar más lejos aún el hilo de este análisis. Es obvio, como constata Callinicos, que una mera lista de las características que comparte con su predecesor no da respuesta al argumento de especificidad del posmodernismo. Cualquier nuevo régimen de representación se construirá a partir de los escombros –las capacidades no materializadas, las oportunidades brindadas a la inflexión y a la inversión– del régimen al que desplaza. Otra vez nos viene a la memoria la larga (por un momento, parecía verdaderamente interminable) relación amor-odio entre la burguesía y la aristocracia. Pero, sin embargo, podemos decir que, finalmente, o acaso de un modo suficiente, aquellas características, tomadas de su predecesor y travestidas, cristalizan en un orden genuinamente nuevo. Tienen otra finalidad. Sus problemas y objetivos son marcadamente diferentes.

De modo que la única respuesta suficiente a Anderson y a Jameson implicaría demostrar no sólo que el modernismo y el posmodernismo comparten «recursos y características», sino que, además, objetivos, problemas y objetos son en esencia los mismos: se encuentran en la misma relación de ambivalencia central y fluctuante frente a las principales formas de modernidad de la sociedad industrial burguesa. Me inclino a pensar que esto es cierto. Como orientación preliminar, les invito a recordar que *La sociedad del espectáculo*<sup>8</sup>, de Debord, no fue una obra que propusiera una *periodización* del capitalismo. Omitió de forma deliberada mencionar cuándo llegó «el espectáculo». El espectáculo fue una lógica y una instrumentación inherentes a la economía de la mercancía y a ciertos de sus acompañamientos sociales, desde un principio. Sin duda, esa lógica se hizo más evidente a medida que la instrumentación se extendía y se volvía más eficiente –¿por qué sino esa peculiar mezcla de lucidez y desesperación en el tono de Debord?–. La lógica siempre había sido bastante clara y la instrumentación notable, en cierto sentido, omnipresente. ¿Por qué sino el epígrafe de Feuerbach a *La sociedad del espectáculo*? ¿Qué otra cosa pensaba su autor que Marx tenía en mente en su estudio sobre «el fetichismo de la mercancía»?

Quiero reiterar que el modernismo ya se caracterizaba por una indudable duplicidad de miras frente a las principales formas de modernidad. Y esa duplicidad era *constitutiva*, ya que el modernismo no da nombre a una insurrección ni una negación de izquierdas o de derechas, sino a un modelo de práctica artística en el que los propios modos de representación de la modernidad –la

<sup>7</sup> *The Origins...*, *op. cit.*, p. 80.

<sup>8</sup> Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 1999.

estructura de la producción y reproducción simbólica que entraña— se someten a la prueba de la ejemplificación en un medio concreto. Esto significa afirmar que no podemos estar seguros de la «actitud» del modernismo frente a la apariencia y la lógica de la modernidad, porque el propio modernismo siempre fue incierto, porque no habría podido poner a la modernidad a prueba del modo en que lo hizo, sin poner en entredicho el «juicio» general acerca de lo que tuvo que asumir hasta que dicho juicio *se dio en el acto (la estructura completa) de la propia representación*. Sin duda alguna, el lema del modernismo es el magnífico consejo de Adorno: «Enseña a bailar a las formas petrificadas, cantándoles su propia canción». Pero, por la misma razón, cabe siempre preguntarse en relación con el modernismo, si el acto de cantar petrificará al cantante o desembocará (por decirlo así, *en el momento mismo de la petrificación*, en el momento en que el tecnicismo del modernismo estaba a punto de convertirse en la imagen de la racionalidad técnica en general) en el descubrimiento de las articulaciones y suturas de la piedra. De modo que las estatuas—las formas, los fetiches— finalmente acaban entrando en movimiento.

### *Representaciones de prueba*

El modernismo fue una especie de examen de la modernidad y sus modos. Los modos se pusieron a prueba materializándolos, reduciéndolos a un conjunto de maniobras técnicas concretas; y, más aún, forzándolos y desnaturalizándolos en el proceso, con el fin de ver en qué medida esos modos sobrevivirían en los extremos de la dispersión y el vacío, del aplanamiento y la abstracción, del extrañamiento y la descalificación—curiosamente, los procedimientos que en el modernismo *se convirtieron en lo que era la materialización*—. En otras palabras, el modernismo *forzaba*; y, huelga decirlo, ese forzamiento tuvo su momento de congelación e idealización, lo que Adorno llamaba su momento regresivo, como opuesto necesario de los momentos de aniquilación y abismo. Tomemos el motivo de la máquina y de lo mecanizado (y, más allá de ambos, la problemática más amplia de la racionalización y la estandarización) que Anderson reconoce con acierto como centrales. ¿Acaso es cierto, como él lo interpreta, que el modernismo postulara la máquina como entidad que irrumpía, transformadora, contrapuesta al signo de una lógica más amplia, previamente fijada? ¿Fue el modernismo siempre víctima del carisma de la técnica (e incluso del carisma de su *propta* técnica)? Me lo pregunto. Por cada Ozenfant parece haber un Picabia; por cada Casa Schröder una Torre Einstein; por cada *Monumento a la Tercera Internacional* un *Merzbau* envolviendo su Catedral de Miseria Erótica—o, en realidad, replicando directamente al *Monumento* de Tatlin, el sardónico y doméstico *Tatlin en casa* de Hausmann—. Es decir, para cada sueño agradable de racionalidad, una pesadilla de jaula de hierro. Para cada acto de satisfacción autocomplaciente ante un sujeto pseudomecánico, descentrado, inmerso en el proceso de su propia realización (esto recuerda mucho al período central de Duchamp), un Kafka para indicarnos el movimiento sintáctico real—el movimiento de horror y de pérdida de uno mismo— de un individuo «moderno» corriente abocado a vivir su muerte. Para cada *De Stijl* un Dadá: o un *De Stijl* haciéndose dadá (encontrando un Dadá en el corzaón de *De Stijl*); o un Dadá empujado, aparentemente por la lógica de su propio hiperindividualismo, hacia una extraña parodia—¿pero puede realmente llamarse parodia?— de constructivismo. Lo que aquí describo son trayectorias reales, híbridos reales

en el corazón del modernismo: por ejemplo, Schwitters, o El Lissitzky, o Van Doesburg.

### *La burguesía invisible*

Espero que se entienda a dónde quiero llegar con mi argumento. Cuanto más analizo el modernismo, más dudo de su relación con el carisma de la máquina de la que depende la segunda coordenada de Anderson. Por una parte, es una cuestión de desacuerdo empírico sobre algún que otro artefacto o marco de creencias modernistas. Y el mismo tipo de argumento fáctico podría aplicarse a los otros dos puntos del triángulo de Anderson. Es posible que en el período de la posguerra realmente se viera una nivelación y desidentificación específicas de la burguesía. El lenguaje de Anderson es enérgico y persuasivo en cuanto al detalle de esa desaparición. ¿Pero era tal desaparición constitutivamente nueva? ¿Significaba que el modernismo estaba frente a un sujeto —una formación social— que nunca se había visto antes? Lo dudo. Vuelvo otra vez a la definición de Barthes —a la noción de burguesía, que por su propia naturaleza como clase, constantemente aparece y desaparece del campo de visibilidad social; a la noción de burguesía como una *sociedad anónima* permanente, incesantemente inventiva. Creo que aquí Barthes encontró algo fundamental, algo que los teóricos de la cultura capitalista todavía no han examinado lo bastante. Y la presencia y ausencia de una burguesía —su positividad y, a la vez, su profundo encubrimiento— es uno de los temas que definen, e incluso configuran el modernismo, de *A Burial at Ornans* y *Bouvard et Pécuchet* en adelante. Porque, ¿qué era el modernismo sino un conjunto de formas con las que una cierta clase dominante intentaba universalizar su poder, haciendo que ese poder *fuera* sencillamente la libertad individual, o la racionalidad técnica, o que la una fuera condición de la otra? ¿Y qué otra cosa es el modernismo sino un encuentro continuo precisamente con ese efecto de la representación? ¿Se puede afirmar —paso a la tercera coordenada— de que el fin de una oposición política efectiva contra el capitalismo privara al modernismo de uno de sus soportes necesarios? ¿Acaso no había vivido el modernismo de un modo constante (de nuevo de modo constitutivo) precisamente con ese final? ¿Acaso no prosperó en la Francia de principios del siglo xx, frente a la positividad más odiosa de la sociedad burguesa? ¿Y acaso no se nutrió profundamente, durante su auge antes de la Primera Guerra Mundial, de un vitalismo, de un misticismo y de un racismo derechistas de la peor especie? (A mi juicio, con más intensidad entre 1910-1914, de lo que jamás se nutriera de Kropotkin y de Jules Guesde.) ¿Los años entre las dos grandes guerras no implicaban *ya* un final, un aplastamiento y un congelamiento de las energías revolucionarias? Sé que Anderson y yo nunca vamos a estar de acuerdo sobre si el comunismo de la Tercera Internacional se ajusta a esa última descripción. Pero sí podemos acordar que el modernismo, los propios modernistas no se mostraron en absoluto de acuerdo en este punto, sobre el sentido de la situación política del modernismo, a medida que el comunismo de la Tercera Internacional fue atravesando sus diversas y repugnantes mutaciones. Por cada Léger había un Jean Vigo, por cada El Lissitzky un Malevich, por cada Heartfield un Attila József. Y una vez más, ¿no es cierto que, *en la práctica*, incluso las obras de los grandes seguidores modernistas del estalinismo expusieron el inmovilismo y la insipidez de la imagen del socialismo de la Tercera Internacional al escrutinio, a su posible desmantelamiento y a una nueva transformación? Los fotomontajes

absurdos y marmóreos de El Lissitzky en la década de 1930, o los esfuerzos paralelos y desesperados de Hartfield por hacer caer a Hitler y celebrar al Nuevo Hombre Soviético, o incluso los últimos intentos enajenados y patéticos de Frida Kahlo por crear un *icono* manifiestamente estalinista: ¿no *hablan* todos ellos al aplastamiento y a la fijación de las posibilidades que tratan de negar?

### *Continuidades*

Una vez más vuelvo a la lógica más amplia del asunto. Decir simplemente que el campo modernista abarcaba muchos procedimientos y propuestas parecidas, no da respuesta a la idea de posmodernismo. La cuestión es: ¿fueron formativos esos procedimientos y propuestas? ¿Conferían al modernismo su forma, su dinámica? En otras palabras, ninguno de mis contraejemplos tendría importancia si no creyese que finalmente conforman otra visión de la situación global del modernismo. Por «situación» entiendo no sólo el lugar social fluctuante del movimiento, en relación con una burguesía visible o invisible (cuya visibilidad e invisibilidad continuamente eligió reconocer y no reconocer), sino también, y de manera más profunda, la noción de los medios que tenía a su disposición frente a esa modernidad –lo que tenía que hacer, qué lógica técnica o material debía seguir, qué posición política o crítica ventajosa *debía negarse a sí mismo* para mantener viva la posibilidad de representación. Para decirlo en pocas palabras (para hablar del padre fundador), no creo que el ascetismo de la «actitud» de Warhol, o el colapso de la distancia, o la atonía, o la impenetrabilidad, sean más que la continuación de una táctica –pero es más que una táctica, es una necesidad estructural– que había hecho del modernismo lo que era.

En sus últimos ensayos Frederic Jameson propone en varias ocasiones *definiciones* específicas de modernismo, y no nos sorprende que para ello haya buscado ayuda en Adorno –en Adorno y en Hegel–. «Para nosotros», él cita la gran sentencia de Hegel, «el arte ya no es el modo más elevado en que la verdad se forja una existencia propia». Según Jameson, la tarea del crítico es comprender por qué la predicción sobre la práctica del arte, que parece derivar de la afirmación de que el arte, como forma significativa de vida, iba a concluir o derivar hacia un mero acompañamiento decorativo, no resultó ser verdadera. En su lugar, ocurrió algo llamado modernismo. «Lo que no se ajusta al pronóstico de Hegel es la supresión del arte por parte de la propia filosofía; por el contrario, un tipo nuevo y diferente de arte parecía ocupar el lugar de la filosofía una vez finalizado el anterior, y usurpar toda reivindicación filosófica de lo Absoluto, para convertirse en “el modo más elevado en que la verdad llega a manifestarse”. Éste es el arte que llamamos modernismo»<sup>9</sup>. O, de nuevo, en *Transformations of the image*:

[...] lo que distingue al modernismo, concebido en términos generales, no es la experimentación con formas heredadas o la invención de formas nuevas [...] El modernismo entraña, sobre todo, el sentimiento de que la estética sólo puede llegar a materializarse y encarnarse completamente cuando es algo más que una estética [...]

<sup>9</sup> Frederic Jameson, *The Cultural Turn*, Londres, 1998, p. 83.



[Es] un arte que en su movimiento más íntimo busca trascenderse a sí mismo como arte (tal como pensaba Adorno, y sin que llegue a ser particularmente importante que la dirección de esa autotranscendencia sea de carácter religioso o político)<sup>10</sup>.

Éstos son los episodios clave del texto de Jameson. Con mucha frecuencia, cuando las apuestas de su análisis general se vuelven claras, retorna específicamente a Adorno. Y estas últimas son muy esclarecedoras. Me permiten expresar mi desacuerdo básico con la imagen del modernismo que ofrece Jameson, y con su evolución durante los últimos treinta años; con la imagen de Jameson, y creo que con la de Anderson. El hincapié que se hace en la idea de que el modernismo implica una reivindicación, o un esfuerzo por trascenderse a sí mismo como arte –su creencia, por citar de nuevo a Jameson, de que «para que el arte llegue a serlo, debe trascenderse a sí mismo»<sup>11</sup>– me parece sólo la mitad de la historia. Es, si se prefiere, un énfasis *tomado* de la dialéctica de Adorno, que silencia –y, por consiguiente, acaba degradando– otro momento, asimismo esencial, de su análisis. La trascendencia en el modernismo sólo puede lograrse indudablemente –¿acaso no es esto esencial para nuestra apreciación global de la apuesta del movimiento?– por la vía de la inmanencia y la contingencia absolutas, mediante un profundo y despiadado materialismo, por la secularización («materialización») de la trascendencia; se trata de una absorción dentro de la lógica de la forma. Es decir, me parece que el modernismo de Jameson se concibe como un movimiento trascendente que siempre está esperando *otro* movimiento (incluso, momento) distinto, en el que tenga lugar puntualmente «la disolución de la vocación del arte por alcanzar el Absoluto»<sup>12</sup>. Esta gran imaginiería ultrailustrada del desencanto, de estrellas que bajan a la tierra, es precisamente lo que da fuerza a la visión de Jameson. Pero supongamos (como creo que supuso Adorno), que el modernismo *ya* representaba esa disolución y ese desencanto, pero concretamente una disolución mantenida en tensión dialéctica con la idea o necesidad de una totalidad, una idea o impulso *que por sí sola daba sentido a la noción de disolución* (o de vacío, áscesis, fragmento, mera manufactura, reducción, inexistencia, no-identidad).

Creo que de esta descripción del modernismo se obtendría una valoración distinta de los últimos treinta años. Imagino que giraría sobre la cuestión de si, y hasta qué punto, las figuras de disolución y desencanto en la práctica artística, las figuras familiares que acabo de enumerar no se convirtieron en una forma de trascendencia *en sí mismas*; y, como siempre ocurre en el modernismo, una trascendencia condenada al colapso. O mejor, no tanto «condenada al colapso», como simplemente enfrentada, una vez más, al *pathos* que se halla en el corazón del desencanto –desencanto (auténtica secularización) entendido como un espejismo estético más entre otros, siempre vislumbrándose delante del modernismo en el desierto de la mercancía, como forma de lucidez, que no termina jamás de alcanzar–. Inevitablemente, pienso cada vez más en Warhol como exponente de esta idea. ¡Qué artesano y pequeñoburgués nos parece ahora su alegre mundo de productos de consumo percederos! ¡Qué obsesionado todavía por el sueño de libertad! De modo que, treinta años después, su

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 101-102.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 84.

*Lata de sopa Campbell* nos resulta indudablemente una amalgama –un mapa dialéctico sin resolver, pero de una seriedad ingenua– de la abstracción de un *De Stijl* aplicada a la solidez fundadora, consoladora y redentora de un almacén de pueblo. ¡Cuánto se parece a un Stewart Davis o a un Ralston Crawford, o a una entrada del *Dictionnaire des Idées Réçues*! «La historia tiene muchos capítulos ingeniosos», por citar a *Gerontion*, «pasillos artificiales / y temas, decepciones que susurran ambiciones». ¿Es Warhol cada vez más modernista porque resulta que lo que él inauguró era otro de los ciclos del modernismo? ¿O, porque lo que pasó a continuación era verdaderamente un final, una salida, desde la que inevitablemente volvemos la mirada a los pioneros, para verles como primitivos conmovedores, medio enamorados aún del arte al que están dando muerte? Me inclino por lo primero. Podría ser lo segundo. Ninguna de las conclusiones resulta alentadora. Treinta años no son suficientes.