

Per Monstra ad Astra

La literatura y la “cara oscura” de la modernidad

POR EDUARDO GRÜNER

Doctor en Ciencias Sociales (UBA) y profesor titular en las Facultades de Ciencias Sociales y de Filosofía y Letras (UBA), investigador UBACyT, ex vicedecano de la Facultad de Ciencias Sociales y actual miembro del Comité Académico del IEALC (Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe). Ha publicado varios libros, entre los cuales cabe mencionar *Las formas de la espada* (Colihue, 1995), *El sitio de la mirada* (Norma, 2000), *El fin de las pequeñas historias* (Paidós, 2002) y *La oscuridad y las luces* (Edhasa, 2010), por el cual recibió el Premio Nacional de Ensayo 2011.

Un famoso grabado de Goya, de principios del siglo XIX, lleva inscrita en su pie (y dándole su título a la obra) una frase que se ha vuelto casi una consigna moderna: *El sueño de la Razón produce monstruos*. Consigna ambigua si las hay, ya que el posesivo/transitivo aplicado a una palabra como “sueño” —que en castellano alude tanto a la figuración onírica como a la acción de dormir— permite una ambivalencia extrema: ¿los monstruos aparecen cuando la razón duerme, o justamente cuando da rienda suelta a sus sueños? En lo que sigue no nos proponemos *disolver* esa ambigüedad: al contrario, quisiéramos mostrar (de a retazos, con ejemplos más o menos arbitrarios, y por una vía indirecta) que la modernidad *consiste* en esa indecisión entre el esplendor de sus sueños y el abismo pavoroso de sus monstruos.

1.

El arte —también la literatura, que ocupará el centro de estos balbuceos— goza de una cierta reputación *adivinatoria*: la de iluminar por adelantado, *avant la lettre* como se dice, ciertas zonas, por definición las más oscuras —de otro modo, no haría falta iluminarlas— de la realidad (social, cultural, histórica, política, etcétera). Por eso Ernst Bloch hablaba de esas prácticas con la aparentemente paradójica expresión de una *memoria anticipada*. Otros discursos, menos poéticos y/o más “científicos”, generalmente provenientes del campo de la antropología, pueden postular para el arte un componente de *significación flotante* (Claude Lévi-Strauss) o de *exceso de simbolicidad* (Clifford Geertz). Es decir: una *sobreabundancia* de sus signos que desborda los significados posibles, conocidos o actualmente concebibles del



donde en consecuencia ya no era posible la tragedia— fueron, entonces, la *parodia* y la *ironía*: dos recursos con los cuales el arte, y muy especialmente la literatura, pudieron sostener su lugar *dentro* de la modernidad burguesa al mismo tiempo que se burlaban ácidamente de ella, poniendo el dedo —o la *letra*— en aquellas “zonas oscuras” de la confiada, optimista modernidad. Eso ocurrió desde el principio mismo: ese acta de fundación de la novela moderna que es el *Quijote* es ya la parodia de una sociedad en transición entre las deshilachadas mitologías feudales y la prosaica sociedad mercantil, así como es ya una profunda mirada irónica sobre la propia forma-novela. Pero fue sobre todo en las formas más relativamente “marginales”, “menores”, o al menos no-canónicas de cada etapa del desarrollo de la modernidad, que se operó el “des-ocultamiento” (se me disculpará la pedantería heideggeriana) de las aristas *monstruosas* de la modernidad.

2.

El siglo XIX es la era de inicio de la “modernidad tardía”, en la que aún estamos (*no existe* tal cosa como la “post-modernidad”, pero no podemos desarrollar ahora esta *boutade*). Es también el siglo en el que afloran de manera indisimulada las contradicciones extremas de un capitalismo que, en plena expansión mundial y en plena eclosión de sus fuerzas productivas, crea enormes, terroríficos bolsones de miseria, superexplotación y marginalidad. Su ética y su filosofía política proclamada se apoyan en el principio de la libertad individual, mientras no solamente condena a la inanición y el embrutecimiento al proletariado metropolitano, sino que mantiene millones de esclavos en las colonias americanas, africanas y asiáticas. Los burgueses se congratulan de —gracias a sus emprendimientos científicos y técnicos aplicados a la industria— haber liquidado el inmovilismo feudal y la bu-

► mundo de lo real. No se trata, allí, de un puro delirio imaginativo —que a veces también lo hay, claro—, sino de una especie de captación, por sus “significantes flotantes”, de las potencialidades ocultas, todavía no desarrolladas, en los pliegues de la realidad: las mejores, y con harta frecuencia, las más siniestras. Por eso Aristóteles consideraba a la poesía superior a la ciencia: mientras esta sólo puede describir lo que *es*, aquella habla de lo que *puede* (o lo que *debe*) ser.

Como sea: esa capacidad anticipatoria de la literatura y el arte se desarrolló profundamente, más que nunca, y de otra manera, en la modernidad burguesa. Por dos razones básicas: primero, el arte se fue autonomizando —paulatinamente, pero en forma sostenida— del *culto* (religioso, mítico, ritual, y aun político): es cierto que al precio de transformarse en *mercancía*, pero al mismo tiempo liberándose del peso de su función exclusivamente *confirmadora* de la cultura hegemónica. Y segundo: el arte moderno-burgués acompañó, y muchas veces adelantó, esa disolución de todo lo sólido en el aire que célebremente festejaron Marx y Engels en el *Manifiesto Comunista*. El problema es que, en el camino, también puso en escena una *distancia crítica* tanto respecto de la sociedad que lo había producido como de sí mismo: el mejor arte —aun cuando “burgués”— devino ese “producto *anti-social* de la sociedad” que teorizó Adorno. Sus más eficaces armas críticas —en una época que extravió a sus dioses, y

LA MODERNIDAD CONSISTE EN ESA INDECISIÓN ENTRE EL ESPLENDOR DE SUS SUEÑOS Y EL ABISMO PAVOROSO DE SUS MONSTRUOS.

LA PARODIA Y LA IRONÍA: DOS RECURSOS CON LOS CUALES EL ARTE, Y MUY ESPECIALMENTE LA LITERATURA, PUDIERON SOSTENER SU LUGAR DENTRO DE LA MODERNIDAD BURGUESA AL MISMO TIEMPO QUE SE BURLABAN ÁCIDAMENTE DE ELLA, PONIENDO EL DEDO —O LA LETRA— EN AQUELLAS “ZONAS OSCURAS” DE LA CONFIADA, OPTIMISTA MODERNIDAD.

FUE SOBRE TODO EN LAS FORMAS MÁS RELATIVAMENTE “MARGINALES”, “MENORES”, O AL MENOS NO-CANÓNICAS DE CADA ETAPA DEL DESARROLLO DE LA MODERNIDAD, QUE SE OPERÓ EL “DES-OCULTAMIENTO” DE LAS ARISTAS MONSTRUOSAS DE LA MODERNIDAD.

cólica abulia aristocrática, pero se atropellan a comprar tierras rentísticas y falsos títulos de nobleza. Como supo ver bien el “dialéctico” Marx, su mismo grandioso desarrollo es la fuente de su decadencia.

Dos novelas en su momento desdeñadas como meras ocurrencias fantasiosas (en contraposición con la gran tradición de lo que Lukács denominó el *realismo crítico* de los Stendhal, Balzac, Dickens o Tolstoi) dieron cuenta, casi inadvertidamente, de los abismos horribles que ocultaba el optimismo positivista triunfante: *Drácula* de Bram Stoker, *Frankenstein* de Mary W. Shelley. No estamos diciendo nada demasiado original cuando señalamos que esos dos *monstruos* sintomatizan un comentario cruelmente sarcástico acerca de las ilusiones del ordenado cosmos moderno-burgués. Como aquí no tenemos espacio para grandes sutilezas, seamos brutalmente reductivos: el conde Drácula es la figura “zombie” (*undead*, dicen los ingleses con un término sugestivo y difícilmente traducible, aunque él mismo traducido del *no-sferatu* rumano) de un espíritu aristocrático “aburguesado” que pretende sobrevivir artificialmente (un poco como el horrendo Valdemar de Edgar Allan Poe) a su propio cuerpo putrefacto, alimentándose de sangre ajena —y la metáfora no podría ser más nítida, como lo indica el hecho de que hoy sigamos usando el epíteto “chupasangre” para hablar de los explotadores, más allá del elemento decadentemente erótico de que las víctimas favoritas del vampiro sean virginales doncellas. La (significativamente innominada) criatura creada por el Dr. Frankenstein es aún más sugestiva: suerte de “proletario” idiota, desprovisto de cerebro y de habla inteligible, artificialmente “armado” a partir de retazos cadavéricos, es asimismo un transparente símbolo de la victimización de la clase obrera y los pobres en aras del espíritu presuntamente “prometeico” de una civilización científico-técnica que disfraza de investigación desinteresada su avidez de dominación de los hombres y la naturaleza. Pocas obras literarias han anticipado tan inquietantemente, ya en la primera mitad del siglo XIX, a los *monstruos de la Razón* moderna que tanta tinta filosófica harían correr en el siglo XX —en los dispositivos de la *metafísica de la técnica* de Heidegger, o de la *racionalidad instrumental* en Adorno y Horkheimer, etcétera.

Pero hay algo más. El “hombre” Drácula es apenas el recubrimiento “humano” de una bestia depredadora; en el otro polo, la criatura fabricada por Frankenstein es un montaje *pre-humano* de músculos y nervios: un cuerpo *nudo* (diría Agamben) que no se controla a sí mismo y solo sirve para el trabajo. ¿Anticipos fragmentarios de lo que ahora se llama el *biopoder*? Tal vez. Pero, sobre todo, anticipos de una *inhumanidad* —una “animalización”, si se quiere— que, si en su propia época ya era, por ejemplo, la de los esclavos africanos en esas plantaciones americanas que condensaban la fábrica capitalista con el futuro campo ►

► de concentración, en el siglo XX se transformaría en un *sistema*: el de la anulación de lo humano por el poder técnico-instrumental, del cual "Auschwitz" (nombre-taquigrafía de los monstruos tardo-modernos) será el signo *princeps*, pero en modo alguno único. Nuevamente, la "memoria del futuro" literaria estuvo atenta.

3.

Cuando en los términos anteriores se piensa en Kafka —uno de los pocos escritores cuyo apellido ha dado lugar a un adjetivo: *kafkiano* (otro es, por cierto, Borges)— se suele pensar en *El Proceso*, esa novela que, como ninguna otra del siglo XX (con la posible excepción del *Ulises* de Joyce) ha producido bibliotecas enteras de intentos de interpretación —de la teológica a la filosófico-política, de la metafísica a la psicoanalítica, de la sociológica a la jurídica—, siempre inacabados, siempre insuficientes. Y es que no hay otra escritura moderna que sea tan abismalmente un "sueño de la Razón", con toda la ya vista ambigüedad de este enunciado: Borges, ya que lo nombramos, dice con su habitual agudeza que la fascinación inquietante de los relatos de Kafka no se produce porque parecen pesadillas, sino porque *son* pesadillas; se experimentan con la misma *normalidad siniestra* de nuestros peores incubos. Y del siglo XX, cuya literatura Kafka inaugura.

El Proceso puede ser leído, sin duda —ha sido así con harta frecuencia, aunque ya dijimos que con crasa insu-

ciencia—, como una anticipación de los sistemas totalitarios del siglo pasado (y aun en esa lectura reduccionista hay una insuficiencia ideológica grave: en todo caso, es una anticipación de *todo* el capitalismo tardío, "totalitario" o no). También, en clave "hegelo-freudo-marxista", como una gran alegoría de la *alienación*. Y el señor K es una de las grandes figuras simbólico-literarias de la modernidad, la del Culpable (no se sabe de qué, ni por qué): la otra es la del Extranjero (según, entre otros, Camus). Pero, cuando veníamos hablando de la *inhumanidad* tardomoderna, ¿por qué limitarse a esa novela, cuando es sobre todo en los relatos breves de Kafka donde aparece inequívocamente aquel abismo de la *inhumanización* del hombre? El "sistema" es, para empezar, una *máquina* que funciona por sí misma, inscribiendo *literalmente* en la carne humana sus reglas inapelables (véase *La Condena* o *En la colonia penitenciaria*). Pero también es la licuefacción del cuerpo humano —de su carne, de sus sueños, de sus deseos— en la animalidad: véanse la cucaracha (o "sabandija") de *La Metamorfosis*; pero también los chacales (*Chacales y árabes*), los ratones (*Josefina, la cantante, o el pueblo de los ratones*), los buitres (*El buitre*) los perros (*Investigaciones de un perro*), los simios (*Informe para una academia*). Desde ya, el paradigma lo establece *La Metamorfosis*: se recordará —con un cierto estremecimiento— cómo Gregorio Samsa se despierta una mañana convertido en repugnante, monstruoso bicho. O, mejor dicho —y aquí está el

A DIFERENCIA DE DOSTOIEVSKI O DE NIETZSCHE, EL FILÓSOFO DE LA RESPONSABILIDAD POR EXCELENCIA, SARTRE, DICE CON MAYOR SENCILLEZ: EL CIELO ESTÁ VACÍO. NO NOS TENEMOS MÁS QUE A NOSOTROS; ES POCA COSA, PERO ES NUESTRA. POR LO TANTO, SOMOS RESPONSABLES DE TODO, ANTE TODOS. SOMOS RESPONSABLES, MUY ESPECIALMENTE, DE LOS MONSTRUOS: LOS QUE GENERAMOS, Y LOS QUE TOLERAMOS.

EL PARADIGMA LO ESTABLECE LA METAMORFOSIS: SE RECORDARÁ —CON UN CIERTO ESTREMECIMIENTO— CÓMO GREGORIO SAMSA SE DESPIERTA UNA MAÑANA CONVERTIDO EN REPUGNANTE, MONSTRUOSO BICHO. O, MEJOR DICHO —Y AQUÍ ESTÁ EL SECRETO DEL HORROR, NO EXENTO DE LA AGRIA COMICIDAD IRÓNICA QUE PRACTICA KAFKA—, SU CUERPO SE HA TRANSFORMADO EN ESO: SU CONCIENCIA, SU "ESPÍRITU", SIGUE SIENDO "HUMANO, DEMASIADO HUMANO".

secreto del horror, no exento de la agria comicidad irónica que practica Kafka—, su *cuerpo* se ha transformado en eso: su conciencia, su "espíritu", sigue siendo "humano, demasiado humano". El horror, decíamos (al igual que el más disimulado de la frase de Goya), consiste justamente en esa *duplicidad*: no es que la "máquina" moderna haya anulado totalmente nuestra humanidad, sino que la ha *amputado*, ha separado el "alma" del cuerpo, dejándola que flote en el vacío.

Y algo más: si la conciencia humana de la "cucaracha" Samsa entiende el peligro de morir aplastado en cualquier momento (incluso por un descuido de sus seres queridos) es porque la "maquinización" de la naturaleza —no su destrucción: la llamada catástrofe ecológica es un problema *nuestro*, no de la naturaleza, que va a seguir tranquilamente su camino después de deshacerse de la especie molesta— nos ha obligado a tomar conciencia —esa conciencia desprendida del cuerpo que decíamos— de que estamos ante lo que Jean-Marie Schaeffer, recientemente, ha nombrado como *el fin de la excepción humana*: somos, en suma, una especie en peligro de extinción, como cualquiera. Es bueno recordar que la *animalización* es una ya venerable metáfora de la modernidad, especialmente en el campo de la filosofía política: allí están el *centauro* del Príncipe maquiaveliano (mezcla de zorro y león) o el *lobo-del-hombre* hobbesiano —por no recordar el monstruo leviatánico que es el Estado para el propio Hobbes—; pero Kafka, que desesperaba de las metáforas según él mismo decía, *literaliza* la inhumanización, y se puede entender que la monstruosidad maquínica en que ha terminado el mundo es, entre muchas otras cosas, una cifra de la retirada de Dios. ¿O no?

4.

En *Los Hermanos Karamazov*, Dostoievski escribe otra frase-emblema de la modernidad: "si no hay Dios, todo está permitido". Sin duda, hace eco a la no menos "moderna" y ominosa advertencia nietzscheana: Dios ha muerto. El grave problema de esa constatación es que es errónea. El gran Dostoievski, en este punto, se equivoca de medio a medio: es *porque* hay Dios que cualquier Horror, aun el más inconcebible, es posible. En un *film* de hace algunos años, un grupo de prisioneros de un campo de concentración nazi decide juzgar a Dios (al parecer, esa posibilidad está contemplada en la Torah), y lo declara culpable de permitir tanta barbarie. Pero, ¿por qué harían semejante cosa si Él no existiera, y si por lo tanto no pudiera cargarse toda la *responsabilidad* de los monstruos, incluidos los nazis? En efecto: *porque* hay un Dios a quien echarle la culpa es que han sido posibles la Inquisición o los diversos (no hay uno solo) terrorismos fundamentalistas, o ha sido posible arrojar cuerpos vivos desde los aviones con la correspondiente bendición eclesiástica. ►

- Ahora bien, éste es un “truco” plenamente moderno. La modernidad ha *fingido* deshacerse de Dios, “liberarnos” de sus exigencias, cuando en verdad lo que ha hecho es retirarle su Ser para transformarlo —como dice, otra vez, Heidegger— en un mero *ente* . El mayor de los entes, claro está, pero un ente al fin, que está allí, más o menos escondido, para “liberarnos” de *nuestra* responsabilidad, o al menos con el cual —porque también somos entes— podemos *negociar* nuestra culpa. Por eso, a diferencia de Dostoievski o de Nietzsche, el filósofo de la responsabilidad por excelencia, Sartre, dice con mayor sencillez: el cielo está vacío. No nos tenemos más que a nosotros; es poca cosa, pero es *nuestra* . Por lo tanto, somos responsables de todo, ante todos. Somos respon-

sables, muy especialmente, de los *monstruos* : los que generamos, y los que toleramos. No es, necesariamente, una mera declaración de ateísmo a la violeta: aun cuando fuéramos creyentes —y *en particular* si lo somos— no tenemos *derecho* a usar a Dios para disculparnos de nuestros monstruos. Y exactamente lo mismo vale si, de tan “modernos” que somos, decidimos destituir a Dios para sustituirlo por la (diosa) Razón: de poco nos servirá si persistimos en negar que ella produce sus propios monstruos, y que también ellos son *nuestros* .

No se trata, pues, de renunciar a nada. Mucho menos a la Razón moderna: ¿dónde nos colocaríamos? (el *irracionalismo* , gran tentación del siglo XX, y que ha generado tantos monstruos, es un absurdo lógico, un *imposible*). Lo que sí es éticamente irrenunciable es la conciencia trágica, vertiginosa, casi insoportable, de que la Razón moderna es un *campo de batalla* , en el que nada está decidido de antemano. Y que sus *luces* son indivisibles de sus *oscuridades* . La metáfora lumínica para hablar de la Razón —y que ha hecho un exitoso camino desde la alegoría de la caverna de Platón hasta la denominación de todo el pensamiento de un siglo como *iluminista* — es una manifiesta engañifa ideológica si la entendemos como una *oposición* entre luces y sombras: no hay luz que no se recorte de sus propias sombras. Más aún: que no las *produzca* . Y eso vale para los mejores. Bastante antes que el célebre *Kant con Sade* de Lacan, fueron Adorno y Horkheimer (precisamente en la *Dialéctica de la Ilustración*) quienes sugirieron que los monstruos sadianos eran la contracara *necesaria* del imperativo categórico kantiano —como lo había anticipado Freud, hay un elemento inevitablemente *sádico* en el exigente “superyó” de la Ley Universal: he ahí el secreto de *El Proceso* de Kafka. Si renegamos de ese aspecto “mítico” que se mantiene *en tensión* , en conflicto perpetuo, con la Razón y en el *interior* de ella, entonces ella se nos transforma en el peor, el más *monstruoso* de los mitos: el que dice que todo es dominable, utilizable. La Razón moderna deviene en, es degradada a, como Dios, un *ente* . Es decir —caramba, estamos en el capitalismo—: una *mercancía* .

5.

Per Monstra ad Astra . Es otra frase-emblema de ese insólito, inesperado historiador del arte que fue Aby Warburg. Se puede traducir su sentido, aproximadamente (toda traducción es apenas aproximada), por: a través de los monstruos llegaremos a los astros. En eso estuvo la modernidad. Hagámonos cargo. •

EL HORROR, DECÍAMOS (AL IGUAL QUE EL MÁS DISIMULADO DE LA FRASE DE GOYA), CONSISTE JUSTAMENTE EN ESA DUPLICIDAD: NO ES QUE LA “MÁQUINA” MODERNA HAYA ANULADO TOTALMENTE NUESTRA HUMANIDAD, SINO QUE LA HA AMPUTADO, HA SEPARADO EL “ALMA” DEL CUERPO, DEJÁNDOLA QUE FLOTE EN EL VACÍO.