

De Haan, Paul. Visión y ceguera.
Ensayos sobre la retórica de
la crítica contemporánea.
Puerto Rico: Editorial de la
Universidad de Puerto Rico,
1971. 365 p.

1979 ed.

VIII

Historia literaria y modernidad literaria

Reflexionar sobre la modernidad lleva consigo problemas que ponen en entredicho la utilidad misma del término, especialmente cuando éste aplica o deja de aplicar a la literatura. Muy bien podría ser que existe una contradicción inherente entre la modernidad, que es una manera de actuar y comportarse, y términos como "reflexión" o "ideas", que juegan un papel importante en la literatura y en la historia. La espontaneidad de ser moderno conflige con la pretensión de pensar y escribir sobre la modernidad; no hay certeza alguna de que la literatura y la modernidad sean conceptos de alguna manera compatibles. Y, sin embargo, hablamos fácilmente de la literatura moderna y hasta utilizamos el término como instrumento de periodización histórica con la misma inconsciencia al parecer de que la historia y la modernidad bien podrían ser conceptos aún más incompatibles que la literatura y la modernidad. El título aparentemente inocuo de este ensayo podría contener cuando menos dos absurdos lógicos. No podrían ser más desfavorables los auspicios de un comienzo.

El término "modernidad" reaparece cada vez con mayor frecuencia y parece haberse convertido una vez más en un asunto muy conflictivo, no sólo como arma ideológica sino también como problema teórico. Podría ser incluso una de las formas a través de las cuales ha ido restableciéndose en parte el vínculo entre la teoría y la práctica literarias. En otros momentos históricos, el tema de la "modernidad" sólo podía ser utilizado como un intento de auto-definición, como una manera de diagnosticar el presente propio

pag. 6 v. 104

de cada uno. Esto suele ocurrir durante períodos de mucha inventiva, períodos que, en retrospectiva, parecen haber sido extraordinariamente productivos. En esos momentos reales o imaginarios, la modernidad no sería un valor en sí, sino que designaría un conjunto de valores que existen independientemente de su modernidad: no se admira el arte renacentista por haber podido ser, en un momento dado, una forma de arte distintivamente "moderno". Frente a nuestro propio presente, en cambio, no sentimos lo mismo, debido quizás a que la certeza sobre uno mismo sólo puede existir retrospectivamente. Sería inútil tratar de definir descriptivamente el patrón evasivo de nuestra propia modernidad literaria; abordamos el problema, sin embargo, al preguntarnos cómo es que la modernidad en sí puede llegar a ser una cuestión conflictiva, y por qué dicha cuestión parece plantearse con particular urgencia cuando se trata de la literatura o, aún más específicamente, cuando se trata de la especulación teórica sobre la literatura.

Que éste es de hecho el caso resulta fácilmente verificable tanto en Europa como en los Estados Unidos. En Alemania, por ejemplo, se ha hecho particularmente patente; allí el término modernidad, luego de haber sido prohibido por razones políticas, recibe ahora un énfasis con valor fuertemente positivo; últimamente se ha puesto en evidencia tanto como grito de guerra que como objeto urgente de la investigación. Lo mismo sucede en Francia y en los Estados Unidos, quizás de manera más visible en el interés renovado por transferir los métodos que derivan de las ciencias sociales a los estudios literarios.

No hace tanto que el interés por la modernidad coincidía muy probablemente con el compromiso hacia los movimientos de vanguardia, como el dadá, el surrealismo, o el expresionismo. El término apareció en manifiestos y proclamas y no en artículos eruditos o coloquios internacionales. Pero esto no quiere decir que podamos dividir el siglo veinte en dos partes: una parte "creativa" que fuese realmente "moderna", y otra "reflexiva" o "crítica" que se alimenta como un parásito de la modernidad, y en la que la teorización sobre lo moderno sustituye la modernidad activa. Ciertas fuerzas que legítimamente podrían llamarse modernas y que operaban en la poesía lírica, en la novela, en el teatro, han llegado a operar también en el campo de la teoría literaria y de la crítica. La brecha que solía separar el manifiesto del artículo erudito se ha ido reduciendo hasta el punto en que algunos manifiestos resultan bastante eruditos y algunos artículos, bastante provocativos. Esta

tendencia ha complicado y cambiado mucho la textura de nuestra modernidad literaria y ha destacado dificultades inherentes al término mismo tan pronto como se utiliza histórica o reflexivamente. Acaso resulte un poco desconcertante saber que el uso de la palabra se remonta hacia finales del siglo quinto de nuestra era y que no hay nada de moderno en torno al concepto de modernidad.¹ Es aún más inquietante descubrir la mar de complicaciones que nos acecha tan pronto como se intenta definir conceptualmente el término, especialmente con relación a la literatura. Muy pronto nos vemos obligados a recurrir a formulaciones paradójicas, como, por ejemplo, la que definiría la modernidad de un período literario como la manera en que se descubre la imposibilidad de ser moderno.

Es esta complicación la que quisiera explorar aquí con la ayuda de algunos ejemplos que no son necesariamente de nuestro presente inmediato. Estos ejemplos deben esclarecer la estructura problemática de un concepto que, como todos los conceptos que son en esencia temporales, adquiere una complejidad particularmente fértil cuando se lo obliga a referirse a acontecimientos que son esencialmente lingüísticos. No se trata aquí tanto de hacer una descripción de nuestra modernidad como de poner a prueba los métodos o la posibilidad de la historia literaria que el concepto sugiere.

Entre los varios antónimos que vienen a la mente como posibles opuestos de "modernidad" —una variedad que es de por sí sintomática de la complejidad del término— ninguno resulta más provechoso que el término "historia". "Moderno" puede utilizarse en oposición a "tradicional" o a "clásico" incluso. Para algunos contemporáneos franceses o norteamericanos, "moderno" podría decir lo opuesto de "romántico", acepción que difícilmente aceptarían algunos especialistas de literatura alemana. Antimodernistas como Emil Staiger no vacilan en ver las fuentes del modernismo que deploran en el *Frühromantik* de Friedrich Schlegel y Novalis, y el agitado debate que actualmente se está dando en Alemania gira todavía en torno a la tensión que se produjo hacia principios del siglo

¹ N.T. Desconocemos la referencia textual perteneciente a este período. Pero hacia finales del siglo VI la distinción entre lo moderno y lo antiguo —semejante a la que retoman en Francia los partidarios de los Modernos hacia finales del siglo XVII (ver notas 15-18)— aparece registrada en Magnus Aurelius Cassiodorus (*obit* 575): "antiquorum diligentissimus imitator, modernorum nobilissimus institutor"; "diligentísimo imitador de los antiguos; nobilísimo formador de los modernos". *Variorum Libri XII*.

diecinueve entre Weimar y Jena. Pero cada uno de estos antónimos —antiguo y tradicional, clásico y romántico— nos enredaría en especificaciones y discriminaciones que son, de hecho, cuestiones superficiales, pertenecientes a una contingencia geográfica e histórica. Podríamos llegar más a fondo si tratásemos de ver la modernidad a través de la oposición latente que existe entre “moderno” e “histórico”. Es lo que más nos aproxima a la versión contemporánea del problema.

El derecho adquirido que tienen los académicos en el valor de la historia dificulta poner el término a prueba. Sólo un profesional de talento excepcional y acaso excéntrico podría emprender la tarea con energía suficiente para hacerla efectiva, y, aun así, es posible que estuviere acompañada de la violencia que genera la pasión y la rebeldía. Uno de los ejemplos más notables de este tipo de rebelión se produjo cuando Nietzsche, joven filólogo para entonces a quien la institución académica había tratado con bastante generosidad, reaccionó violentamente contra los fundamentos tradicionales de su propia disciplina en el polémico ensayo, “Del uso y mal uso de la historia para la vida” (“Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben”). Este texto ejemplifica muy bien las complicaciones que surgen cuando el impulso genuino hacia la modernidad choca contra las exigencias de una conciencia histórica o de una cultura basada en las disciplinas históricas. Y sirve de introducción a los problemas más delicados que aparecen cuando la modernidad se refiere más específicamente a la literatura.

No queda claro a primera vista que Nietzsche se esté refiriendo a un conflicto entre la modernidad y la historia en su segunda *Unzeitgemässe Betrachtung*.² Es evidente desde un principio que está desafiando la historia de una manera fundamental, pero no es evidente que lo haga en nombre de la modernidad. Por lo general, el término “moderno” aparece en el texto con connotaciones negativas, al describir la manera en que, según el autor, el interés excesivo en el pasado ha debilitado y dañado a sus contemporáneos. Contrario a los griegos, los “modernos” de Nietzsche huyen, débiles y estériles, de los problemas del presente que no pueden confrontar, hacia la interiorización protectora que la historia provee pero sin relación alguna con

² Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtung II*, en *Werke I*, ed. Karl Schlechta (Munich, 1954).

—Obras completas, trad. Pablo Simón (Buenos Aires, 1970).

la existencia concreta.³ La historia y la modernidad parecen ir de la mano y son conjuntamente víctimas de la crítica que hace Nietzsche de la cultura. En este sentido, la modernidad es sólo un término descriptivo que designa cierto estado de ánimo prevaletente entre los alemanes de su tiempo. Un concepto de modernidad mucho más dinámico, y lo suficientemente abarcador como para servir a una primera definición, es lo que aparece aquí en oposición a la historia, y que Nietzsche llama “vida”.

Nietzsche concibe la “vida”, no sólo en términos biológicos sino también en términos temporales, como la capacidad para *olvidar* todo lo que precede a una situación actual. Como sucede con la mayor parte de los adversarios de Rousseau durante el siglo diecinueve, el pensamiento de Nietzsche sigue patrones puramente rousseauianos; el texto comienza con un paralelo de contraste entre la naturaleza y la cultura que sale directamente del segundo *Discurso sobre el origen y fundamentos de la desigualdad entre los hombres*.⁴ Nietzsche diagnostica el desasosiego de la sociedad humana, en contraste con el placido estado natural del rebaño animal, como el resultado de la incapacidad del hombre para olvidar el pasado.

[El hombre] piensa en torno a sí mismo, en su incapacidad para [aprender a] olvidar, y en la tendencia a permanecer atado al pasado; no importa cuán lejos y rápido vaya, las cadenas van con él... El hombre dice “recuerdo”, y envidia al animal que olvida de inmediato; el hombre ve morir cada momento, desaparecer en la noche y en la niebla, y desaparecer para siempre. El animal vive, en cambio, sin historia; nada esconde y siempre coincide exactamente con lo que es; está obligado a ser verdadero en todo momento, incapaz de ser ninguna otra cosa.⁵

La capacidad de olvidar y de vivir sin conciencia histórica no sólo existe a un nivel animal. Puesto que la “vida” tiene un sentido tanto

³ Friedrich Nietzsche, “Von Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben”, en *Unzeitgemässe Betrachtung II*, *Ibid.*, pp. 232-33, 243.

⁴ Jean Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1ra. ed. (Amsterdam, 1754).

NT. En español existen varias versiones, como por ejemplo, la más reciente: *Discurso sobre el origen y fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, introd. Jean Starobinski, trad. y notas de José López y López y Consuelo Borges, introd. A. Rodríguez Huéscar (Esplugas de Llobregat: Orbis, 1984).

⁵ Nietzsche, *ob. cit.*, p. 211.

ontológico como biológico, la animalidad persiste como parte constitutiva del hombre. No sólo hay momentos cuando el animal dirige sus acciones, sino que es en esos momentos precisamente cuando el hombre restablece su espontaneidad y permite que su verdadera naturaleza humana se autoafirme.

Hemos visto cómo el animal, que es verdaderamente un ser sin historia y que vive confinado en un horizonte sin extensión, existe en un estado de relativa felicidad: tendremos que considerar por tanto la capacidad para vivir la vida de una manera sin historia como la más importante y original de las experiencias, como el fundamento sobre el cual el bien, la salud, la grandeza y todo lo verdaderamente humano puedan erigirse.⁶

Los momentos de genuina humanidad son pues momentos en los que toda anterioridad desaparece, aniquilada por el poder de un olvido absoluto. Aunque un rechazo tan radical de la historia puede ser ilusorio o injusto a los logros del pasado, queda, no obstante, justificado como algo necesario para que se cumpla el destino humano y como la condición para la acción.

Así como, según Goethe, el hombre que actúa no ha de tener conciencia, tampoco ha de tener conocimiento; ha de olvidarlo todo para poder *hacer* algo; ha de ser injusto con lo que queda atrás y sólo ha de conocer un bien, el bien de lo que ahora está llegando a ser como resultado de su propia acción.⁷

Damos aquí con el impulso radical que subyace a toda modernidad genuina cuando ésta no es meramente un sinónimo descriptivo de lo contemporáneo o una moda pasajera. La moda (el modo) puede ser algunas veces sólo lo que queda de la modernidad tras desvanecerse el impulso, tan pronto como —y esto puede suceder casi enseguida— haya cambiado de ser un punto incandescente en el tiempo a un cliché repetible, que es todo lo que queda de una invención que ha perdido el deseo que la produjo. La moda es como la ceniza que dejan las llamas de forma única, la huella sola revelando que hubo fuego en realidad. Pero el olvido implacable de Nietzsche, la ceguera con la que se lanza a una acción, descargado de toda experiencia previa, capta el espíritu auténtico de la modernidad. Es el

tono de Rimbaud cuando declara que no tiene antecedentes en la historia de Francia, que todo lo que hay que esperar de un poeta es “du nouveau” [algo nuevo] y que hay que ser “absolutamente moderno”; es también el tono de Antonin Artaud cuando afirma que “la poesía escrita tiene valor para un solo momento y debería después ser destruida. Que los poetas muertos [exhorta] abran espacio a los vivos... [pues] el tiempo de las obras maestras ya pasó”.⁸ La modernidad existe en la forma de un deseo de borrar todo lo que vino antes, con la esperanza de llegar a un punto final que pueda ser llamado el verdadero presente, un punto de origen que marque un nuevo punto de partida. Este entrelazo combinado entre un olvido deliberado y una acción que es también un nuevo origen alcanza todo el poder de la idea de la modernidad. Así definida, la modernidad se encuentra en el texto de Nietzsche diametralmente opuesta a la historia. Tampoco hay duda alguna de su compromiso con la modernidad, con la única manera de llegar al reino metahistórico en el que el ritmo de nuestra existencia coincide con el del eterno retorno. Y, sin embargo, la grandilocuencia esdrújula del tono podría hacer sospechar que el asunto no es tan sencillo como podría parecer en un principio.

Claro está que dentro de la circunstancia polémica en el que fue escrito, el ensayo tiene que exagerar el caso contra la historia y apuntar más allá del blanco con la esperanza de poderlo alcanzar. Esta táctica, sin embargo, tiene menos interés que la pregunta sobre si Nietzsche consiguió liberar su propio pensamiento de las prerrogativas históricas, sobre si el propio texto alcanza la condición de modernidad por la que aboga. Desde el comienzo, la intoxicación con el proceso vital que trasciende la historia tiene un contrapeso en la sabiduría profundamente pesimista que permanece arraigada a un sentido de la causalidad histórica, si bien ha invertido el movimiento de la historia, pasando de un movimiento de desarrollo a un movimiento regresivo. La “existencia” humana, nos dice al principio del ensayo, “[no] es [sino] un pasado ininterrumpido, [una cosa] que vive de su misma negación y destrucción, de sus mismas

⁸ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, en *Oeuvres complètes*, Vol. 4 (Paris, 1956).

— *Obras completas*, trad. Enrique Alonso y Francisco Abellanda (Barcelona: Edhasa, 1978).

⁶ *Ibid.*, p. 215.

⁷ *Ibid.*, p. 216.

contradicciones".⁹ Esta descripción de la vida como una regresión constante nada tiene que ver con los errores de la cultura, como, por ejemplo, el exceso de disciplinas históricas en la educación contemporánea con la que el ensayo polemiza, sino que profundiza en la naturaleza de las cosas, más allá del alcance de la cultura. Es una vivencia temporal de la mutabilidad humana, histórica, en el sentido más profundo del término, en cuanto sugiere la vivencia necesaria de cualquier presente como una vivencia que está *pasando* y que en el transcurso hace que el pasado sea irrevocable e inolvidable, porque es inseparable de cualquier presente o futuro. Keats tuvo acceso a la misma conciencia cuando, en *La caída de Hipérion*, contempló el pasado en la caída de Saturno como la anticipación de su propio futuro mortal:

Sin otra estancia ni sostén
Que mi propia muerte débil, llevé
La carga de esta eterna quietud,
La inmutable penumbra...¹⁰

La modernidad deposita su confianza en el poder del momento presente como un origen, pero descubre que, al desprenderse del pasado, se ha desprendido al mismo tiempo del presente. El texto de Nietzsche lo lleva irrevocablemente a este descubrimiento, quizás de manera más notable (por más implícito) cuando se aproxima a describir su propia función como historiador *crítico*, y descubre que el rechazo del pasado no es tanto un acto de olvido como un acto de juicio crítico dirigido contra sí mismo.

⁹ "Das Dasein ist nur ein ununterbrochenes Gewesensein, ein Ding, das davon lebt, sich selbst zu verneinen und zu verzehren, sich selbst zu widersprechen". Nietzsche, *ob. cit.*, p. 212.

¹⁰ Traducción nuestra de:

Without stay or prop
But my own weak mortality, I bore
The load of this eternal quietude,
The unchanging gloom...

John Keats, *The Fall of Hyperion: a Dream*, en *The Poems of John Keats*, ed. Jack Stilling (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1978).

—*Obra completa en poesía*, trad. y ed. bilingüe de Arturo Sánchez (Barcelona: Ediciones 29, 1975).

[El crítico del pasado] tiene que tener la fuerza, y tiene que ejercerla a veces en la destrucción y disolución del pasado para poder vivir. Esto lo consigue citando el pasado a juicio, acusándolo, y finalmente condenándolo; todo humano merece ser condenado, pues tal es la naturaleza de las cosas. Hace falta ser muy fuerte para poder vivir y olvidar hasta qué punto la vida y la injusticia marchan juntas... Pero esa vida que tiene que olvidar también tiene a veces que poder dejar de olvidar; entonces será evidente cuán ilegítima puede ser la existencia de algunas cosas, de un privilegio, de una casta o dinastía, y cuánto merece, por tanto, ser destruida. En ese momento el pasado será juzgado críticamente, atacado en sus mismas raíces con un cuchillo afilado, y derribado brutalmente, poco importa la piedad establecida. Este es siempre un proceso peligroso, peligroso para la vida misma. Los hombres y las épocas que sirven así a la vida, juzgando y destruyendo el pasado, son siempre peligrosas y siempre están en peligro. Pues somos inevitablemente el resultado de las generaciones anteriores y, por tanto, el resultado de sus errores, de sus pasiones y aberraciones, y hasta de sus crímenes; no es posible romper totalmente esa cadena... Luego intentamos darnos un nuevo pasado, un pasado que quisiéramos que descendiera de nosotros mismos y no del que en realidad descendemos. Pero esto también es peligroso, porque es muy difícil trazar los límites de nuestra negación del pasado, y porque la naturaleza recién inventada puede resultar más débil que la anterior...¹¹

La imaginación parricida vertida en el texto, el hijo más débil condenando y ejecutando al padre más fuerte, desemboca en la paradoja inherente a la negación de la historia que implica la modernidad.

Tan pronto como el modernismo llega a tomar conciencia de sus propias estrategias —y no podría dejar de hacerlo si ha de justificarse, como en el texto citado, en nombre de una preocupación por el futuro— se descubre a sí mismo como un poder generador que no sólo engendra la historia sino que también forma parte de un esquema generativo que se remonta al pasado distante. La imagen de la cadena, a la que Nietzsche recurre instintivamente cuando habla de la historia, revela este esquema muy claramente. Concebida como un principio de vida, la modernidad llega a ser un principio de originación y pasa a ser de inmediato un poder generador que de por sí es histórico. Es imposible superar la historia en nombre de la vida u olvidar el pasado en nombre de la modernidad, puesto que ambas cosas están vinculadas por una cadena temporal que les confiere un destino

¹¹ *Ibid.*, p. 230.

común. A Nietzsche le resulta imposible escapar de la historia, y finalmente tiene que reunir los términos incompatibles, la historia y la modernidad (usando ya el término en el pleno sentido de una renovación radical), en una paradoja sin solución, en una aporía que se aproxima mucho a la descripción de la situación de nuestra modernidad actual:

Ya que el impulso que está detrás de una educación de orientación histórica como la nuestra —en contradicción radical e interna con el espíritu de un "nuevo tiempo" o de un "espíritu moderno"— tiene, a su vez, que ser entendido históricamente; la historia misma tiene que resolver el problema de la historia; el conocimiento histórico tiene que volver el arma contra sí mismo. Este triple "tener que" ha de ser el imperativo de los "nuevos tiempos", si es que se ha de lograr algo verdaderamente nuevo, poderoso, vivificante, y original.¹²

Sólo a través de la historia se conquista la historia; ahora la modernidad aparece como el horizonte de un proceso histórico que ha de quedar en apuesta. Nietzsche no tiene garantía alguna de que su propio esfuerzo reflexivo e histórico haya conseguido algún cambio genuino; se da cuenta de que el texto mismo no puede ser sino un documento histórico más;¹³ finalmente se ve obligado a delegar el poder de la renovación y la modernidad a una entidad mítica llamada "juventud", a la cual sólo puede recomendarle el esfuerzo por alcanzar el autoconocimiento que lo llevó a su propia claudicación.

La mala fe implícita en la encomienda del autoconocimiento a una generación más joven a la que se le está exigiendo actuar ciegamente por medio de un autoolvido que no se quiere o no se puede conseguir, forma un patrón demasiado conocido para que haya necesidad de comentarios. Nietzsche se enfrenta así, desde el comienzo de su carrera, a la paradoja que su propio pensamiento revela con lucidez impresionante: la modernidad y la historia se relacionan entre sí de una manera peculiarmente contradictoria que va más allá de la antítesis o de la oposición. Si la historia no ha de convertirse en pura regresión o parálisis, depende entonces de la modernidad la duración y renovación histórica; pero la modernidad no puede afirmarse a sí misma sin que sea de inmediato consumida y reintegrada en un

¹² *Ibid.*, p. 261.

¹³ *Ibid.*, p. 277.

proceso histórico regresivo. Nietzsche no ofrece ninguna salida concreta a esta situación en la que fácilmente reconocemos el estado de ánimo de nuestra propia modernidad. La modernidad y la historia parecen condenadas a estar vinculadas en una unión autodestructiva que amenaza la sobrevivencia de ambas.

Si en esta condición paradójica vemos el diagnóstico de nuestra propia modernidad, entonces la literatura ha sido siempre esencialmente moderna. Nietzsche hablaba de la vida y de la cultura en general, de la modernidad y la historia según éstas se manifiestan en todas las empresas humanas en el sentido más extensivo. El problema se complica aún más cuando se limita a la literatura. Es el caso de una actividad que por necesidad contiene, en su propia especificidad, la contradicción misma que Nietzsche descubrió en el límite de su rebelión contra una cultura de mentalidad histórica. Independientemente de las condiciones históricas o culturales, más allá del alcance de los imperativos educativos o morales, la modernidad de la literatura se presenta en todo momento como una paradoja sin solución. Por una parte, la literatura tiene una afinidad constitutiva con la acción, con el acto libre sin mediación, inmediato, que no conoce pasado alguno;¹⁴ algo de la impaciencia de Rimbaud y de Artaud se repite en todo texto literario, poco importa cuán sereno y distanciado pueda parecer. El historiador, en su función de historiador, puede permanecer bastante distante de las acciones colectivas que registra. Su lenguaje y los sucesos que este lenguaje denota son entidades evidentemente distintas. Pero el lenguaje del escritor es en cierta medida el producto de su propia acción; el escritor es a la vez historiador y agente de su propio lenguaje. La ambivalencia de la escritura es de tal naturaleza que podría ser considerada tanto el acto como el proceso interpretativo que le sigue y con el que no puede coincidir. De esta manera, la escritura afirma a la vez que niega su propia naturaleza o especificidad. A diferencia del historiador, el escritor está tan implicado en la acción que nunca puede vencer la tentación de destruir todo lo que se encuentre entre él y la acción, en

¹⁴ N.T. "Sin mediación": aquí se establece una relación entre la noción espacio-temporal de lo inmediato y la ceguera frente al pasado, es decir, que la "modernidad" del acto poético pretende librarse de toda coacción previa, perteneciente a la tradición, a la historia, a otros espacios textuales. La contradicción inherente a esta pretensión tiene su contrapartida en la búsqueda de la transparencia a través de una expresión también inmediata, es decir, sin mediación o exterioridad del lenguaje.

particular la distancia temporal que lo hace depender del pasado. La atracción de la modernidad persigue a toda la literatura. Esto se manifiesta en un sinnúmero de imágenes y emblemas que aparecen en todos los períodos literarios —en la obsesión con la *tabula rasa*, con un nuevo principio— y encuentra expresión constantemente en todas las formas de la escritura. Ninguna explicación del lenguaje literario puede pasar por alto esa tentación de la literatura de culminar en un solo momento. La tentación de la inmediatez forma parte constitutiva de una conciencia literaria y tiene que ser incluida en la definición de la especificidad de la literatura.

La manera en que esta especificidad se afirma, la forma de su manifestación concreta resulta, sin embargo, curiosamente oblicua y confusa. Con frecuencia en el curso de la historia literaria, los escritores afirman abiertamente su compromiso con la modernidad concebida así [como culminación inmediata]. Cuando esto sucede, sin embargo, una lógica curiosa, al parecer casi incontrolable, una necesidad inherente a la naturaleza del problema más que a la voluntad del escritor, aparta la expresión del propósito declarado. La autoafirmación de modernidad literaria con frecuencia termina por poner muy seriamente en entredicho la posibilidad de ser moderno. Pero debido precisamente a que este descubrimiento se opone al compromiso original que no podría ser descartado como un error simplemente, nunca se declara abiertamente sino que se esconde en los mecanismos retóricos del lenguaje que sirven para disfrazar y distorsionar lo que el escritor está diciendo concretamente, acaso en contraste con lo que quería decir. De allí la necesidad del intérprete de estos textos de responder a niveles de sentido que no son de inmediato evidentes. La presencia misma de estas complejidades apunta hacia la existencia de un problema muy especial: ¿cómo es que una característica tan específica e importante de la conciencia literaria, su deseo de modernidad, parece conducir fuera de la literatura a lo que ya no participa de dicha especificidad, obligando así al escritor a minar sus propias afirmaciones para mantenerse fiel a su vocación?

Ya es tiempo de aclarar lo que tratamos de decir a través de algunos ejemplos tomados de textos que abogan abiertamente por la causa de la modernidad. Muchos de estos textos, aunque no todos por supuesto, han sido escritos por gente que desde un principio permanece fuera de la literatura, ya sea porque instintivamente tienden hacia la distancia interpretativa que asume el historiador, o porque se inclinan hacia una forma de acción que ya no se encuentra

vinculada al lenguaje. Durante el debate entre los Antiguos y los Modernos que tuvo lugar en Francia hacia finales del siglo diecisiete y que algunos¹⁵ aún consideran como el punto de partida del sentido "moderno" de la historia, es de notar cómo el bando de los Modernos no sólo contaba con los hombres de menor talento literario, sino que sus argumentos contra la literatura clásica eran, con frecuencia, simplemente contra la literatura como tal. La naturaleza del debate obligó a los participantes de ambos bandos a hacer comparaciones críticas de la escritura antigua frente a la contemporánea; obligó a ofrecer algo parecido a una lectura de pasajes de Homero, Píndaro o Teócrito. Ninguno se cubrió de gloria en la ejecución de su tarea crítica, y esto debido principalmente a que el poderoso imperativo del decoro (*bien-séance*) tiende a convertirse en un telón especialmente opaco que se interpone entre el texto antiguo y la lectura neoclásica.¹⁶ Aun así, los partidarios de los Antiguos ejercieron muy por encima de los promodernos. Si comparamos los comentarios sobre Homero del "moderno" Charles Perrault o su aplicación de la *bien-séance* del siglo diecisiete a textos helénicos en *Parallèle des anciens et des modernes* (1688) con la respuesta de Boileau en *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin* (1694),¹⁷ resulta entonces evidente que en su adopción del decoro, los "antiguos" sostuvieron un contacto con la literatura mucho más estrecho que los modernos, incluyendo el impulso constitutivo hacia la modernidad literaria. A largo plazo, el hecho fortalece sin duda la causa de los modernos, no obstante sus fallas críticas, pero lo curioso es precisamente que alguien falto de sensibilidad literaria asuma la postura partidaria y deliberadamente a favor de la modernidad con

¹⁵ Ver, por ejemplo, Werner Krauss, "Cartaud de la Villate und die Entstehung des geschichtlichen Weltbildes in der Frühaufklärung", *Studien zur Deutschen und Französischen Aufklärung* (Berlin, 1963), y la introducción sustancial de H.R. Jauss a su edición facsimil de Charles Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes* (Munich, 1964), pp. 12-13.

¹⁶ Particularmente reveladores al respecto son los enunciados críticos sobre la cuestión homérica de un partidario de los Modernos como Charles Perrault así como de un partidario de los Antiguos como Boileau.

¹⁷ Boileau-Despreaux, Nicolas, *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin*. H.R. Jauss, ob. cit., menciona otros ejemplos convincentes de visión crítica entre los defensores de los Antiguos, como el *Discours sur Théophraste* de La Bruyère (1699) y *Sur les poèmes des anciens* de Saint-Evremond (1685).

mayor facilidad que un escritor auténtico. La literatura, inconcebible sin la pasión por la modernidad, también parece poner, desde adentro, una sutil resistencia a esta pasión.

Así encontramos durante el mismo período que un espíritu irónico y crítico como el del primer Fontenelle toma partido abiertamente a favor de los modernos, al afirmar que: "nada entorpece tan firmemente el camino del progreso, nada restringe la mente con tanta efectividad como la admiración excesiva por los antiguos".¹⁸ Al tener que desmistificar¹⁹ el mérito de la invención y el origen sobre el que se fundamenta la superioridad de los antiguos —y que, de hecho, radica en su auténtica modernidad— el propio Fontenelle resulta curiosamente inventivo al afirmar que el prestigio de los llamados orígenes es sólo una ilusión creada por la distancia que nos separa del pasado remoto. Expresa, a la vez, el miedo fingidamente perturbador de que nuestra propia racionalidad en progreso será la que no nos deje beneficiarnos, a los ojos de las futuras generaciones, del prejuicio favorable[al pasado] que tan tontos fuimos en conceder a los griegos y los romanos.

En virtud de estas compensaciones, podemos esperar una admiración desbordante en los siglos futuros, para reparar así el poco caso que se nos hizo en el nuestro. Los críticos rivalizarán por descubrir en nuestras obras las bellezas escondidas que nunca pretendimos poner allí; errores insostenibles que, de señalarse hoy día, el autor sería el primero en reconocer, tendrían entonces defensores de un espíritu invencible. Sabe Dios con cuánto desprecio tratarán a las grandes sensibilidades del futuro —que bien podrían resultar ser americanas— en comparación con nosotros. El mismo prejuicio que en un tiempo nos degradaba en otro realza nuestro valor; primero somos las Víctimas y luego los dioses de los mismos errores —juego muy divertido para ver con ojos indiferentes.²⁰

La misma indiferencia lúcida incita a Fontenelle a añadir este otro comentario:

¹⁸ Fontenelle, "Digression sur les anciens et les modernes", *Oeuvres*, IV (Paris: Académie Française, 1767), pp. 170-200.

¹⁹ NT. "Desmistificar"; sobre la elección demaniana de este término en lugar de "desmitificar", ver nota 13 del Ensayo I, "Crítica y crisis".

²⁰ Fontenelle, *Ibid.*, pp. 195-95.

Todo parece indicar que la razón se irá perfeccionando con el tiempo y que el basto prejuicio a favor de los antiguos está destinado a desaparecer. Puede que no se quede mucho tiempo con nosotros. Bien podríamos estar perdiendo el tiempo admirando inútilmente a los antiguos, sin esperar que nunca se nos llegue a admirar a nosotros con la misma intensidad. ¡Qué lastima!²¹

La ironía histórica de Fontenelle no dista de ser literaria, pero tomada en su valor nominal es todo lo contrario al impulso hacia la acción sin el cual la literatura dejaría de ser lo que es. Nietzsche admiraba a Fontenelle, pero debió ser como a un anti-yo apolíneo; nada más lejos del espíritu de la modernidad que la *perfectibilité* de Fontenelle, de este tipo de balance estadístico y cuantitativo entre lo correcto y el error, un proceso de pruebas de probabilidad que quizás podrían conducir a ciertas reglas perfectivas para evitar futuras aberraciones. En nombre de la *perfectibilité*, Fontenelle puede reducir las normas críticas a un conjunto de reglas automáticas y afirmar, con sólo un rastro de ironía, que la literatura progresa con mayor rapidez que la ciencia debido a que la imaginación obedece a un número más reducido de reglas y de reglas más fáciles que las que gobiernan la razón. Descarta la poesía y las "artes" fácilmente, como si éstas "carecieran de importancia", ya que pretende haber dejado muy atrás las preocupaciones de índole poética y artística. La postura de Fontenelle es la de un historiador objetivo y científico. Aun si se tomase en serio, esta postura llevaría a una tarea de interpretación más cercana a la literatura que la de Charles Perrault, por ejemplo, quien tiene que recurrir a los logros militares e imperiales de la época para encontrar ejemplos de la superioridad de los modernos. Es evidente que un tipo de modernismo como éste conduce fuera de la literatura. El topos del hombre antiliterario y tecnológico como la encarnación de la modernidad es frecuente entre las ideas prevalecientes (*idées reçues*) del siglo diecinueve y sintomáticas de la diligencia con la que la modernidad agradece la oportunidad de abandonar la literatura por completo. Asimismo la tentación que lleva a una interpretación puramente objetiva, de la que hallamos una versión irónica en Fontenelle, también revela la tendencia inherente a apartarse de lo literario. Tanto el modernismo comprometido de Perrault como el objetivo de Fontenelle nos alejan del entendimiento literario.

²¹ *Ibid.*, p. 199.

Nuestros ejemplos, sin embargo, podrían haber resultado parciales, puesto que hemos tratado de figuras no literarias. Mucho más revelador es el caso de escritores cuya proximidad a la literatura es incuestionable y quienes, de conformidad con su vocación literaria, son defensores de la modernidad, no sólo en la elección de los temas y escenarios sino también como representantes de una actitud mental fundamental. La poesía de Baudelaire, tanto como su defensa de la modernidad en varios de sus textos críticos, vienen muy al caso.

Según aparece en el famoso ensayo sobre Constantin Guys, "Le peintre de la vie moderne", el concepto de la modernidad en Baudelaire es muy semejante al de Nietzsche en su segundo *Unzeitgemässe Betrachtung*. Surge de un agudo sentido del presente como elemento constitutivo de toda experiencia estética:

El placer que derivamos de la *representación del presente* no sólo se debe a la belleza de la que pueda estar revestido sino también a su esencial cualidad de presente ["present-ness"].²²

La paradoja del problema está potencialmente contenida en la fórmula "representación del presente", que combina un patrón repetitivo con otro instantáneo sin clara conciencia de la incompatibilidad que existe entre ambos. Sin embargo, esta tensión latente domina el desarrollo de todo el ensayo. Baudelaire se mantiene fiel a la seducción del presente; toda conciencia temporal para él está tan ligada al momento actual que la memoria acude al presente con mayor naturalidad que al pasado:

¡Ay del que en la antigüedad se dedique a otra cosa que no sea el arte puro. la lógica, el método general! Por haberse sumergido en el pasado, pierde la memoria del presente (*la mémoire du présent*); renuncia a los valores y privilegios que nos proporciona la circunstancia actual, pues casi toda

²² Charles Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne", en F.F. Gautier, ed., *L'Art romantique. Oeuvres complètes*, IV (Paris: Nouvelle Revue Française, 1923), p. 208. Cursivas nuestras.

NT. "Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle du présent." Charles Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne", *Oeuvres complètes* II, Pléiade (Paris: Gallimard, 1976), p. 684. P. de Man inventa un neologismo para designar "qualité du présent": *present-ness*.

nuestra originalidad viene del sello que el tiempo imprime en nuestras sensaciones.²³

La misma ambivalencia temporal incita a Baudelaire al acoplamiento de cualquier evocación del presente con términos como "representación", "memoria", o "tiempo" incluso, términos que abren perspectivas de distancia y diferencia dentro de la manifiesta singularidad del instante. Y, sin embargo, la modernidad de Baudelaire, como la de Nietzsche, es también un olvido o una supresión de la anterioridad. Las figuras humanas que personifican la modernidad aparecen definidas en términos de vivencias como la niñez o la convalecencia, como la percepción de frescura que surge de una pizarra recién lavada, de la ausencia de un pasado que aún no ha tenido tiempo de empapar la inmediatez de la percepción (aunque lo recién descubierto prefigura al instante el final de esta frescura), de un pasado que, en el caso de la convalecencia, es tan amenazante que es necesario olvidar.

Todas estas vivencias de la inmediatez unidas a su negación implícita, buscan combinar la apertura y libertad de un presente desvinculado de todas las demás dimensiones temporales, tanto del peso del tiempo pasado como de la preocupación por el futuro, con un sentido de la totalidad y de la plenitud que no podría lograrse si no fuera por la conciencia temporal más abarcadora que también queda implicada. De allí que Constantin Guys, convertido en el emblema de la mente poética, aparezca como una curiosa síntesis entre el hombre de acción (es decir, un hombre del momento, desvinculado del pasado y del futuro) y el observador que registra los momentos combinados inevitablemente dentro de una totalidad más amplia. Como el fotógrafo o el reportero de hoy día, tiene que estar presente en las batallas y los asesinatos del mundo no para informar sino para congelar en una imagen grabada lo más transitorio y efímero. Antes que artista, Constantin Guys tiene que ser "un hombre de mundo", movido por la curiosidad, y tiene que estar "siempre, espiritualmente, con el ánimo de un convaleciente". La descripción de su técnica ofrece quizás la formulación más exacta de esta combinación ideal de lo instantáneo con la totalidad perfecta, de un perfecto fluir con la forma —combinación que lograría la reconciliación entre el impulso hacia la modernidad y la exigencia de la obra de arte de lograr permanencia

²³ *Ibid.*, pp. 224-25. Cursivas

(*duration*). La pintura permanece en movimiento constantemente y existe a la manera de un esbozo improvisado y abierto que es como un nuevo y renovado comienzo. La clausura final de la forma, siempre pospuesta, ocurre con tanta rapidez y tan de pronto que en su propia precipitación instantánea esconde su dependencia de los momentos anteriores. Todo el proceso es un intento de sobrepasar el tiempo, de alcanzar una rapidez que supere la oposición latente entre la acción y la forma.

En el arte de M[onsieur] G[uys], pueden observarse dos cosas: la primera es la contención de una memoria evocadora, capaz de dar vida a las cosas [*réurrectioniste*], memoria que a cada cosa dice: "Lázaro, levántate y anda!", la otra es el fuego embriagador del lápiz y el pincel que es casi un furor. Es el temor de no avanzar con suficiente rapidez, de dejar que se le escape el fantasma antes de extraerle la síntesis y retenerla... M.G. comienza con ligeros trazos que no hacen sino marcar el lugar asignado a los objetos en el espacio. Indica entonces los planos principales... Finalmente, fija en tinta el contorno definitivo de los objetos... Este método tan sencillo, casi elemental... tiene la ventaja incomparable de que, en cada punto de su elaboración, cada dibujo parece lo suficientemente acabado; podéis llamar esto un esbozo, si queréis, pero es un esbozo perfecto.²⁴

Que Baudelaire tenga que referirse a esta síntesis como a un "fantasma" es un ejemplo más del rigor que lo obliga a duplicar cualquier afirmación mediante el uso calificativo del lenguaje que al punto pone la afirmación en entredicho. El Constantin Guys del ensayo es, a su vez, un fantasma que guarda cierta semejanza con el pintor empírico, pero del que difiere al ser el logro literario de lo que sólo existía potencialmente en el hombre "real". Aunque considerásemos que el personaje del ensayo es el mediador que sirve para formular la visión prospectiva de la propia obra de Baudelaire, no podríamos dejar de ver aquí también una desencarnación y reducción similar del significado. Al principio, en la enumeración de los temas que el pintor (o el escritor) selecciona, encontramos nuevamente la tentación de la modernidad a salir fuera del arte, su nostalgia por lo inmediato, la facticidad de las entidades que están en contacto con el

²⁴ *Ibid.*, pp. 224-25. Cursivas nuestras.

NT. En Baudelaire "tiempo" aparece en cursiva: "... l'estampille que le temps imprime à nos sensations". Ed. Pléiade, p. 696.

presente e ilustran la capacidad heroica para ignorar u olvidar que este presente contiene en sí mismo el conocimiento prospectivo de su final. La figura elegida puede ser más o menos consciente de este olvido; puede ser la mera superficie, el ropaje con que se viste el presente, el desafío involuntario a la muerte bajo el pintoresco capote del soldado, o bien el sentido filosóficamente consciente del tiempo en la figura del *dandy*. Sin embargo, en cada caso Baudelaire prefiere el "asunto" ("le sujet")²⁵ que eligió como tema porque dicho asunto existe en la facticidad, en la modernidad de un presente dominado por las experiencias que se encuentran fuera del lenguaje y que están fuera de la temporalidad sucesiva, de la duración implicada en la escritura. Baudelaire claramente afirma que la atracción que un escritor siente hacia su tema —que es también la atracción hacia la acción, hacia la modernidad y hacia un *significado* autónomo que existiera fuera del reino del lenguaje— es primordialmente la atracción hacia lo que no es arte. Baudelaire hace esta afirmación con referencia al "tema" más anónimo e informe de todos, el de la multitud: "Es un yo (*self*) insaciable del no-yo [de lo que yo no soy]..."²⁶ Si uno recuerda que este "yo" designa, como metáfora de un sujeto (*subject*), la especificidad de la literatura, entonces dicha especificidad está definida por su incapacidad para ser constante con su propia especificidad.

Esto corresponde, cuando menos, al momento inicial de cierto modo de ser, llamado literatura. Pronto nos damos cuenta de que la literatura es una entidad que existe no como un momento único de autonegación, sino como una pluralidad de momentos que, de quererlo, podría ser representada —y se trata de una mera representación— como una sucesión de momentos o duración. Dicho de otro modo, la literatura podría ser representada como un movimiento

²⁵ NT. El asunto puede ser un sujeto, como el dandy ("Le Dandy"), el soldado ("Le Militaire"), la mujer ("La Femme"), el hombre de la multitud y el niño ("Homme des foules et enfant"), *et al.* Puede ser también el maquillaje ("Eloge du maquillage"), los coches ("Les Voitures"), y otros temas de actualidad como la modernidad misma ("La Modernité"). Estos temas encabezan (como paratextos) las distintas partes del ensayo comentado, "Le peintre de la vie moderne", *Oeuvres complètes*, Ed. Pléiade, pp. 683-724.

²⁶ *Ibid.*, p. 219. Ed. Pléiade, p. 692.

NT. "C'est un moi insatiable de non-moi". El *moi* aquí es el artista, el dandy, el observador insaciable, que entra en la multitud fascinado y como un espejo inmenso.

y es, en esencia, la narración ficticia de este movimiento. Después del momento inicial en que la literatura huye de su propia especificidad, sigue un momento de regreso que lleva la literatura de vuelta a lo que es —aunque hay que tener presente que términos como “después” y “sigue” no designan momentos concretos de una diacronía, sino que se utilizan únicamente como metáforas de duración. El texto de Baudelaire ilustra este regreso, esta recuperación [*reprise*] con singular claridad. El “yo insaciable de lo que no soy...” se ha ido desplazando hacia una serie de “temas” que revelan la impaciencia con la que trata de alejarse de su propio centro. Pero estos temas llegan a ser cada vez menos concretos y sustanciales, aun cuando en la descripción de las superficies son evocados con realismo creciente y rigor mimético. Mientras más realistas y pictóricos llegan a ser los temas, es cuando resultan más abstractos y cuando menor es el residuo de significado que existiría fuera de su especificidad como mero lenguaje o mero significante. El último tema que Baudelaire evoca, el de los coches, no tiene nada que ver con la facticidad del coche —a pesar de que Baudelaire insiste en que en las pinturas de Constantin Guys “toda la estructura del cuerpo del coche [*la carrosserie*] es perfectamente ortodoxa: cada parte está en su sitio y no hay nada que corregir”.²⁷ Sin embargo, el *significado* temático, sustancial, del coche como tal ha desaparecido:

Poco importa el lado del que se tire o la rapidez con que se lance, un coche, como un barco, toma de su movimiento una gracia misteriosa y compleja, muy difícil de estenografiar. El placer que recibe el ojo del artista deriva, al parecer, de la serie de figuras geométricas que este objeto, ya de por sí tan complicado, engendra sucesiva y rápidamente en el espacio.²⁸

Lo que está estenografiando es el movimiento por el cual la literatura, en sucesión aparente y metafórica, se aleja primero de sí misma para luego regresar. Todo lo que queda del tema es un mero bosquejo, menos que un boceto, un arabesco calidoscópico más que una figura. El coche se ha alegorizado hasta no quedar nada de él y existe como una vibración puramente temporal de un movimiento sucesivo que sólo tiene existencia lingüística —ya que no hay nada más radicalmente metafórico que la expresión “figura geométrica”

²⁷ *Ibid.*, p. 259.

²⁸ *Ibid.*

que Baudelaire tiene que utilizar para hacerse entender. Que Baudelaire quiere que se le entienda y no que se le malentienda, en la creencia de que esta geometría podría tener acceso a otra cosa que no sea el lenguaje, es evidente en su identificación implícita con una forma de escribir. El *sténos* en la palabra “esteno-gra-fía”, que significa “estrecho”, podría utilizarse para designar la confinación de la literatura dentro de sus propios límites, su dependencia de la duración y de la repetición que Baudelaire experimentó como la maldición. Pero el hecho de que la palabra designa una forma de escribir revela el impulso irresistible de regresar a un modo de ser literario, como una forma de lenguaje que se sabe una mera repetición, una mera ficción y alegoría, por siempre incapaz de participar en la espontaneidad de la acción o de la modernidad.

El movimiento que se produce en este texto —comparable con el desarrollo de la poesía de Baudelaire que va de la riqueza sensorial de los primeros poemas hacia una gradual alegorización de las versiones en prosa del *Spleen de Paris*— reaparece en distintos grados de explicitación en todo escritor, y da la medida de cuán legítimo puede ser el reclamo de llamarse escritor. La modernidad resulta ser, en efecto, uno de los conceptos por medio de los cuales es posible revelar la naturaleza distintiva de la literatura en toda su complejidad. No es de extrañar, pues, que la modernidad se haya convertido en uno de los temas principales de las discusiones críticas y en una fuente de angustia para los escritores que han de enfrentarse a ella como a un desafío de su vocación. Frente a la modernidad, el escritor se encuentra en un dilema [doblemente] negativo: no puede optar en buena conciencia ni por aceptarla ni por rechazarla. Cuando afirma su propia modernidad está destinado a descubrir que ésta depende de afirmaciones semejantes que hicieron sus antecesores literarios; la pretensión de ser un nuevo comienzo termina por ser la repetición de un intento que desde siempre ya había sido hecho. Tan pronto como Baudelaire tiene que reemplazar el momento único de la invención, concebido como un acto, por un movimiento sucesivo que implica cuando menos dos momentos distintos, entra en un mundo que acepta la profundidad y las complicaciones de un tiempo articulado, la interdependencia entre un pasado y un futuro que impide que todo presente pueda jamás llegar a ser.

Mientras más radical sea el rechazo de cualquier antecedente, mayor será la dependencia del pasado. Antonin Artaud, por ejemplo, llega al extremo de rechazar todas las formas de arte dramático

anteriores a la suya; exige al escribir la destrucción de cualquier forma de texto escrito —y sin embargo, termina fundamentando su visión con ejemplos del teatro balinés, que resulta ser el menos moderno, el teatro más textualmente congelado que cabe imaginar. Artaud procede con pleno conocimiento de que está destruyendo su propio proyecto, con el odio del traidor hacia el bando contrario al que se ha unido. Citando del texto en el que Artaud ataca el concepto mismo del teatro al que ha dedicado todo su empeño, ("Rien de plus impie que le système impie des Balinais..."), Jacques Derrida comenta con razón: "[Artaud] no podía resignarse a un teatro que estaba basado en la repetición, no podía renunciar a un teatro que suprimiera todas las formas de repetición".²⁹ El mismo entremetido fatídico gobierna la actitud del escritor hacia la modernidad: no puede renunciar a la pretensión de ser moderno pero tampoco puede resignarse a depender de sus antecesores —quienes, dicho sea de paso, estuvieron, a su vez, en la misma situación. Baudelaire nunca está más cerca de su antecesor Rousseau que en la modernidad extrema de sus últimos poemas en prosa, y Rousseau nunca está más atado a la literatura que le antecedió que cuando pretende no tener ya nada que ver con la literatura.

El carácter distintivo de la literatura se manifiesta así, como la incapacidad de escapar de una condición que se considera intolerable. Tal parece que no hay tregua ni final a la presión incesante que ejerce esta contradicción, por lo menos cuando se la ve desde el punto de vista del escritor como sujeto. El descubrimiento de esta incapacidad de ser moderno le hace volver al redil, en el ámbito autónomo de la literatura, pero nunca con verdadero sosiego. Tan pronto como encuentre sosiego en esta situación, deja de ser escritor. Puede que su lenguaje sea capaz de cierto grado de tranquilidad; al fin y al cabo, es el producto de una renuncia lo que ha permitido tematizar metafóricamente su situación. Pero esta renuncia no atañe al sujeto. La atracción constante que ejerce la modernidad, el deseo de romper con la literatura para buscar la realidad del momento, prevalece a la vez que, volcándose sobre sí misma, engendra la repetición y la continuación de la literatura. La modernidad, que es funda-

²⁹ "C'est au théâtre comme répétition qu'il ne peut pas se résigner, au théâtre comme non-répétition qu'il ne peut pas renoncer". Jacques Derrida, "Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation", *L'Écriture et la différence* (Paris: Éditions du Seuil, 1967), p. 366-67.

mentalmente un desprendimiento de la literatura y un rechazo de la historia, actúa asimismo como el principio que da a la literatura su duración y su existencia histórica.

La manera en que este conflicto inherente determina la estructura del lenguaje literario no puede tratarse dentro de los límites de este ensayo. Interesa más preguntar aquí si es posible concebir la historia de una entidad tan autocontradictoria como la literatura. En el estado actual en que se encuentran los estudios literarios, esa posibilidad está muy lejos de haber quedado claramente establecida. Por lo general se acepta que una historia positivista de la literatura, que trate la literatura como si fuera un acopio de datos empíricos, sólo puede ser la historia de lo que no es la literatura. En el mejor de los casos, sería una clasificación preliminar que abre el camino al estudio literario concreto, y en el peor, un obstáculo en el camino hacia el entendimiento literario. Por otra parte, la interpretación intrínseca de la literatura pretende ser anti o ahistórica, pero con frecuencia presupone una noción de la historia de la que el crítico mismo no es consciente.

Al describir la literatura desde la perspectiva del concepto de la modernidad, como la fluctuación constante de una entidad desde y hacia su propio modo de ser, hemos subrayado con insistencia que este movimiento no se da como una secuencia concreta en el tiempo; representarla de esta manera es sólo construir una metáfora que establece la secuencia de lo que, de hecho, ocurre como una yuxtaposición sincrónica. La estructura secuencial, diacrónica, del proceso deriva de la naturaleza del lenguaje literario como una entidad y no como un suceso. Y no podría ser de otra manera; es imposible que un texto literario (o una vocación literaria) se aleje de su centro por un tiempo, que luego dé la vuelta, girando sobre sí mismo en un momento específico, para entonces regresar a su verdadero punto de partida. Estos movimientos imaginarios entre puntos ficticios no pueden ser localizados, fechados ni representados como si se tratara de lugares en una geografía o sucesos en una historia genética. Aun en los textos discursivos que hemos utilizado —en Baudelaire, en Nietzsche, o hasta en Fontenelle— los tres momentos de huida, regreso, y del viraje decisivo (*turning point*), en el que la huida se convierte en regreso, existe simultáneamente a niveles de sentido que están tan íntimamente entrelazados que no pueden separarse. Cuando Baudelaire, por ejemplo, habla de la "representación del presente", de la "memoria del presente", de la "síntesis del

fantasma", o del "esbozo acabado", su lenguaje nombra, a la vez, la huida, el viraje, y el regreso. Todo nuestro argumento se encuentra comprimido en formulaciones semejantes. Ello resultaría aún más evidente de haber utilizado textos poéticos en lugar de textos discursivos. Por tanto, sería equivocado pensar en la historia literaria como una narración diacrónica de los momentos fluctuantes que hemos tratado de describir. Esta narración sólo puede ser metafórica, y la historia no es ficción.

Respecto de su propia especificidad (es decir, como una entidad existente susceptible a la descripción histórica), la literatura existe simultáneamente en la modalidad de la verdad y el error; traiciona tanto como obedece a sus propios modos de ser. Una historia positivista que vea la literatura sólo como lo que no es (como un hecho objetivo, una psique empírica, o una comunicación que trasciende el texto literario como texto) es, por tanto, y forzosamente inadecuada. Lo mismo sucede con los enfoques que dan por sentado la especificidad de la literatura —lo que los estructuralistas, haciéndose eco de los formalistas, llaman "literariedad" (*littérarité*) de la literatura. Si la literatura permaneciera a gusto dentro de su propia autodefinición, podría estudiarse, de conformidad, con métodos que fuesen científicos antes que históricos. Estamos obligados a ceñirnos a la historia cuando ya éste no es el caso, cuando la entidad pone constantemente en entredicho su propia condición ontológica. La meta estructuralista de una ciencia de las formas literarias supone la estabilidad ontológica y trata la literatura como si los movimientos fluctuantes de una autodefinición abortiva no fueran parte constitutiva de su lenguaje. El formalismo estructuralista elude sistemáticamente el componente necesario de la literatura para el que el término "modernidad" no es, al fin y al cabo, un nombre tan desacertado, a pesar de sus insinuaciones ideológicas y polémicas. Resulta paradójicamente muy revelador confirmar una vez más que todo lo que tenga que ver con la literatura se convierte de inmediato en una caja de Pandora, que el método crítico que niega la modernidad literaria parecería —y hasta sería en ciertos aspectos— el más moderno de todos los movimientos críticos.

¿Podríamos concebir una historia literaria que no truncara la literatura al llevarnos equivocadamente *dentro* o *fuera* de ella, que siempre fuese capaz de sostener la aporía literaria, que pueda justificar al mismo tiempo la verdad o falsedad del conocimiento que

la literatura comunica sobre sí misma, que pueda distinguir rigurosamente entre el lenguaje metafórico y el histórico y que pueda explicar tanto la modernidad literaria como su historicidad? Una concepción de esa naturaleza implicaría, evidentemente, una revisión de la noción de la historia y, aún más, de la noción del tiempo en que se basa nuestra visión de la historia. Implicaría, por ejemplo, el abandono de la idea preconcebida de la historia como el proceso generador que vimos operar en el texto de Nietzsche —aunque este texto también comenzó con rebelarse contra dicha concepción—, de la historia como una jerarquía temporal que se asemeja a una estructura genética en la que el pasado es como un ascendiente que engendra, en un momento de presencia inmediatizada, un futuro capaz de repetir, a su vez, el mismo proceso generador. La relación entre la verdad y el error que prevalece en la literatura no puede ser representada genéticamente ya que la verdad y el error existen simultáneamente, impidiendo así la preferencia de lo uno sobre lo otro. La necesidad de revisar los fundamentos de la historia literaria parecería exigir una empresa desesperadamente vasta; la tarea resulta más inquietante aún, si sostenemos que la historia literaria podría ser el paradigma de la historia en general, dado que el hombre, como la literatura, puede definirse como una entidad capaz de poner en entredicho su propio modo de ser. Sin embargo, la tarea podría resultar no tan vasta como parece en un principio. Todas las directrices que hemos formulado como guías para una historia literaria las damos más o menos por sentadas cuando nos dedicamos a la tarea mucho más modesta de leer y entender un texto literario. Para llegar a ser un buen historiador de la literatura es necesario recordar que lo que usualmente llamamos historia literaria tiene muy poco o nada que ver con la literatura, y que lo que llamamos interpretación literaria —siempre y cuando se trate de una buena interpretación— es, de hecho, historia literaria. Si extendiéramos esta noción más allá de la literatura, ello sólo confirmaría que las bases para el conocimiento histórico no son hechos empíricos sino textos escritos, aun cuando estos textos aparezcan disfrazados de guerra o revolución.