

DESCRIBIR LA MODERNIDAD: GRACIÁN, ORTEGA, LOTMAN

Juuri Talvet
Universidad de Tartu, Estonia

Los procesos históricos, con sus múltiples rasgos repetidores y sus analogías, confirman la línea fundamentalmente espiral en la modificación, si no evolución, de la conciencia humana y de la cultura universal. Sin embargo, los paradigmas de las culturas en contrapunto revelan mutuamente distancias que al parecer no dependen de su situación estricta en el tiempo, sino que están sometidas a otra ley, la de la casualidad y del «estallido».

Así, a pesar de situarse históricamente más cerca del siglo XX, el paradigma de la cultura romántica más bien puede considerarse como una prolongación de la Ilustración, mientras que las culturas de los siglos XVII y XX -sobre todo, el Barroco y las Vanguardias, con su tendencia común hacia la expresividad multiplánea, un complicado simbolismo y la hermenéutica- ponen de relieve afinidades incluso sorprendentes.

En grandes líneas, a lo largo de la historia puede observarse una alternación perpetua de los signos de la **Construcción** con los de la **Deconstrucción**.

En este sentido, tanto el Renacimiento como una buena parte de nuestro siglo XX han manifestado esfuerzos inmensos de la Construcción: la edificación de la sociedad y del hombre, de la cultura y la moralidad, basadas siempre en unas normas ideales o dogmas idealizados. La construcción de la **razón** universal en la Ilustración es gradualmente reemplazada en el Romanticismo por la búsqueda de la **razón interior**, nutrida por la misma Naturaleza.

«Think and endure, - and form an inner world/ In your own bosom -where the outward fails;/ So shall you nearer be the spiritual/Nature, and war triumphant with your own» enseña Lucifer en el famoso misterio de Byron, *Cain* (Byron 1986: 537).

Mientras que el Realismo y el Naturalismo propugnaban, al modo de la Ilustración, la implacable **razón positivista**, ésta volvía a disolverse y disfrazarse en los fugaces signos de la Naturaleza, evocados por las sutiles pinceladas de los simbolistas.

Todo el ámbito europeo finisecular decimonónico, con su bohemia, sus socialismos y anarquismos, manifiesta un esfuerzo desesperado por adaptar la **norma racionalista** a la Naturaleza, a la vez que **interiorizar la libertad**. De ahí la curiosa mezcla del Naturalismo y del Simbolismo, tan característica de todo el arte finisecular. Las profecías del mismo Nietzsche, resucitadas un siglo después por un importante sector de la última culturología, encajan perfectamente en aquel caos finisecular en cuyo fondo, sin embargo, germinaba siempre el sueño de un nuevo y magnífico edificio total, sea el del comunismo o el del fascismo.

Por supuesto, todas las grandes construcciones de la historia han sido, al mismo tiempo, deconstrucciones. Pero es evidente que el grado de deconstrucción ha variado sustancialmente. Así, a pesar de la ruptura radical del Romanticismo con el Neoclasicismo y la Ilustración precedentes, el lenguaje de los románticos es el mismo que usaban sus antepasados del Siglo de las Luces. Byron escribía sus grandes poemas burlescos, entre ellos, *Don Juan*, recurriendo al lenguaje utilizado por Pope y Voltaire, mientras que Victor Hugo, a pesar de montar escándalos con los exagerados contrastes ideologizantes de sus dramas, nunca abandonaba la forma tradicional y hasta neoclásica de sus obras teatrales.

Las mismas características pueden observarse en la transición del Realismo al Simbolismo. El lenguaje sí se sutiliza, pero queda reconocible. La gran mayoría de los poetas simbolistas no fueron tanto discípulos de Rimbaud como de Baudelaire y Verlaine. Seguían cultivando poesía rimada, conservando la trama narrativa, aun cuando fragmentada, como un importante recurso poético. También la novela de los tiempos del Simbolismo continuaba leal a las formas genéricas establecidas por la tradición realista.

Si la **norma** y la **normatividad** son los máximos signos de la **Construcción**, la **Deconstrucción** de la Edad Moderna -que irrumpe a partir del Barroco y luego es continuada en los Vanguardismos del siglo XX- se caracteriza por la **ambigüedad de la misma norma**, a la par que por la **apertura estético-filosófica** como principio máximo de toda creación artística.

Mientras que el Barroco cuestionaba la concepción de la integridad del hombre y de la razón, apologizadas por el Renacimiento, la Vanguardia de entreguerras del siglo XX rechazaba, de forma más rotunda, el canon de la cultura burguesa gradualmente edificada a lo largo de los siglos XVIII y XIX.

La **Posvanguardia** (Posmodernismo) de finales del siglo XX, en cambio, no sólo se presenta como un desafío a las últimas consecuencias del radicalismo ideológico anterior -el fascismo y, aun mucho más, el comunismo-, a partir del cual fueron erigidos los máximos sistemas político-totalitarios del siglo XX (y cuyo derrumbamiento hoy en día testimoniamos), sino que, asociándose a la corriente de la Deconstrucción en el pensamiento moderno (Derrida y su progenie), trata de socavar la vasta autoridad del modelo cultural global que se ha seguido construyendo sobre el fundamento del estructuralismo y de la semiótica estructural.

Baltasar Gracián, escritor y pensador barroco de mediados del siglo XVII, y José Ortega y Gasset, filósofo de la primera mitad del siglo XX, ocupan un lugar semejante en la historia de la cultura occidental. Los dos hacen una meditación profunda sobre la Modernidad y sus límites, cuya clave, a su vez, son las relaciones entre la **cultura** y la **no-cultura**. Los dos, representando una filosofía de la Vanguardia, son al mismo tiempo creadores de la **autocrítica** de la misma, basada en un agudizado sentido del **relativismo existencial y semiótico**. Los ejemplos que ofrecemos más abajo tienen por objeto mostrar, tanto en Gracián como en Ortega y Gasset, la línea **dicotómico-dialéctica** del pensamiento, como el eje semiótico que ha garantizado la **continuidad de la Modernidad** a través de los tiempos.

En la última meditación sobre la cultura histórica de la Modernidad destacan las obras del gran semiólogo de Tartu, Yuri Lotman. El significado total de su fértil herencia todavía queda por descubrir. Sin embargo, ya hoy en día podemos intuir en ésta una prolongación lúcida de la

DESCRIBIR LA MODERNIDAD: GRACIÁN, ORTEGA, LOTMAN

misma línea dicotómico-relativista del pensamiento culturoológico que quedaba encarnada en las obras de Gracián y Ortega y Gasset. Los tres se parecen también en su posición ambivalente ante la cultura de la Vanguardia.

1. LA APERTURA - EL CIERRE. Tanto para Gracián como para Ortega la apertura estético-filosófica hacia el mundo real es la posición clave para toda renovación y modernidad en la actividad humana. Es la actitud directamente opuesta al encierro: presupone la violación de la norma anterior y la destrucción radical de sistemas sgnicos cerrados.

Mijáil Bajtín, en su magistral estudio sobre la obra de François Rabelais, ha mostrado la irrupción de la Modernidad renacentista mediante la imagen del carnaval y el sentimiento carnavalesco de la vida (Bajtín 1965). En uno de sus últimos artículos, Yuri Lotman afirma que «el mundo cerrado en una estructura autosuficiente no puede elevarse hasta el sujeto de la conciencia» (Lotman 1994:10).

Sin embargo, al lado del signo de la apertura, ya en el temprano Renacimiento se vislumbró una tendencia igualmente poderosa y aun superior, la de la Construcción humanista basada en los valores morales y estéticos de la Antigüedad. La idealización de la naturaleza en el platonismo y la construcción de la normatividad dogmática y formal en el aristotelismo se abrían paso, confirmandose gradualmente -a pesar de las más bien excepcionales violaciones de la nueva norma por Boccaccio, por Rojas en *La Celestina*, por Rabelais-, como sistemas sgnicos relativamente cerrados y absolutos.

El ilustre historiador y culturoólogo español José Antonio Maravall se ha empeñado en demostrar que la Modernidad de la cultura barroca española no llegaba hasta las raíces de la sociedad, limitándose más bien a sí misma, es decir, sin salir de la esfera estética y cultural. Al unísono con los culturoólogos soviéticos, que hasta la década de los 70 siempre consideraban el Barroco como una fase decadente y reaccionaria de la cultura occidental (después de los llamados «resplandores del progresismo» renacentista), Maravall califica el Barroco español de «conservador», «enajenador» e «ilusionista» (Maravall 1975). En la culturología soviética, sin embargo, ya a partir de los 70, gradualmente quedaba superada la sociologización simplificadora, si bien en la cultura oficial del gran imperio los clichés sociologizantes hasta la misma época de la perestroika nunca perdieron su validez. De ahí una lección también para el tratamiento de la cultura barroca: la cultura quiere decir estratificación, falta de homogeneidad. Hay capas de la cultura cuyos signos armonizan perfectamente con los de la sociedad oficial, por decadente que ésta sea. Mientras que otras capas más profundas, al defenderse y al rechazar ortodoxias ideológicas, hacen «público» sólo una parte exterior de sus signos, ocultando su verdadera significación en ambigüedades y polisemias. La acumulación dramática de éstas, como bien ha demostrado Yuri Lotman, preparan un «salto dinámico» al otro sistema (ideológico-cultural) (Lotman 1992: 98).

Así, si bien el marxismo y sus derivados (como el «realismo crítico», el «realismo socialista», etc.) quedaron como piedras angulares para la culturología oficial soviética, sería ridículo tratar de calificar la filosofía de la literatura de Bajtín o el estructuralismo de la Escuela de Tartu como pertenecientes al sistema ideológico-estético «marxista». Más bien fueron el elemento «socavador», acumulante de polisemias, contribuidor potente al «estallido» que derrumbó al imperio soviético, con todas sus sutiles jerarquías y subsistemas.

La teoría del Barroco, expuesta por Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* y *Oráculo manual* (y, por cierto, en sus demás obras) parte de las nociones de la «variedad», la «elección» y la «síndéresis» como precondiciones imprescindibles, para que el hombre en planos diferentes de su actividad pueda alcanzar las metas máximas de la «cultura» y de la «libertad».

La «variedad» y la «elección» presuponen una «apertura» sin límites al material perceptivo, mientras sólo la «síndéresis» -que en parte se aproxima al principio intuitivo en el juicio, o la

famosa «agudeza» gracianesca- provee la garantía de poder crear correspondencias adecuadas dentro del signo, entre el significante y el significado. Pero el mundo aparece como esencialmente caótico y ajeno; por tanto los esfuerzos humanos de establecer normas y leyes cabales sólo tienen un valor relativo. Para Gracián, la modernidad equivale al ser proteico: adaptarse a modos diferentes y aun opuestos de existir, identificarse con los puntos de vista más distanciados entre sí, tratar de captar la esencia multiplánea de la vida, crear un diálogo constante en el proceso de la semiosis.

El raciovitalismo y el existencialismo de Ortega y Gasset le conducían a conclusiones análogas a las de Gracián: la «substancia» nunca puede existir fuera de la «circunstancia». Ésta es «ajena» y, sin embargo, influye sin cesar las elecciones del hombre. La vida humana, así como el punto de vista que representa, es intransferible y único. El mundo es un haz infinito de puntos de vista; el relativismo axiológico, por tanto, es absoluto. Y a pesar de todo, la meta del hombre es hacerse «inteligente» y «elegante» (los términos que Ortega deriva igualmente de la raíz latina de «eligere») (Ortega y Gasset 1974:18-19), para formar parte de la búsqueda del diálogo entre el número ilimitado de los puntos de vista del universo. Con tal actividad el hombre es admitido al proceso de la cultura, la cual en la jerarquía de valores tanto de Ortega y Gasset como de Gracián inalterablemente ocupa el lugar superior y máximo.

2. LA CULTURA - LA NATURALEZA. Esta dicotomía clave del mundo de Gracián es igualmente fundamental en el pensamiento tanto filosófico como estético de Ortega y Gasset. Éste se convierte en uno de los primeros teóricos de la estética y de la poética de la Vanguardia europea al escribir su polémica *La deshumanización del arte* (1925), obra en que la tendencia a crear en el arte de la vanguardia una «suprarrealidad» es identificada con la «deshumanización», o la reducción radical del contenido humano (es decir, humanamente reconocible) en la obra de arte. También Gracián justifica la nueva poesía de su tiempo, los nuevos estilos del conceptismo y del culteranismo basados en las más complicadas asociaciones de imágenes y juegos y expresamente alejadas de la naturaleza reconocible, o esa «álgebra superior de las metáforas», como definiría la poesía coetánea vanguardista Ortega (Ortega y Gasset 1932:907). Los dos reivindican el derecho esencial del arte de romper con la norma, con los signos ya «adquiridos» y, por tanto, trivializados de la realidad, para penetrar en las capas más ocultas de ésta.

Paradójicamente, tal deshumanización no quiere decir, en realidad, un alejamiento de la naturaleza, sino más bien, al contrario, un distanciamiento de la cultura, es decir, del tipo de la cultura que violentamente se impone a la naturaleza, haciéndose una «naturaleza falsa», o «masiva», o «aburguesada» (si admitimos la terminología sociologizante). La modernidad en el sentido más radical ha significado siempre una proyección hacia lo desconocido, o el futuro. Y en el campo de la estética, todas las vanguardias han buscado romper con las fronteras de la cultura, para salir al mundo físico y biológico, el cual -otra vez paradójicamente- ha encarnado el «campo nuevo» de las posibles realizaciones espirituales e intelectuales (es decir, culturales) del hombre.

Tanto Gracián como Ortega y Gasset fueron enemigos conocidos de la cultura masiva. La «moda», este aparente reflejo de la renovación, o Modernidad, fue interpretada por los dos filósofos como un factor enajenador de la cultura, de hecho, como un antípoda radical de ésta, o como la no-cultura. Y, sin embargo, los dos admitían el vínculo esencial en el proceso de la semiosis histórica entre esta «falsa cultura» y la cultura auténtica. Es precisamente en la penetración mutua de la «naturaleza» y la «cultura» donde se forma el hombre. En algún momento histórico la «naturaleza» aparece como casi la única perspectiva de la cultura verdadera, mientras que en otras etapas, de «modas» y «leyes» establecidas -aceptada ya la «cultura» como «naturaleza», se hace enemiga radical de lo auténticamente moderno. La Modernidad, tanto del siglo XVII como del siglo XX es, pues, un deseo de aceptar la dialéctica relativista del signo, o sea, la dinámica perpetua de los significados.

DESCRIBIR LA MODERNIDAD: GRACIÁN, ORTEGA, LOTMAN

Creo que hay una lección esencial, tanto en Baltasar Gracián como en José Ortega y Gasset, para nuestro fin del siglo XX, donde testimoniamos el derrumbamiento de muchos valores tradicionales, de naciones e ideologías establecidas, hasta de sistemas culturoológicos y semióticos. La relación intrínseca y profunda entre la «cultura» y la «natura» hace el cambio y la Modernidad inevitables. Los sistemas que rechazan la idea de la Modernidad y, en cambio, tratan de eternizar sus cánones ideológicos o culturales —como, en la lejana historia, la España de principios del siglo XVII o, hace poco, el imperio soviético— están destinados a ser las máximas víctimas de la Historia.

También en la esfera intelectual, la reacción deconstruccionista ante la semiótica estructural (ya consagrada y hasta convertida en una de las grandes «modas» culturoológicas de la segunda mitad de nuestro siglo), este afán de descomponer el sistema sígnico anterior (con su tendencia marcada hacia la construcción intelectual de la cultura) y salir del sistema (de la cultura) hacia la «oscuridad» de lo desconocido (la natura), para establecer nuevas asociaciones más libres, a la vez que abarcar nuevas realidades, es algo muy característico de la Modernidad como proceso histórico.

Corresponde tanto a la deconstrucción total de los modelos sociales (el comunismo en sus diferentes versiones), como a la ilusión de la «liberación» y la «emancipación» totales tan subrayadas en diferentes campos de la actividad humana (incluyendo la cultura) del mundo occidental de nuestros tiempos. De ahí las playas de Europa en las que los senos desnudos femeninos desafían los tabúes del mundo civilizado de los siglos anteriores y la gran máquina del cine y de la televisión —siempre manipulada por el comercio—, que nos acostumbra a la pornografía como algo que ya no yace oculto en el submundo, sino que tiene plenos derechos a compartir las «victorias públicas» de la cultura y la civilización. De ahí la última moda del *body painting*, el arte escandaloso del *performance* y las películas de violencia ante las que palidecerían los más atrevidos sueños de un Marqués de Sade. (Fenómenos que, sin duda, hubieran horrorizado a Ortega y Gasset, por no hablar del padre jesuita Gracián, tres siglos antes.)

Más que nunca los elementos de la subcultura masiva provocan y tientan la «alta» cultura. Los «saltos» de los sistemas estéticos más o menos organizados al mundo exterior son cada vez menos capaces de provocar «estallidos», puesto que el mismo material detonante parece haberse agotado. Lo imprevisible —resultado del «estallido» en el espacio cultural, según Lotman—, abandona cada vez más su carácter creador, para convertirse en su misma oposición: el *kitsch*, una cultura de copias masivas.

Creo que de esto proviene el gran dilema de la culturología del fin del siglo XX. A través de la obra de Lotman, uno de los máximos culturologos coetáneos del Posmodernismo, observamos la misma tensión oculta que alimentaba las búsquedas de Gracián y Ortega. Igual que los dos teóricos españoles de las Vanguardias, Lotman encarnaba el espíritu del dialogismo y del relativismo en su máxima concentración. Todo su pensamiento fue una transición permanente entre los sistemas opuestos y binarios, entre la Construcción y la Deconstrucción, entre los dos hemisferios cerebrales y entre los signos de las «extremidades» y sus paradojas (con las que, acordémosnos, jugaban tan hábilmente los maestros de la Vanguardia barroca). Sin embargo, Lotman nos dejó en herencia el enigma, sin resolverlo. En el último Lotman vemos cada vez más agudizada la angustia de querer salir de los sistemas intelectuales organizados hacia un espacio semiótico totalizador, cuyas lindes no coinciden exactamente con los de la cultura. Mientras que en 1978 Lotman nos hablaba de la cultura como «intelecto colectivo» o «razón colectiva» (Lotman 1992 «Fenomen kultúry»:44) que con sus oposiciones internas garantiza su propia autosuficiencia y permanencia, en 1984 introduce el término de la «semiosfera», no tanto para oponerlo al de la «biosfera» como para subrayar el hecho de que al margen de la cultura histórica existen numerosos sistemas entrelazados intrínsecamente con la cultura e igual que ésta, capaces de producir signos (Lotman 1984). Idea una ciencia futura que no se organice como una analogía a la lingüística o a las ciencias naturales —en cuya esencia está el suprimir el factor casual—, sino que

sea capaz de abarcar todos los resultados de los «estallidos» que se producen en el desarrollo (o evolución, o dinámica) del proceso semiótico (Lotman 1994 «Povtoríaiemost...»:13). En otro de sus últimos ensayos, Lotman habla, a la vista de un don Quijote romántico ruso y evocando «el haz de perspectivas» de Ortega y Gasset, sobre «el espacio de los posibles puntos de vista» y sobre «la idea que exprime lo inexpresable» (Lotman 1994 «Povest Baratfnskovo»: 22, 25).

¿Cómo adaptar las conclusiones del último gran teórico de la cultura a la cultura misma del fin de este siglo? Más que Ortega y Gasset y mucho más que Gracián, el último Lotman intuye la inevitable solución de la cultura humana en un espacio semiótico más amplio. Los «estallidos» en las «fronteras» no se preparan únicamente «desde fuera», respecto a la cultura, sino que la cultura misma consta de oposiciones genéticas y sexuales que crean tensiones constantes.

Para el sacerdote jesuita Gracián el género femenino apenas existía y sus agudas observaciones se construían casi exclusivamente sobre y del material masculino de la psicología (en esto difería fundamentalmente de su sucesor inmediato, el francés La Rochefoucauld). Para el Zaratustra nietzscheano el afán frenético por la Naturaleza no es mucho más que la consumación de un sueño machista, concebido a través de la historia anterior. Es, por tanto, un sueño esencialmente egoísta.

Curiosamente, Ortega y Gasset, este gran teórico de la modernidad del siglo XX, con todo su relativismo, apenas se desvía del «gran monólogo» del género masculino tan arraigado en la conciencia histórica de Occidente. «La excelencia varonil radica (...) en un *hacer*; la de la mujer en un *ser* y en un *estar*; (...) el hombre vale por lo que *hace*; la mujer, por lo que *es*». (Ortega y Gasset 1957:18). Polemizando, en otro lugar, con Heidegger, rechaza la idea de éste de una asociación exclusiva de los verbos *bauen*, *wohnen* y *sein*. Al contrario, subraya la proximidad etimológica de este complejo ontológico con otras raíces, como *wunsch* y *wahn*, demostrando que la actividad y la búsqueda radicales son la misma esencia del hombre (Ortega y Gasset 1974:50). A través de toda su obra, queda manifiesta la cultura como sinónimo del principio activo de la existencia humana. Según el esquema de Ortega, el género femenino, pues, apenas llega a ocupar una periferia secundaria de «estar» en el proceso de la cultura.

En la semiótica cultural de Lotman, la gran obsesión es la binaridad existencial y cultural. El arquimodelo de esta binaridad, arguye Lotman, son los dos hemisferios cerebrales y la misma bifurcación sexual que nutren tanto la vida humana como el funcionamiento de la cultura. Al igual que los dos hemisferios, parecen concebirse intrínsecamente unidos y entrelazados en la filosofía del último Lotman la semiosfera y la biosfera. Por tanto, los «saltos» —resultados de los «estallidos» sociales o culturales—, no sólo se realizan desde los sistemas establecidos hacia «fuera», sino que pueden ocupar un espacio latente del «dentro», donde su dinámica apenas se somete a una lógica racional de los acontecimientos.

Análogamente con el salto hacia «dentro» de la Vanguardia barroca española, «revelado» sólo en el siglo XX, el gran salto cultural del fin de nuestro siglo sigue ocultando su verdadera significación. La ilusión de la apertura total puede fácilmente desembocar en un cierre totalizador del sistema comercial global, modelado según el ideario masculino y occidental. Por otro lado, nadie nos impide prolongar el sueño de Lotman de un «estallido» en que los espejos barrocos del «engaño perpetuo» sean reemplazados por los de las «fronteras» plurilingües y polilogizantes...

Referencias bibliográficas

BAJTÍN, M. (1965). *Tvórchestvo Fransuá Rablé i naródnaiá kultura srednevekovia i Renesansa*. Moscú: Judózhestvennaya Literatura.

BYRON, G. G. (1986). *Poetical Works*. Oxford-New York: Oxford University Press.

LOTMAN, Y. M. (1984). «O semiosfere». - *Semiótica*, 10. Tartu.

DESCRIBIR LA MODERNIDAD: GRACIÁN, ORTEGA, LOTMAN

LOTMAN, Y. M. (1992). «Dinamícheskaia model semiotícheskoi sistémy». - Lotman, Y.M. *Izbránnie stati.I.* Tallinn: Aleksandra.

LOTMAN, Y. M. (1992). «Fenomen kultury». - Lotman, Y.M. *Izbránnie stati.I.* Tallinn: Aleksandra.

LOTMAN, Y. M. (1994). «Povest Baratínskovo o ruskom Don Quijote». - *Klasitsizm i modernism.* Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

LOTMAN, Y. M. (1994). «Povtoriáiemost i unikálnost v mejanisme kultúry». - *Klasitsizm i modernism.* Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

MARAVALL, J. A. (1975). *La cultura del Barroco.* Barcelona: Ariel.

ORTEGA Y GASSET, J. (1932). *Obras.* Madrid: Espasa-Calpe.

ORTEGA Y GASSET, J. (1957). *Estudios sobre el amor.* Madrid: Revista de Occidente.

ORTEGA Y GASSET, J. (1974). *Pasado y porvenir para el hombre actual.* Madrid: Revista de Occidente.