
CONFERENCIA

LO MODERNO EN DOS MIRADAS

Pablo Oyarzún R.*

¿De qué se habla cuando se habla de lo postmoderno? ¿Es un movimiento, una filosofía, incluso una época? ¿O acaso un fenómeno o un síntoma, superficiales ambos, que delataría un acontecimiento más profundo? ¿Es, por último, un temple, una difusa sensibilidad cuyas fibras difícilmente se disciernen?

Para no responder a estas preguntas, para sólo bordear la primera que las preside, acá se le inflige a ésa un cierto sesgo, según el cual lo postmoderno siempre habla de lo moderno. De donde resultan los tientos que ahora se exhibe.

Es, si se quiere, una manera de no hablar de ninguno de los dos asuntos. Es, más bien, una manera —doble— de atraerlos para que se dejen ver.

Una

Hace 9 años, cuando trabajaba en mi tesis de licenciatura, tuve que habérmelas por primera vez con la cuestión de lo “moderno”. Quiero decir que debí encararla independientemente, y que debí encararla como problema.

Elaboraba una tesis sobre Marcel Duchamp, al que mi preferencia pasional e intelectual designaba como el punto de cruce de todo el denominado “arte moderno”.

Mi escolaridad me decía que lo “moderno” era el nombre para una época más o menos elástica: la prudencia histórico-filosófica la remontaba a Descartes, a quien se le podía achacar su fundación, su instauración metafísica y su pauta científico-técnica. Las consideraciones socioculturales podían hacer retroceder su inicio al quiebre del feudalismo y al Renacimiento. La declamación en el siglo 18, a voces relativamente concertadas, de un proyecto histórico conscien-

* Licenciado en Filosofía, Universidad de Chile; estudios de post-grado en la Universidad J. W. Goethe de Frankfurt. Profesor de Filosofía en la Universidad Católica de Chile y de Estética en la Universidad de Chile.

te, invitaba a fijar su principio y, en cierto modo, el bosquejo de su destino, en la Ilustración. Eso, sin perjuicio de anotar las correspondencias y desajustes con la génesis de la sociedad burguesa, su expansión y desarrollo. La elasticidad relativa al comienzo de la época cubría 4 siglos, del 15 al 18 inclusive.

Si ya estas alternativas bastaban para introducir más de un titubeo en el establecimiento y uso de criterios periodizadores, tenía yo además que dar cuenta, en concreto, de lo que en el particular territorio de la historia del arte se denota como "arte moderno". Este parece constituirse, precisamente, como ruptura de y con una tradición estético-artística remontable a plazos que son congruentes con los de la modernidad sociocultural o filosófico-científica. El problema se perfilaba, pues, acusadamente: ¿en qué sentido se entiende, aquí, "moderno", en qué sentido es "moderno" el "arte moderno"? Y a su vez, ¿qué puede significar lo "moderno" para que esté permitido aplicarlo como distintivo de un arte cuyo rasgo más sobresaliente parecía ser su contemporaneidad?

No cabe duda de que estas preguntas podrían reflejar algo así como una fascinación nominal, un fetichismo de los conceptos, cuando no de los meros términos. ¿A qué detenerse tanto en el juego variable de un apelativo, que a lo mejor no hace más que recubrir y encubrir un conjunto diverso y quizás a veces incompatible de intenciones e intereses? Las prevenciones para no dejarse engatusar por ese juego nunca podrían ser, desde este punto de vista, suficientes.

Pero hay una perspectiva desde la cual, creo, se vuelve legítimo, no digo el mentado fetichismo, sino el análisis y la determinación de lo que el término refiere, de lo que cubre. Hablo de esa cuestión de segundo grado que es la del uso del término, de la intención de ese uso, del sujeto de esa intención, en cada caso.

La resistencia peculiar que Duchamp ofrece a todo intento de involucrarlo sin más, y de manera llana, en lo "moderno", incluso en el "arte moderno", a despecho de su complicidad con la vanguardia, o justamente porque esta complicidad es irónica y distante, me inducía a barruntar en su caso, y bajo el sesgo davinciano de su sonrisa, una buena ocasión para plantear, entre otros, ese problema de segundo grado.

La hipótesis con que trabajé se armó más o menos del siguiente modo: si lo "moderno" es el nombre de rigor para una época, no lo es porque sea la determinación de lo que una mirada panorámica ve como pretérito cerrado, memorable. Lo memorable, que no se limita sólo a ser pieza de colección u objeto museográfico, que todavía puede realzarse hasta la dignidad del modelo vivido, de lo clásico y ejemplar, es más bien la cualidad de lo antiguo. Lo "moderno", en cambio, compromete a la mirada que lo observa, la implica en su sentido, aun cuando esa mirada se diga "post-". De esta suerte, pensaba yo que lo "moderno", antes de ser el apellido de una época, de un período determinado o determinable, es una magnitud histórica

dinámica, que mide, no a un producto o a un conjunto de resultados, sino más bien a la productividad de la que ellos proceden, al deseo motor de esa productividad. “Moderna” sería la voluntad de inserción en lo “moderno”, o sea, la voluntad de actualidad, de contemporaneidad y contingencia, y hasta la voluntad de lo transitorio, meramente. Lo “moderno”, en este sentido, sería primariamente un efecto de temporalización, de historiación —si cabe decirlo así—, un efecto que, específico de una cierta productividad, sea ella social o individual, trae consigo explícita una pregunta por la historicidad de aquélla.

Hay dos observaciones que se podrían hacer a propósito de lo recién dicho, dos que se anudan con ciertas instancias de la polémica entre Lyotard y Habermas, la cual ha servido de libreto filosófico para la cuestión de lo moderno y lo postmoderno.

En primer lugar, la posible conversión de lo moderno en una categoría transhistórica.

Cuando digo transhistórica, no pretendo hablar de algo que esté más allá de la historia —como quisieran insinuarlo diversos apocalipsis en negativo que circulan en las metrópolis desde hace tiempo, y que suelen asociarse al sentido de lo postmoderno—, sino de algo que estaría a través de ella, una categoría, pues, que trata de pensar un conflicto que recorre la historia a todo su “largo”.

Me parece pertinente apuntar que esta conversión puede hacerse tanto desde la perspectiva de un discurso progresista —y aun revolucionario-progresista—, como desde la perspectiva de un discurso conservador. En el hecho, todo pasado se estima, se valora, desde la cualidad política de la mirada del presente. Sólo que en este caso particular habría que añadir algo: para que esa conversión tenga lugar, es preciso que ninguno de los dos discursos experimente su relación al presente como un vínculo pleno, satisfecho, que ninguno de ambos sea del todo sincrónico con su tiempo, oportuno. Para ambos debe haberse vuelto problemático el curso de la historia, así como su propia situación en ese curso.

Un poco en este sentido, y desde una intención progresista (aunque no revolucionaria) en vías de recomponerse, convierte Habermas lo moderno en una categoría de esta índole.¹ La reivindicación del proyecto de lo moderno más allá de su crisis visible (la de las vanguardias, por ejemplo) exige lógicamente extralimitar ese concepto, es decir, extenderlo más allá del límite histórico que parece acusarse en esa crisis, y por el cual la modernidad tiende a circunscribirse como tiempo acotado. De este modo, en el propio

1 J. Habermas, *Die Moderne - ein unvollendetes Projekt* (“La modernidad: un proyecto inconcluso”). Discurso a propósito de la concesión a Habermas del Premio Th. W. Adorno de la ciudad de Frankfurt, septiembre de 1980. Hay varias traducciones, una de ellas recogida en el volumen *Lo anti-estético. Ensayos sobre la cultura postmoderna*, editado por Hal Foster.

tratamiento del concepto se da virtualmente por saldada la crisis, y el proyecto de la modernidad puede ser rehabilitado desde su inconclusión. Extendido, el concepto se vuelve omniaplicable, o, dicho de otro modo, en lugar de denominar una cierta época, define una determinada conciencia del tiempo histórico. En vilo queda, por una parte, la pregunta por la historia real que ha hecho posible una tal conciencia. Pero, por otra, desde su contextura interna se pueden distinguir tres momentos a lo menos, tres momentos de lo "moderno": el de su autenticidad, el de su exacerbación, el de su degradación. La primera se refiere a la secreta relación con lo antiguo, con lo clásico o con la tradición vivida, a partir de lo cual lo "moderno" inscribe su marca en la historia, se inscribe como historia. La segunda se refiere a los programas radicales de superación de la cultura, ya sea que ellos se explayan en el arte o en la filosofía, por ejemplo, para proyectarse sobre el horizonte de una posthistoria. La tercera, por último, alude a la trivial avidez de novedades que se expresa en la secuencia acelerada, pero administrable y rentable, de las modas, de las noticias y del "estar al día".

Habermas admite que el segundo, el momento radical, convicto de modernismo, ha perdido toda su vigencia, consumido en la falacia de creer que la sociedad, que la vida misma, pueden ser cambiadas a partir de una operación superestructural. El tercer momento lo desecha como impropio. Retiene, pues, sólo la noción de una modernidad auténtica, cuyas tendencias y valores llama a reanudar por medio de la vinculación de la cultura moderna con praxis cotidianas que arraiguen en tradiciones vitales aún no vaciadas de sentido.

Pienso, no obstante, que si la discriminación de los momentos indicados es pertinente, resulta arbitrario restringir — como hace Habermas — el carácter de lo "moderno" a uno solo de ellos. Creo que es arbitrario y que simplifica las cosas. Diría más bien que lo moderno es el conflicto indiscernible de los tres, y que una relación profunda empalma la dialéctica de lo antiguo y lo moderno con la innovación revolucionaria y con la contingencia superficial de la moda: que lo que los empalma es una peculiar pasión de actualidad. Permítanme sugerirlo para los dos primeros casos pasando a la otra observación que había prometido.

Hablo ahora de lo "moderno" como dinamismo histórico. En cuanto fuerza, lo "moderno" se juega, a la vez, en un movimiento tenso de cambio y aseguración del cambio, de revolución e institución, de proyección calculada, de paulatina modificación modernizante, por una parte, y de intempestivo desprendimiento, por otra. Lo "moderno" es una pasión de actualidad que exige poner las cosas a la altura de los tiempos; pero en la fase más aguda de esta pasión no se trata de la actualidad de lo que hay, de lo logrado, de lo establecido ya, de lo recibido, sino de la actualidad de un tiempo inaugural, que recién se abre, y que es el único, a fin de cuentas, a cuya altura se desea estar. La violencia de una ruptura del tiempo

histórico, del deseo de esa ruptura, de la apertura de una tierra o de un tiempo de nadie, que es a la vez la cuna de lo nuevo, en la acepción fuerte de la palabra, corresponde esencialmente a lo "moderno", pero pertenece tanto a él como la voluntad razonada, instrumentada, de instalar y asegurar en la historia, como historia, esa novedad, o al menos sus consecuencias. El temple moderno se debate indisociablemente entre la pulsión de control íntegro y la apertura a lo totalmente otro.

En un artículo vehemente,² donde Lyotard aboga por el muy moderno experimentalismo artístico y literario (Duchamp sería un ejemplo alto) en contra de los postmodernismos acomodaticios que tributan al establishment sus mercaderías culturales, sostiene él que lo postmoderno (y aquí, de manera simétrica con Habermas, lo auténticamente postmoderno) "no es el modernismo en su fin, sino en estado naciente", que "una obra no puede llegar a ser moderna a menos que sea, primero, postmoderna", que lo postmoderno es, en lo moderno, la recusación de todo lo habido y presupuestado y la hazaña de la invención. En fin, que lo postmoderno es parte de lo moderno.

En un cierto sentido, la polémica entre Lyotard y Habermas es una lucha por la modernidad y por su herencia, por esa determinada y complicada relación con la historia en que consiste lo "moderno". Lo "postmoderno", en esta lucha, es sólo un momento subordinado, autocrítico.

Dos

Pero dejemos a Habermas y a Lyotard. Quisiera proponerles otra mirada en el asunto. No teman, esto no irá para muy largo. Se trata sólo de que la distancia suele ser saludable para la vista, y hemos estado mirando un poco de cerca la cuestión que debatimos.

¿Qué relación con la historia es lo "moderno"? ¿Qué relación compleja, conflictiva y autocrítica?

Quizá no haya ataque más violento ni más profundo a la modernidad en su conjunto, considerada como pasión y voluntad, como fuerza, como magnitud y como época, que la obra de Jonathan Swift, el autor de los *Viajes de Gulliver*. Su tiempo: el primer tercio del ilustrado siglo 18; su procedencia: la periférica y sojuzgada isla de Irlanda, la primera de las colonias inglesas.

Desde su debut como escritor maduro, Swift abordó la cuestión de lo "moderno" con ocasión del traslado a Inglaterra, desde Francia, de la Querella de los Antiguos y los Modernos. Swift era, por cierto, partidario de los antiguos.

2 J.-F. Lyotard, "Réponse a la question: qu'est-ce que le post-moderne?", en *Critique*, abril de 1982, N° 419, pp. 357-367. Pablo Brodsky me ha facilitado una versión inédita.

Su incursión en el debate, que registra la delirante sátira denominada el *Cuento de un tonel*, pulsaba en lo "moderno" una voluntad monstruosa y una secreta sociedad entre razón y locura, cifrada en la metáfora — que Swift toma al pie de la letra — del viento: la hinchazón de la soberbia, el soplo de la inspiración, el hálito insignificante de la voz. En el *Cuento de un tonel*, lo "moderno" es expuesto al embate so capa de un cierto "espíritu de interpretación", que no es sino la pulsión absurda de ver signos y símbolos en cada reparo de la experiencia, de mirar detrás de todo en busca de significaciones ocultas. "Moderna", según esto, es la cabal arbitrariedad de buscar y hallar — y creer que se puede hallar — unos sentidos recónditos. Pero por eso mismo, y ante todo, es "moderna" la violencia que separa unos sentidos de otros, los manifiestos de los ocultos, los comunes de los abstrusos, los literales de los figurados. "Moderna" es toda fuerza de ruptura con el sentido común, con la simplicidad del sentido. Desde esta arbitrariedad primaria, todo abuso es posible, en verdad, el abuso como tal: la complicidad entre las ganas locas de interpretar y el apetito insaciable de poder, la soberbia metafísica de poder saberlo todo. Lo "moderno", para Swift, se define en su núcleo como utopía.

La Constitución utópica de lo moderno es lo que Swift quería empujar hasta su propia crisis, forzándola a hacer la travesía de su negatividad sin vuelta, en los *Viajes de Gulliver*.

Para comenzar, allí la modernidad es el viaje, viaje de conquista, imperial y colonial, viaje de apropiación, de las cosas, de los hombres, en fin, de sí mismo. En él se concentra aquello que hace pareja indiscernible con el afán interpretativo, el "espíritu de exploración". Pero a diferencia de los viajes lucrativos y centrados en su sujeto inmovible — como, por ejemplo, el de Robinson Crusoe, o de otro modo el de Descartes —, la odisea a la que Swift entrega a su víctima propiciatoria es el desastre, la pérdida, lo excéntrico.

De estos *Viajes*, tomo, para concluir, sólo dos vistas.

Una pertenece al segundo, al viaje al país de Brobdingnag, donde habitan unos gigantes agrícolas, más o menos honestos y bonachones, que es todo lo mejor en virtudes que concedía Swift a la humanidad como especie. Se trata, por cierto, de una utopía, una modesta utopía positiva, que se afila cuando se habla de las leyes del reino, cuya cantidad de palabras no debe exceder el número de letras de su alfabeto, más exiguo que el nuestro. Son leyes literalmente literales: de términos llanos y simples, nadie en Brobdingnag tiene la sutileza suficiente como para descubrir más de una exégesis en ellas. Por lo demás, si alguien lo intentase, el comentario sería castigado con la pena capital. Como en toda verdadera utopía del nomos, éste se mide desde un patrón originario, pre histórico. Así, si la ley es una sede paradigmática de la relación de lenguaje y poder, lo que habría en este caso óptimo sería una relación de ajuste mutuo, de palabra y de poder justos. Pero esto vale para el caso óptimo; para lo humano vale, en cambio, que las leyes estén escri-

tas, expuestas al evento de su exégesis, exprimibles en su sentido por la particularidad de los casos, por la inevitable mudanza de los hombres y sus actos. De ahí que la ley de la ley sea la que pena la interpretación de la ley: es que la ley, como tal, es interpretable. En el fondo, si toda interpretación de la ley es arbitraria, ello se debe a que el cambio, la historia que la requieren, son arbitrarios en sí mismos. La historia, no sólo una fase suya, sino la historia entera es el espacio de la arbitrariedad y del poder, el espacio de la arbitrariedad del poder. Y de nuevo nos hallamos en lo "moderno". Lo "moderno" sería, en este sentido extremo, la historia misma, como decadencia, como caída inevitable.

Sin duda, Swift era un conservador recalcitrante. El conservadurismo, pero un conservadurismo de muy extraña estirpe, es la cualidad política de la mirada que Swift dirige al presente desde el no-lugar de un pretérito que no existe, imposible.

La segunda vista la tomo del Tercer Viaje, de la visita a unas naciones maniáticas, sombrías y letales, que comienza con la isla volante de Laputa, poblada por una corte cuyos varones ponen todo el celo de su existencia en las especulaciones matemáticas y astronómicas. Ahí Swift ha querido desbaratar el edificio de la ciencia moderna, atinando al punto en que su prurito investigativo se desvincula de lo cotidiano, con toda la secuela de desdichas y torpezas que el intento de religarlos trae consigo. Lo que la agresión deja al descubierto es, otra vez, la alianza inseparable entre saber especulativo y poder abusivo. Swift denuncia la autonomía del saber, es decir, un saber que, al postular su autonomía, se propone de inmediato como poder.

Pero hay algo más decisivo que esta postulación, algo que la hace posible, algo que establece y afianza el puente entre el saber y el poder: el deseo, el deseo ilimitado, como fundamento del saber autónomo. Pues el saber sólo puede ser autónomo si no sabe lo que lo determina, o si intenta controlarlo, que remata en lo mismo.

Para ese deseo hay una imagen que quisiera evocar: corresponde al episodio de la estada de Gulliver en Luggnagg. La imagen es, en buenas cuentas, la del deseo como tal, el deseo de inmortalidad como esencia de todo deseo, puesto que es el deseo de la inmortalidad del deseo. Un notable del país informa a Gulliver sobre la existencia allí de los Struldbrugs, de los que nacen apenas un par en cada siglo, y que por distintivo llevan en la frente una mancha que muda de color con la edad. No mueren jamás. Gulliver abunda en divagaciones acerca de la bendición que para ellos debe entrañar este regalo y, por extensión, para el país en que viven; se deleita imaginando qué sería de él si fuese uno de ellos, cuánta riqueza de toda índole le sería posible atesorar a lo largo de una vida que no cesa. A medida que su discurso se echa al vuelo, sus auditores se aperplejan. La causa se averigua pronto: Gulliver ha incurrido en

una inexactitud de comprensión, su premisa implícita es irrazonable e injusta. Ha soñado con una perpetuidad de juventud, de vigor y sanidad, y la verdad es que ningún hombre podría ser tan zonzo para esperar tal cosa, por extravagantes que sus deseos fuesen. No. La inmortalidad de los Struldburgs es la del perpetuo envejecimiento, la persistente decrepitud del cuerpo y de la mente, agravados por la envidia de lo juvenil y la melancolía de no morir nunca. Pingajos horribles, penden de la misericordia de los otros. Cuando quieren leer, su memoria no les sirve para llevarlos del comienzo de una frase hasta su término.