

## **EL HORIZONTE ESTETICO DE LA MODERNIDAD**

Víctor Bravo

La modernidad es un espejo donde el infinito se contempla en el hombre estremecido por la angustia. Espejo quebrado que rompió las correspondencias entre lo divino y lo humano, que habían situado al humano ser en el centro del universo y que lo habían hecho semejante a Dios. En la modernidad el hombre encontró el tesoro de la razón pero también la consciencia de su desamparo. Segunda pérdida del Paraíso, en la modernidad, como señalara Max Weber, se alcanza "el desencanto del mundo", se rompe el escudo de la fe, y la racionalidad y sus sueños que producen monstruos van a hacer de la ciencia, la moralidad y el arte, esferas de la reflexión, de la ruptura y de la reconstrucción. El hombre moderno se mueve en el fragor de las diferencias y mira frente a sí la figura apasionada del otro para reinventar, de manera incesante, los diálogos y los estremecimientos de la alteridad. Se ha asomado, con vértigo y fascinación, al umbral de otros mundos que él habitaba sin saberlo; mundos permanentemente cambiantes, y fundados, con la densidad del secreto, en la textura del lenguaje mismo. El proceso de racionalización que, según Weber, explica la modernidad, enfrenta al hombre con las discontinuidades que niegan las certezas de lo real, pero detrás de esa fuerza negativa se dibuja una continuidad superior, la de la infinita gama de las utopías: utopías sociales o estéticas que hacen de la modernidad una "autorreflexión emancipatoria", y del "desencanto del mundo", un estruendo de rupturas y negaciones que abre la posibilidad de lo que Morris Berman llama un "reencantamiento del mundo".

La modernidad, nos lo han advertido pensadores como Octavio Paz y Junger Habermas, ya no es tan moderna: se abre como un estallido hacia el año mil quinientos con la Reforma, la floración de un Nuevo Mundo y la revolución copernicana; renace a partir de 1789, en el turbión de revoluciones que se inicia con la Revolución Francesa; y



parece alcanzar un último avatar en los siglos XIX y XX, con las revoluciones científicas, filosóficas y artísticas, que hacen avanzar al hombre entre las dos orillas paradójicas de la exactitud y la incertidumbre.

Es posible decir de la modernidad, para emplear la expresión de Octavio Paz, que es una pasión crítica: negación y ruptura de normatividades y certezas; y fundación de nuevos mundos donde la utopía, con todas las posibles variantes, es una de sus más ricas metáforas. La autorreflexividad que la acompaña cuestiona y devela las máscaras de la verdad y el poder, y explora los territorios de irrealidades que se encuentran en el seno mismo de lo real. Berman cita una frase del *Manifiesto comunista* que sintetizaría el poder de ruptura de la modernidad: "Todo lo sólido se desvanece en el aire". Este poder de ruptura y de fundación es el arma del hombre moderno contra la reificación y el carácter represivo de los sistemas, la brújula de su esperanza y su libertad. Podría decirse que el sentimiento de la libertad es sentimiento típicamente moderno: separado, por la reflexividad, de los sistemas absolutos que lo dirigían y limitaban, pero también le otorgaban un tranquilizador lugar en el mundo, que lo sumergían en la plenitud de un sentido, el hombre moderno asume junto con su libertad la perplejidad y la consciencia de su desamparo, la intuición de estar situado en el límite mismo del horror y la maravilla, del caos del sin sentido y de la plenitud de un sentido superior. El hombre moderno es el ser de los estremecimientos, el protagonista de una travesía transida por la angustia, pero alimentada por el ansia de un logro superior. Desde su campo imantado de negatividades, contradictoriamente, la modernidad evapora la fuerza optimista de la reconstrucción.

Adorno ve en el arte el lugar donde la modernidad desarrolla a plenitud esa doble capacidad: "A través de la configuración de sus elementos la obra de arte revela el carácter irracional y falso de la



realidad existente y, al mismo tiempo, a través de una síntesis estética, prefigura un orden de reconciliación". Cataclismo y promesa imantan el discurso de la modernidad y alcanzan en la escena del arte la más restallante de sus expresiones. Así lo entenderá Baudelaire para quien la modernidad estética une lo efímero y lo eterno, y se sumerge en lo tenebroso y el mal, para hacer brotar de allí el resplandor de las "flores" de la poesía.

El vértigo de negaciones y afirmaciones que la modernidad conlleva traza su huella en la estructura del lenguaje mismo. La visión moderna del lenguaje, que tiene su primera sistematización en Frege y Saussure, y en Nietzsche su más extrema exigencia filosófica, revela que el proceso de la comunicación, regido por la condición de verdad y certeza, esconde una segunda dimensión del lenguaje, donde lo falso y la indeterminación se convierten en la urdimbre misma de los signos. La modernidad revela la estructura irónica del lenguaje, que expande sus marcas en la escena de la literatura, por medio del principio de indeterminación presente en los textos, en el cuestionamiento del sujeto a través de la pregunta sobre quién habla y/o actúa, en las imprevisiones temporales y espaciales, y en los procesos textuales de la parodia y lo grotesco, de la paradoja y el absurdo, de lo insignificante y el humorismo, como revelación estremecedora que el hombre, en su fragilidad y su desamparo es, como afirmara Kant, ciudadano de dos mundos.

La indeterminación, no como "ruido" o defecto sino como principio de composición del texto moderno, no se revelará plenamente sino hasta 1922 con la publicación del *Ulysses*, de James Joyce, y su sistematización teórica más completa no se alcanzará quizás sino, primero, en las tesis del "semanálisis" y la "diseminación" de Kristeva y Derrida, respectivamente y, segundo, en las propuestas de Irganden, Jauss, Iser y demás miembros de la Escuela de Constanza. El lenguaje parece contener en sí la riqueza incesante de la indeterminación,



riqueza a la que debe renunciar para hacer posible la comunicación donde el sentido debe fluir por los canales de la denotación y los parámetros de la certeza. La filosofía y la literatura modernas recuperan la proliferación del lenguaje desatado, diseminante, donde las certezas se rompen, y donde el sin sentido se convierte en una de las corrientes de vértigo del texto, que exige nuevos hábitos y participación activa del lector. La indeterminación rompe con la seguridad receptora del lector y exige de éste ser también constructor del sentido.

La escisión y el cuestionamiento del sujeto es uno de los rasgos fundamentales de la modernidad. El hombre centrado en su identidad absoluta con lo divino, que adquiere en esa identidad la plenitud de un destino, se rompe en el turbión de las diferencias, se escinde en un desgarramiento que aún no cesa y lo hace un ser del extravío; expulsado del centro cósmico por la revolución copernicana, y estremecido en sus cimientos por la reflexividad de la Reforma, no cesará de escindirse en el arco histórico de la modernidad: desde el nudo perfecto de la razón donde había alcanzado, de nuevo, la certeza de un centro, contemplará atónito, con el descubrimiento freudiano, una dimensión de imprevisiones y oquedades donde el yo se cifra como un otro que nos rige y dibuja los más inesperados signos de nuestros senderos; sujeto escindido en el cuestionamiento de la verdad que, desde Nietzsche, abre las posibilidades creadoras de lo falso y donde el lenguaje es un poderoso fluir que se habla a sí mismo: más allá del lenguaje hablado por los hombres, la fascinante paradoja de un lenguaje que se habla en los hombres, atrapados fatalmente en las redes de los signos. La pregunta de Wittgenstein, "¿Cómo puedo saber sobre qué estoy hablando, cómo puedo saber qué quiero decir?", rompe las certezas del sujeto como centro generador del lenguaje. La literatura moderna pondrá en cuestión la presunción de un centro del enunciador y, como señalara Foucault, hará de la pregunta ¿Quién habla? una de sus recurrencias fundamentales. La tachadura del autor y su inclusión en la obra en un encadenamiento de autores,



compiladores, traductores, etc., deriva del cuestionamiento del sujeto y funda una tradición de la modernidad que se inicia con el Quijote y aún nos sorprende, en infinidad de obras, en su meandro de posibilidades y variantes.

Cuestionamiento del sujeto y también de la temporalidad: el tiempo es uno de los núcleos reflexivos que, desde Heidegger y Husserl hasta Bergson, en filosofía, y desde Baudelaire y Proust hasta las propuestas más recientes, se encuentra en el centro del pensamiento moderno. "La modernidad -dirá Baudelaire en muy citada frase- es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable". El complejo hilado de lo transitorio y lo permanente, ya intuido por el viejo Heráclito, se convierte en rasgo de la modernidad, en criba de la expresión estética.

En este horizonte donde la alteridad dibuja sus imprevisibles formas, el arte revela y profundiza la fisura que lo une y lo separa de la vida. Como lo recordara Joseph Picó, el significado esencial del arte moderno descansa en su capacidad para formar una totalidad autónoma, un microcosmos autosuficiente que, no obstante, está unido por miles de hilos a la realidad. La fisura entre el arte y la vida, entre las palabras y las cosas, es la fisura de la modernidad trenzada por las fuerzas contrarias de la identidad y la diferencia. Por medio de la parodia y lo grotesco el arte trata de fundar, por los procedimientos propios de la identidad, su diferencia con la vida. La parodia, esa intertextualidad festiva que nos regala la modernidad a partir del siglo XVII, para mostrarnos, en la degradación de lo eminente, como lo ha señalado Bajtin, la dualidad del mundo. Claude Bouché ha afirmado que la literatura moderna es fundamentalmente paródica y, en efecto, la parodia parece convertirse en uno de los procesos recurrentes de la reflexividad estética que profundiza en la identidad, pues toda parodia, de manera explícita u oculta, es un homenaje al objeto parodiado; y en la diferencia, pues en la distancia que funda la degra-

ción, el discurso paródico funda un nuevo universo. "La función de la parodia -señala David Roberts- puede definirse como la crítica de la representación de la vida en la literatura y como la autoconsciencia inmanente de la literatura institución, porque la parodia debe poner necesariamente en primer término y extrañar tanto las formas de producción como las normas de recepción". La reflexividad es también la de lo grotesco, esa estética de la deformidad, como la calificara Hugo, ese desbordamiento discursivo hacia la exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso que quiebra toda consideración de lo sublime y de lo bello, y que es, en la fuerza de su negatividad, una celebración de lo corporal que se desborda a sí mismo en sus orificios y excrecencias, en el desgarramiento de la piel y en la muestra de sus órganos, y que orienta la recepción hacia el horror y la risa. Ya Spitzer decía que el grotesco crea un mundo titubeante entre la realidad y la irrealidad, y que nos "hace reír y estremecernos al mismo tiempo". Los clásicos estudios de Kayser y Bajtin nos muestran cómo lo grotesco, al igual que la parodia, funda una topología de lo alto y lo bajo, donde el discurso degradante lleva ciertamente a la monstruosidad o al humor, pero donde es posible ascender para buscar, en el seno mismo de lo deforme y lo feo, una inesperada forma de la belleza. Bajtin hablará de lo grotesco espantoso y grotesco luminoso, introduciendo en esta doble dirección topológica lo que él llama la cosmovisión carnavalesca. Esa dualidad que lo grotesco instaura no se produce, sin embargo, solo por la carnavalesización, sino también por otros caminos, por ejemplo el de la moral. Jankelevitch ve en Sócrates la intuición de esta disyunción del ser: "Al intuir el quiasma de la fealdad física y la belleza moral, la máscara socrática inicia al hombre en su propia modernidad, por fuera feo como un macho cabrío, por dentro sabio como un dios". Teodoro Adorno introducirá la noción de *disonancia*, más contemporáneamente, Julia Kristeva la de *abyección*, para explicar diversas manifestaciones de lo grotesco y de lo feo, como manifestaciones del texto literario moderno.

Si la parodia y lo grotesco parten de la deformación a partir de la

identidad, la paradoja y el absurdo serán procesos textuales de la diferencia que refutan las presuposiciones de lo real, la homogeneidad previsible que registran esos falsos testigos que, según Heráclito, son nuestros sentidos. Como lo han señalado los lógicos, de Roussel a Deleuze y Van Dijk, la paradoja es la refutación de lo real, la destrucción de los límites de lo cierto y lo falso, de lo imposible y de lo posible, y la revelación, como lo ha señalado Bronowski, de que su génesis y formación se encuentra en la capacidad del lenguaje de la autorreferencia. Las reglas de la paradoja descritas por Roussel y Whitehead, en su **Principia matemática** (1910-13), nos muestran una salida lógica al laberinto, a través de la "teoría de los tipos lógicos", que parte del axioma que dice que ninguna clase de objetos puede ser miembro de sí misma pues hay discontinuidad entre clase y miembro. Esta magistral salida, esa invención lógica de Teseo no elimina sin embargo el laberinto. La capacidad de producir paradojas revela que el lenguaje que funda lo real tiene también la capacidad de refutarlo, y, en esa refutación, crear los mundos de lo invisible y de lo imposible. De allí que la paradoja se encuentre en las entrañas de la religiosidad y de lo divino, para ser capaz de revelar, como señalara José Lezama Lima, la sustancia de lo inexistente; de allí que sea uno de los juegos de la modernidad literaria, desde las imposibles e insólitas aventuras de Alicia.

El absurdo, como lo han mostrado, desde diferentes perspectivas Camus o Borges, es una extensión de la paradoja. Para Borges, la obra de Kafka tiene en las paradojas de Zenón una de las propuestas precursoras, pues el absurdo de la imposibilidad de llegar al Castillo, por parte de el Agrimensor, guarda sus correspondencias con la imposibilidad de la flecha de Aquiles de alcanzar el recorrido, en la paradoja de Zenón. La situación insólita que rompe toda presuposición de causalidad, pero que es asumida, no obstante, como un hecho normal, crea el absurdo como una de las más extraordinarias negaciones de lo real en el seno de lo real mismo.



La paradoja y el absurdo, profundizando su diferencia con lo real, esbozan la posibilidad de la identidad. Ya Kierkegaard afirmaba que el absurdo revela una verdad superior, y Lezama decía que era una forma superior de testificar. En la literatura moderna de la paradoja y el absurdo aflora a veces la articulación de un sentido simbólico y/o alegórico, y, a veces, en la imposibilidad que fundan, derivan hacia esa otra expresión de la modernidad que parece recorrer con mayor o menor énfasis los procesos textuales que hemos descrito: el humorismo. Después de los clásicos estudios de Bergson y Freud, de Stern y Macedonio Fernández, sabemos que el humor es percepción de alteridad, revelación festiva de las incongruencias y de lo disparejo, reflexividad. Kayser dirá que el humor hace añicos la realidad y Freud y Bajtin han señalado que la risa enfrenta a la coerción y al censor: el humorismo parece tener la capacidad de poner en cuestión lo real, la verdad y el poder. Por su capacidad de percepción de la dualidad y la incongruencia de lo que parece normal, el humorismo deriva hacia una concepción del mundo, característica de la modernidad.

En los procesos textuales brevemente descritos todo confluye hacia la percepción de lo dual, de lo alterno, de lo incongruente, de allí que, por ejemplo, el humor puede derivar de la parodia o de la paradoja, la parodia unirse a lo grotesco, o la paradoja y el absurdo ser expresión una de la otra: vasos comunicantes de una misma revelación del pensamiento moderno que, globalmente, podemos calificar como pensamiento irónico. Los procesos textuales de la modernidad revelan la estructura irónica, que parece consustancial con el lenguaje y con la vida. "Ironía -señala Booth- es el término más general de que disponemos para indicar el reconocimiento de las incongruencias". De Aristóteles a Kierkegaard y Schlegel la ironía es el arma de la reflexividad que revela los sentidos ocultos por las apariencias. El arte moderno que, según Habermas, manifiesta su esencia en el romanticismo, parte de la infinita gama de los procesos irónicos. Si, como lo pensaron los románticos, la ironía es el principio supremo del



arte, lo es porque los procesos textuales que tejen la reflexividad revelan la dualidad del mundo que lleva al hombre moderno, como lo intuyera Baudelaire, a los sentimientos contradictorios del horror y el éxtasis.

Es posible mencionar obras como ejemplos emblemáticos donde es dominante uno u otro proceso de la ironía: *Don Quijote*, y la parodia que funda una literatura; *Gargantúa y Pantagruel*, que nos entrega la fiesta grotesca e hiperbólica de la corporeidad; *Tristan Shandy*, que hace de la escritura la variación infinita del humor y lo festivo; *El Castillo*, *El Proceso y América*, donde el absurdo es el laberinto sin salida del humano ser; *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo*, que hacen de la paradoja la geometría perfecta de la ficción; *En busca del tiempo perdido*, donde la temporalidad es la textura misma del relato; *Ulysses*, que nos regala una épica de lo insignificante y el vértigo de la fragmentación; *Diálogo de tres caminantes* o *Locus solus* que nos sumergen en lo indeterminado, *Molloy* y *Malone muere*, que replantean el problema del ser y sobre quien habla: obras que fundan, entre muchas otras, el horizonte de la modernidad.

El siglo XX abre con las vanguardias una fase refulgente, quizás la última llama de fósforo de la modernidad. La ruptura y la fundación se hacen los dos actos extremos y complementarios de las proclamas y manifiestos que estremecen las primeras décadas del siglo, uniendo sus revoluciones a aquellas que en el plano histórico social destruían viejas estructuras y se proponían fundar apasionadas versiones de la utopía. Del romanticismo a las vanguardias la modernidad estética dibuja el mapa de una sensibilidad y de un imaginario.

En nuestra lengua, y a pesar de la presencia resplandeciente y fundadora del *Quijote*, y de las propuestas implacables y humorísticas de Quevedo, el acceso a la modernidad, como ha señalado Eduardo



Subirats, ha sido caótico e incompleto. En América Latina quizás el modernismo dariano es el primer diálogo importante del continente con autores y obras occidentales de la modernidad; pero no es, fundamentalmente, sino hasta la década del veinte, en nuestro siglo, cuando distintos escritores de diferentes países, de manera solitaria y silenciosa, y en la resonancia misma de los movimientos de vanguardia, exploran caminos inusitados de composición estética, que se oponen a las normas dominantes, y que abren el diálogo secreto de la modernidad. Felisberto Hernández y César Vallejo, Roberto Arlt y Macedonio Fernández, por ejemplo, exploran la vertiente irónica del lenguaje por medio de la perplejidad y la irrisión, la fragmentación y el absurdo, e instalándose en un horizonte de lo imaginario que prácticamente no había sido hoyado entre nosotros, pero pagando el precio de una casi inexistente recepción de sus propuestas. En la década del sesenta, es sabido, América latina vive una hora estelar: las transformaciones sociales y políticas, y el turbión de la revolución pasaba por pueblos y montañas, trocando la injusticia y la miseria en épica y heroicidad, sembrando la certeza de que, como dijera el poeta Víctor Valera Mora, el día que las montañas tomasen las ciudades el mundo le quedaría chiquito a la hermosura, y haciendo que el continente, por primera vez desde el fragor de la Independencia, gravitara con una densidad propia en el mundo. También es hora estelar para nuestra cultura y para nuestra literatura, y es la hora del rescate de aquellos introductores de la modernidad que Angel Rama llamó los olvidados.

Es posible decir sin embargo que aún no se ha descrito suficientemente la tradición de la modernidad en la literatura latinoamericana; esa que, según nuestra apreciación, va a tener un momento importante a partir de la década del veinte; alcanzará un reconocimiento entusiasta sobre todo a partir de la década del sesenta y que hoy, en ausencia de un discurso crítico que muestre la articulación de sus planteamientos, nos sorprende con innumerables obras donde las diversas manifestaciones de la ironía se hacen presentes.