

MODERNIZACIÓN Y MODERNISMO. A propósito de “Todo lo sólido se desvanece en el aire”, de Marshall Berman

Francisco Javier Ruiz del Olmo¹

Resumen

Este texto propone un análisis crítico de la emblemática obra de Marshall Berman *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, texto visionario e influyente que descubrió claves para explicar el mundo moderno. La obra de Berman es un riguroso y fulgurante análisis de la dialéctica entre modernidad y modernismo, donde propone una visión integradora que nos permite conocer en su totalidad más amplia las raíces del mundo moderno. Remontándose al siglo XVI, pasando por la ola revolucionaria francesa de finales del siglo XVIII, para describir finalmente el apogeo de la modernidad en el siglo XX, el académico norteamericano descubre, en la obra de Baudelaire, Marx, Goethe o Dostoievski, o en la evolución urbana de metrópolis como París, San Petersburgo o Nueva York, las constantes contradictorias de la modernidad.

Palabras clave

Modernidad - Modernismo - Marxismo - Urbanismo - Berman

Abstract

This paper proposes a critical analysis of the iconic work of Marshall Berman *All that is solid melts into air*. This is a visionary and influential text discovered clues to explain the modern world. Berman's work is a thorough and brilliant analysis of the dialectic between modernity and modernism. The author proposes an integrated vision that allows us to fully understand the roots of the wider modern world. The story begins in the sixteenth century, then through the French Revolution of the late eighteenth century, and finally describes the height of modernity in the twentieth century. This American scholar and professor discovers in the work of Baudelaire, Marx, Goethe and Dostoevsky, and in urban development of cities like Paris, St. Petersburg or New York, the contradictions of modernity.

Keywords

Modernity - Modernism - Marxism - Town planning - Berman

1. Introducción: la génesis de *Todo lo sólido se desvanece en el aire*

“Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos”
(Berman, 1988, p. 1).

No resulta infrecuente que algunas influyentes obras científicas y teóricas hayan sido el resultado de reflexiones inducidas por problemas prácticos, vivencias personales y, además en este caso, también de la docencia universitaria. Mas escasos son los autores que lo refieren de forma abierta y franca. Naturalmente no pueden ser éstas las únicas razones de la existencia de un texto tan clarificador y esencial como *Todo lo sólido se desvanece en el aire*; seguramente sean las menos importantes, pero tanto la práctica docente de Marshall Berman, así como la desintegración alocada y nihilista de la izquierda norteamericana en los inicios de los años sesenta, explican buena parte de la génesis creativa de la obra. Aunque publicado originariamente en 1980, el mismo Berman describe en *Aventuras Marxistas (Adventures in Marxism, Verso, 1983)* el origen intelectual del texto, que se remonta a veinte años antes de su publicación.

Tras su paso como docente por varias universidades norteamericanas, entre las que se encontraron Columbia y Harvard, por ejemplo, al final de la década de los años sesenta Berman recalca en el *City College* de la *City University of New York*, con cuyo alumnado, extraído de clases más trabajadoras y menos pudientes que los encontrados en las anteriores universidades, Berman estableció un diálogo fructífero. Simultáneamente durante esa creativa y azarosa década se adscribió al movimiento de la *nueva izquierda* estadounidense, participando esencialmente en campañas que promovían el fin de la extensión de la Guerra del Vietnam, la integración social y la obtención de los plenos derechos para minorías raciales como afroamericanos o latinos. Es en ese momento vital cuando Berman sufre, digámoslo así, un cierto problema ético e intelectual por el que intuye primero, y descubre después, que la deriva del movimiento político con el que simpatiza (SDS) no sólo no explica la realidad acelerada y cambiante de esos años, sino que su interpretación simplista y absurda se convierte en un obstáculo para una comprensión efectiva del mundo moderno. Inicialmente, los postulados de la nueva izquierda estaban imbuidos de grandes dosis de humanismo

marxista pero, progresivamente, tras los asesinatos de 1968 y la victoria en la presidencia norteamericana de Richard Nixon, la deriva de la *nueva izquierda* se hizo para Berman (2003, p. 78) delirante y opresiva.

Nuestro autor observó con estupor cómo sus antiguos compañeros y compañeras se deslizaron políticamente hacia una deriva radical, en la que al mismo tiempo defendían a delincuentes y asesinos (como Charles Manson) o exaltaban de forma simplista cualquier forma de vida primitiva totalmente diferente a la norteamericana, como por ejemplo en las invectivas furibundas por esos años de Frank Fanon o Susan Sontag. Como nos relata el propio Berman, tanto esa deriva anticívica de lo que luego llamará *izquierda gastada*, como la propia necesidad de dar respuesta a sus alumnos a las transformaciones sociales y propiamente vitales, devolvió a Berman a la relectura de la obra de Marx: “sentía la necesidad desesperada de encontrar una crítica radical que no estallara en odio primitivo hacia uno mismo y que no fuese nihilista con todo el mundo moderno” (Berman, 2003, p.79). De esa síntesis, de la resolución de una necesidad muy cercana a su propia experiencia, como fue la desintegración de la izquierda humanista, junto la cotidiana práctica docente y su voluntad intelectual de encontrar respuestas en la obra de Marx, surgió el esbozo primitivo de lo que, años más tarde, se convertiría brillantemente en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. En estas líneas nos proponemos desentrañar la importancia teórica y argumental de esa obra, buscando su radical novedad e influencia, aún hasta hoy, en la consideración y clasificación de los valores estructurales y artísticos del mundo moderno. Para el presente texto, que pretende ser como se ha dicho una revisión crítica de la obra de Berman, hemos utilizado la versión de la editorial Siglo XXI, en su primera edición en castellano, publicada en marzo de 1988. La primera edición, en idioma inglés original de la obra, data del año 1982, en la editorial neoyorquina Simon & Schuster.

2. “Soy el espíritu que todo lo niega” (Mefisto en *Fausto*). Contradicciones y dialécticas en la obra de Marx y Goethe

Una lectura lúcida y radicalmente novedosa de los textos de Marx impregna toda la obra. Berman advirtió una fractura, una evolución muy significativa en la obra de Marx que con el tiempo nuestro autor iría desentrañando con mayor detalle y lucidez. Relata cómo, por ejemplo, escritos de Marx anteriores a los elaborados en 1844 eran más agresivos y con menos matices: el desencadenante de su interés en ellos fue un texto de

Marx sobre la cuestión judía, en el que justifica el antisemitismo en el egoísmo material e individual de los judíos; más tarde el comunismo estalinista y el maoísmo abundan en la aniquilación de la identidad y la libertad individual para quedar diluido el individuo en la colectividad. Sin embargo, extrañamente poco antes Marx había criticado el antisemitismo de su compañero y filósofo hegeliano Bruno Bauer. Otra contradicción en la obra de Marx que inicialmente también fascinó a Berman fue que observó que en la obra del filósofo están presentes casi al mismo tiempo la crítica al capital y la alabanza a éste y a la burguesía de forma “lírica y extravagante”, remarcando como esta clase social fue la primera en mostrar las maravillas que pueden producir la actividad humana, que sobrepasan los grandes monumentos de la antigüedad y que con solo un siglo de existencia había creado fuerzas productivas más masivas y grandiosas que todas las generaciones precedentes (según desarrolla en *El Manifiesto Comunista*). Advirtió igualmente cómo Marx en realidad no atacaba al dinero necesario para vivir en una sociedad moderna, sino al capital cuya propiedad y control estaba depositado en muy pocas manos. De la misma forma su enfrentamiento con el capitalismo lo llevó a valorar sus aspectos positivos y luminosos, observando naturalmente sus conflictos, contradicciones y numerosas injusticias, pero también sus aspectos creadores y la inevitable incubación del movimiento socialista.

Berman observa en este desarrollo dialéctico de la obra de Marx, más que la consecuencia de la deriva política e ideológica, como se pensaba, la construcción de una gran narrativa. Y en éste relato, el actor principal es la propia modernidad. En *El Manifiesto Comunista*, por ejemplo, se produce una dramatización de las contradicciones internas no tanto del capitalismo, como de la modernidad misma y, su análisis en ese sentido, proporciona nuevas claves para explicar el mundo moderno en el que nos ha tocado vivir.

Así, desde finales de los años sesenta, el académico norteamericano va forjando el texto que alumbrará años más tarde, y en el que Marx cobra una nueva dimensión, se aleja de simplismos ideológicos y lo reivindica como figura de la modernidad, equiparable a Goethe, T. S. Eliot, Kafka, Schönberg, Gertrude Stein o Artaud. Para ello dibuja el marxismo, la modernidad y la burguesía como figuras atrapadas sin escapatoria en una danza dialéctica de la que Berman extrae reflexiones sobre el mundo que compartimos.

El título de la obra proviene de la frase de Marx *Alles Staendische und Stehende verdampft* que Samuel Moore, amigo del autor del *Manifiesto Comunista* tradujo libremente al idioma inglés como *All that is solid melts into air* que para Berman sintetizaba de forma nítida los avatares de la modernidad; nuestro autor habla de la perspectiva cósmica y la grandeza visionaria de esta imagen, su fuerza dramática, su tono apocalíptico, la ambigüedad de su punto de vista, resumen de cualidades distintivas de la imaginación moderna. Aún mas, en su contexto, esta afirmación de Marx encierra para Berman una clave del mundo moderno mucho mas rica y sugestiva que las interpretaciones materialistas mas habituales de su obra: lo importante para Berman no será el surgir de un nuevo orden revolucionario, sino el drama que encierra el mundo moderno: “Todo lo sólido se desvanece en el aire: todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas” (Marx, citado en Berman, 2003, p. 84).

En definitiva las ideas que contiene nuestro texto se incubaron a finales de los años sesenta y tuvieron una larga etapa de gestación que incluyó un primer esbozo en la revista *Dissent* en 1978 hasta su publicación definitiva como libro en 1982.

Una metáfora adecuada para describir el torbellino de la modernidad será el *Fausto* de Goethe, entendida como una “tragedia del desarrollo”. Se trata de una figura que ha atraído históricamente a la imaginación moderna, adoptando muchas formas, pero generalmente se le identifica con un intelectual inconformista sospechoso y marginal. Goethe comenzó su obra con veintiún años, en 1770, pero su finalización data de 1831, un año antes de morir el escritor. Su elaboración coincidió con una época turbulenta y revolucionaria; frente a otras representaciones del mito, el *Fausto* de Goethe no pretende transformar al héroe sino al mundo entero. Por eso la fuerza vital que lo anima es descrita como “el deseo del desarrollo” (Berman, 1988, p. 30).

Las claves que el profesor de Ciencia Política encuentra en esta obra para caracterizar a la modernidad son varias. En primer lugar, descubre la existencia de una afinidad, una conexión entre la idea de autodesarrollo personal y los movimientos sociales de desarrollo económico. Para Goethe estas dos formas de desarrollo deben fusionarse. En segundo lugar, observa que los desarrollos que se inician (el intelectual, el moral, el económico y el social) terminan siendo catastróficos y de ahí su conexión diabólica, de

la misma forma que para Marx el desarrollo se produce mediante “potencias infernales”. Y en tercer lugar, Berman encuentra en la obra que la historia encierra tres metamorfosis: el *Soñador*, el *Amante* y el *Desarrollista*.

La primera de las metamorfosis muestra a un *Fausto* humanista invocando sus poderes mágicos y desplegando visiones cósmicas fascinantes. Es el sueño de la creación, conectado simbólicamente a la que se está produciendo en la primera Europa moderna, con la división social del trabajo, los nuevos descubrimientos, y con la riqueza y potencialidad de la sociedad, para llevar a cabo los sueños y las visiones imaginadas. El dinero será por su parte un mediador fundamental, evidenciando el papel del capitalismo en el desarrollo de *Fausto*.

La metamorfosis del *Amante*, por su parte, pese a ser considerada en el siglo XIX como la parte fundamental de la obra, toma un papel secundario aquí en función de su sencillez e inocencia. Ahora bien, la tragedia de Margarita enmarcará la sensibilidad moderna dentro de un mundo tradicional. El pequeño y amable mundo del que *Fausto* arranca a Margarita es una tragedia resultado de la intervención de caos moderno en el mundo tradicional.

En la tercera metamorfosis de *Fausto* se describe la conexión de sus impulsos personales con las fuerzas económicas, políticas y sociales que mueven el mundo. Definida como *Desarrollista*, Berman insiste en la capacidad de *Fausto* para destruir y construir a la vez y también en su voluntad y determinación para transformar no solo su propia vida sino también todo el mundo que le rodea; *Fausto* se rebela contra los elementos, contra la tradición, contra cualquier cosa que limite la voluntad del hombre. *Fausto* despierto y activo es un reflejo de las posibilidades creativas y también destructivas de la vida moderna. En este punto Goethe se desliza por la vertiente política, parodiando la revolución moderna; el mito pone sus capacidades al servicio del emperador y éste les otorga derechos ilimitados para desarrollar la costa. Ambos se lanzan de forma frenética a perseguir sus objetivos desarrollistas, no se detienen en nada, controla a sus obreros de forma sistemática y poderosa; en expresión de Marx, *Fausto* ejercería el poder sobre la fuerza del trabajo. El frenesí en la actividad es para Berman otro signo de la modernidad porque, para el desarrollista, “dejar de moverse, reposar en la sombra, dejar que los ancianos lo envuelvan, es la muerte”(1988, p. 61).

Lo esencial entonces para Marshall Berman de la obra de Goethe reside en que el desarrollo que pretende *Fausto* es bien intencionado y digno, pero el resultado es la tragedia y el horror. La voluntad creadora parece ser en Goethe de inspiración saintsimoniana, seguidor como era de los escritos aparecidos en el periódico parisino *Le Globe* del inspirador del socialismo utópico. El autor alemán se entusiasmó con proyectos de desarrollo gigantescos, como canales que uniesen el Danubio y el Rin, la apertura de la navegación en el istmo de Suez o un canal marítimo en Panamá. Berman observa sin embargo que será finalmente el siglo XX el del desarrollo fáustico, con la aparición de autoridades públicas o grandes agencias que se encarguen de imponentes proyectos que transformen la faz de la tierra. Cita un ejemplo catastrófico de desarrollo fáustico, señalando expresamente el proyecto soviético del canal del Mar Blanco (1931-1933), y sus múltiples imitaciones en países del tercer mundo. Igualmente describe la transformación de barrios urbanos en autopistas y aparcamientos o el abandono de ciudades en Nueva Inglaterra.

Por último se advierte del fenómeno actual de obsolescencia del hombre fáustico, puesto que el progreso ha llegado lo suficientemente lejos, trayendo una seguridad económica relativa, que mediante un proceso de selección natural el mismo “hombre fáustico fue gradualmente eliminado del entorno que él había creado” (1988, p. 74); esta situación se mantendrá hasta la crisis de los inicios de los setenta en la que nuevas carencias y dificultades económicas harán que retome su papel simbólico.

El *Fausto* de Goethe es por tanto considerado aquí como una primera expresión, una tragedia, que contiene la búsqueda de lo espiritual en un tiempo nuevo. *Fausto* ya fue definida por Pushkin como una “*Ilíada* de la vida moderna”; la obra es reveladora como hemos apuntado porque se desarrolla como un todo coherente en el que no hay divisiones entre la vida, la experiencia, la psicología, la política o la espiritualidad. Lejos de un fraccionamiento estéril, tanto *Fausto* como algunos textos de Marx, anuncian la modernidad como un todo no fraccionado, aunque contradictorio.

3. Marx, figura de la modernidad

En la singular relectura de la obra de Marx que efectúa Berman una de las primeras aportaciones es la consideración del filósofo social como figura clave de la modernidad. Se lamenta Berman, muy lúcidamente, que el pensamiento contemporáneo procede de

manera segmentada y fragmentaria renunciando a la noción y el sentido de totalidad. Y ese será, justamente, otra de las aportaciones esenciales de nuestro autor. Si en la evolución el pensamiento moderno se mantienen históricamente dos corrientes claramente diferenciadas, establecidas como compartimentos estancos y sin apenas flujo comunicativo y cultural entre ellos, Berman propone la ruptura de esas limitaciones empobrecedoras en aras de la comprensión global del mundo moderno.

Así, identifica por un lado la denominada “modernización”, ámbito ligado a la economía, la política y la sociedad; este es el espacio habitual en el que se ubicaba tradicionalmente la lectura e interpretación de las teorías marxistas. Un segundo ámbito sería la “modernidad” o el “modernismo” (a menudo utiliza indistintamente ambos términos) que se refiere al desenvolvimiento de los procesos estéticos, artísticos y culturales, categoría de la que Marx había estado ausente hasta la relectura que Berman efectúa sobre su obra y al impacto en el mundo académico y cultural que supuso *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. En efecto, aunque la generación de mediados del siglo XIX ha sido identificada a menudo como antecedente a veces, u originaria en otras, de la modernidad, con figuras como Baudelaire, Flaubert, Wagner, Kierkegaard o Dostoievski, el propio Marx había sido excluido, desdeñándose en su obra la existencia de un pensamiento de la cultura y la sensibilidad. Pero, novedosamente, nuestro autor sabe cómo conjugar ambos mundos.

Por un lado sigue atentamente la macronarración, el drama extenso y profundo que surge del desarrollo de la burguesía y del proletariado moderno y de los conflictos entre ambos; y a la vez identifica en Marx la conciencia del autor sobre lo que está sucediendo y sus contradicciones. A caballo entre lo meramente económico y político y lo cultural Berman encuentra la existencia de una tensión entre una visión “sólida” y una visión “evanescente” de la vida moderna.

El panorama que Marx describe en la primera parte del *Manifiesto Comunista* ha constituido históricamente el referente más conocido para el debate de la lucha de clases. Describe el proceso de modernización económica y la aparición de un mercado mundial, cuya expansión va minando las relaciones tradicionales y las antiguas fuerzas productivas locales y regionales. Las necesidades humanas se hacen mundiales y cosmopolitas, trasladadas y publicitadas por medios de comunicación de masas cada

vez más perfectos; el capital se va concentrando mientras que los deseos y las demandas humanas crecen exponencialmente, hundiendo a campesinos y artesanos independientes que no pueden competir con la producción en serie capitalista. Las ciudades acogen por su parte a grandes cantidades de desarraigados en busca de mejores condiciones de vida. El proceso se refuerza con el fortalecimiento de los estados nacionales que imponen una regulación legal y administrativa. Pero, al mismo tiempo, se produce el despertar de la conciencia de clase. Hasta aquí la línea central de pensamiento marxista que ha sido ampliamente conocida, discutida, criticada o asumida. Sugestivamente Berman se salta ese guión preconfigurado y bucea en la prosa marxista para, de forma novedosa, descubrir que lo que Marx describe no resulta únicamente un proceso económico y social ajeno, sino que somos parte de la acción. Esto es, un discurrir narrativo en el que la modernidad es protagonista, como antes describíamos, pero en el que nosotros somos parte del drama, sujetos arrastrados por el ritmo frenético que el capitalismo impone en todas las facetas de la vida moderna.

En realidad se trata de una historia en la que, como es sabido, el final es agri dulce y, como no puede ser de otra forma en la modernidad, de manera desencantada y trágica. Porque en el momento final en el que ascenderían y se librarían de sus opresores y de la miseria los proletarios marxistas, el escenario se ha transformado a su vez y se ha vuelto irreconocible, surrealista y en perpetuo cambio.

Una noción interesante para explicar la modernidad la extrae Berman a partir de las alabanzas entusiastas y contradictorias que Marx dedica a la burguesía: se siente fascinado por los logros de la actividad incesante de esta clase social. Se trata de una celebración del movimiento de la vida en perpetua actividad: la dominación de las fuerzas de la naturaleza, la construcción de ciudades, los ferrocarriles, la tecnología industrial y agrícola, etc, cuyo origen habría que situarlo en el Renacimiento pero que la burguesía moderna habría llevado a su más extrema y acelerada dimensión, impulsando una determinada tecnología y la organización social en su beneficio. Los grandes proyectos de construcción, las comunicaciones, los progresos científicos desarrollados en su beneficio, etc, todo ello incluye tanto lo sublime como lo trágico.

Y la tragedia es doble: pese a que se abren infinitas y maravillosas posibilidades de transformación y crecimientos humanos, solo se desarrollan aquellos cuya actividad

concluya en la obtención de beneficios, acumular capital y plusvalía. En segundo lugar resulta también trágico la presión de la clase burguesa por transformarse, innovar y crecer permanentemente, si no quiere desaparecer ante otros que intuyan con más rapidez los cambios del mercado. Esta permanente actualidad y actividad es un paradigma de la modernidad puesto que la moderna burguesía se constituye así en la primera clase dominante en la que su autoridad depende cada vez menos de quienes fueran sus antepasados, y descansa esencialmente en lo que hagan, produzcan y obtengan. Para ello, esta clase propietaria de los medios productivos se encontraría incesantemente presionada por el sistema y por la propia pervivencia de su actividad, para revolucionar la producción, transformar los procesos de producción y con ello también las condiciones sociales.

Todo ello estaría abocado a desbordarse, y a producir frecuentes crisis y caos; paradójicamente esa subversión capitalista sirve en realidad para fortalecer a la sociedad burguesa de modo que la desintegración tiene paradójicamente una virtud integradora y fortalecedora del sistema. Por el contrario, la estabilidad se asocia en la modernidad al estancamiento y a una muerte lenta, término opuesto a la concepción moderna de progreso. En ese sentido los hombres y mujeres modernos anhelan el cambio permanente, lo buscan activamente y lo llevan a cabo. Este deleite de la vida activa y móvil, recogido por Marx, tiene en realidad su origen también en el pensamiento de Goethe, Schiller y otros sucesores románticos (exceptuando *Fausto*). Sin embargo la búsqueda frenética del cambio y de la transformación a los que la sociedad burguesa empuja a sus miembros contiene la paradoja de que sus miembros “superen” a la propia sociedad, a su vez combatiéndola para que acepte y se someta a determinados cambios.

Una visión marxista profundamente moderna es identificada por Berman en los escritos del primer Marx, alrededor de los años 1844 y 1846. Por ejemplo en la obra *La ideología alemana*, en el que dibuja al comunismo como el movimiento del desarrollo de la totalidad de las capacidades de los individuos y de su libertad, opciones sólo posibles dentro de la comunidad. Esta visión acerca, siquiera transitoriamente, posiciones marxistas y liberales.

Una de las grandes paradojas de la modernidad es que las creaciones burguesas desde los edificios de viviendas, las grandes obras civiles o los muebles domésticos están

construidos con un sentido de orden y monumentalidad pero, al mismo tiempo, todas las construcciones de la burguesía se crean para ser destruidas. Todo está hecho para ser destruido, pulverizado, disuelto, para poder ser reemplazado una y otra vez de forma de nuevo monumental y más rentable; de modo que las obras burguesas, pese a su audacia y significación, son desechables, depreciables y planificadas para quedar obsoletas y ser reemplazadas. Berman señala el claro ejemplo de la Quinta Avenida de Nueva York: los ciudadanos de la modernidad burguesa destrozarían el mundo si ello fuera rentable; y los califica como la clase dominante más violentamente destructiva de la historia, con impulsos anárquicos y explosivos que más tarde se bautizarían como nihilistas, y que Nietzsche atribuyó cósmicamente a la muerte de Dios. Anteriormente, este nihilismo ya aparece también en la obra de Turgueniev *Padres e hijos* y sobre todo en Dostoievski (*Crimen y castigo*, 1866).

Marx y Nietzsche comparten un ritmo frenético en sus narraciones, una gran riqueza imaginativa, unos sugerentes y rápidos cambios de inflexión en sus discursos de forma que logran captar y expresan un mundo en el que todo contiene su contrario. Es un discurso que comparten con los grandes modernistas del siglo XIX: Kierkegaard, Whitman, Ibsen, Baudelaire, Melville, Rimbaud, Strindberg y Dostoievski, etc. Pero será el siglo XX el que ha significado el culmen en muchos aspectos del proyecto moderno, siendo culturalmente un siglo brillantemente creativo (y aquí Berman cita a autores como Grass, Fuentes, Cunningham, Fassbinder, Herzog, Robert Wilson, Philip Glass, entre otros muchos). Inmediatamente identifica un problema ante tanta riqueza modernista “no sabemos cómo utilizar nuestro modernismo; hemos perdido o roto la conexión entre nuestra cultura y nuestras vidas” (1988, p. 11); hemos dejado de reconocernos como protagonistas del arte y del pensamiento de nuestro siglo, mientras que los pensadores del XIX reunían características tanto de la modernidad como del mundo antiguo y se presentaban al tiempo como enemigos y entusiastas de la vida moderna. En cambio, sus sucesores del siglo XX, se deslizaron hacia polarizaciones rígidas y burdas; Berman encuentra un pensamiento crítico sobre la modernidad polarizado que, o bien la alaba con ciego entusiasmo, o bien la desprecia olímpicamente. Pone ejemplos de esas polarizaciones desde los inicios del siglo: por ejemplo los futuristas y su pasión por la máquina, la pasión tecnocrática de la Bauhaus o el pensamiento de Marshall McLuhan o Alvin Toffler. En el polo opuesto identifica la obra de Max Weber de 1904, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* y su

profunda oposición a la vida moderna. Las limitaciones del pensamiento reduccionista sobre la modernidad en el siglo XX alcanzaron también a los miembros más críticos del movimiento de la denominada *nueva izquierda* en Estados Unidos, como describíamos, y también influenciaron a Herbert Marcuse y su *hombre unidimensional*, cuya vida estaría totalmente administrada por el sistema social.

Otra aportación del pensador neoyorquino a este respecto es que frente a estas rígidas dicotomías contemporáneas, los pensadores modernos del XIX, como Marx, Nietzsche, Tocqueville o Mill también comprendían y criticaban el hecho de que la tecnología y la organización social limitaran y determinaran a los hombres, sin embargo esperaban que éstos pudieran comprender su situación, luchar contra ella y liberarse en un futuro esperanzador.

A partir de los años sesenta Berman efectúa una clasificación del modernismo basada en la actitud que muestran diversos autores sobre la vida moderna, identificando una tendencia afirmativa, una negativa y finalmente una marginada. En primer lugar, describe un modernismo que intenta marginarse de la vida moderna, y que se identifica con Roland Barthes en literatura y crítica o Greemberg en las artes visuales, por ejemplo. Sus autores buscan la legitimación del arte en el arte en sí, buscando un objeto puro y autoreferido, dando la espalda a la sociedad o a la historia. Berman critica que sin los afectos personales o las relaciones sociales se trata de creaciones carentes de vida. En segundo lugar, encuentra un modernismo de la negación, cuya razón de ser es la revolución permanente y sin fin contra la existencia moderna. Se trata de autores que buscan la destrucción de la cultura moderna y sus valores sin proponer otros diferentes: identifica esta postura en Harold Rosenberg o Leo Steinberg. Esta pasión destructiva pasa por alto la fuerza y la voluntad de creación de grandes autores modernistas como Calder, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Picasso o el músico John Coltrane, entre otros.

Finalmente una visión afirmativa del modernismo se encuentra en autores tan heterogéneos como John Cage, Marshall McLuhan, Susan Sontag o Robert Venturi, que buscan abrir los ojos a la realidad inmediata así como a la colaboración y mezcla entre distintas ramas artísticas. Ligados en el tiempo a la aparición del *pop art*, a menudo denominados también *posmodernistas*, exploraron sin cortapisas las

infinitas variaciones de la creación modernista. A propósito del posmodernismo, Berman criticaría el hecho de que este tipo de movimiento y sus autores nunca desarrollaran una perspectiva crítica: en los inicios de los años ochenta cuando escribió *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, faltaba discurso crítico sobre la modernidad, desapareciendo de la esfera académica las controversias sobre su significado o su evolución.

En el texto que analizamos, esa crítica la extiende su autor a tres campos: la adopción mayoritaria de una mística del posmodernismo, que deja de lado procesos históricos y dialécticos; el auge del estructuralismo y su evidente reduccionismo, y, por último, la inoperante labor de los científicos sociales que no han elaborado modelos fieles para entender la vida moderna y han permanecido “incómodos a los ataques críticos a sus modelos tecnopastorales” (1988, p. 23). Exceptúa la figura ambivalente de Michel Foucault; aunque de él Berman valora sus aportaciones a la modernidad, sin embargo, Marshall Berman, humanista al fin, critica el totalitarismo de Foucault, su inflexibilidad y el hecho de que niegue posibilidades a la libertad humana. En los inicios de los años ochenta Berman encuentra claves más interesantes para entender la modernidad en la obra de Goffman o en la del crítico y poeta mexicano Octavio Paz que en Foucault.

Ante la ausencia de referentes contemporáneos, Berman vuelve la vista una y otra vez a Marx, Nietzsche, Goethe, Baudelaire y Dostoievski porque, paradójicamente descubre que finalmente aquellos primeros modernistas comprendían la modernidad y el modernismo que constituye nuestras vidas “mejor de lo que nosotros nos comprendemos”(1988, p. 27). Para Marx la sociedad burguesa moderna mantiene analogías con la figura de un mago que ya no es capaz de dominar y controlar los procesos infernales que ha desencadenado con sus conjuros. Este mago burgués se encuentra anteriormente tanto en el *Fausto* de Goethe, como se ha dicho, o en *Frankenstein* de Mary Shelley, figuras míticas que pretenden expandir el poder de los hombres utilizando la ciencia y la razón, pero que desencadenan fuerzas demoníacas e irracionales imposibles de controlar y de prever. Los artistas y creadores modernos han conjugado en sus creaciones ambos temas: la creación frenética, feliz y activa, la conciencia del poder humano sobre la tierra, pero también las realizaciones artísticas han sido representaciones de visiones apocalípticas, destructivas y sombrías. En su traslación marxista, las crisis periódicas del capitalismo serían la representación de ese

universo sombrío y autodestructivo. Marx creía que las crisis periódicas del capitalismo, que destruyen sistemáticamente una parte significativa tanto de los productos creados como de las fuerzas productivas, debilitarían finalmente de manera progresiva el capitalismo hasta destruirlo. Sagazmente la lectura que Berman hace de las tesis marxistas le lleva por el contrario a afirmar que se trata de procesos de ajuste en los que se desecha personas, actividades y grupos ineficientes y obligan a su vez a buscar innovación, expansión y desarrollo, reforzando de nuevo al sistema.

El maquinismo será otro de los rasgos de la modernidad plena del siglo XX. Marx creía que la división moderna del trabajo en la producción industrial y la necesaria cooperación organizativa entre los trabajadores forjaría vínculos que fueran germen de movimientos obreros revolucionarios, pero pronto advertirá que los obreros industriales se han convertido en un tipo de hombre nuevo, como las propias máquinas. Es una modernidad en el que un mismo individuo-máquina se fragmenta y se une a diferentes colectividades en cada situación vital, de tal modo que las formas abstractas del capitalismo subsisten, mientras que los vínculos humanos están sometidos a un cambio perpetuo. Se trata de enfatizar aquí la metamorfosis de los valores, sustituyendo dignidad personal y las libertades por la libertad de comercio. En el nihilismo moderno, antiguas formas de sentimentalismo, honor y dignidad, adquieren nueva vida como mercancías. El campo de las ideas no escapará a estas consideraciones, de modo que la libre competencia en el campo del conocimiento hace que las ideas más subversivas contra la burguesía puedan también circular y venderse, puesto que poseen un valor económico. La relación entre libertad de comercio y libertad de pensamiento puede identificarse incluso en Baudelaire, que en su prefacio *Al salón de 1846*, desarrollaba el tema de la afinidad especial entre el arte moderno y la empresa moderna. La mercantilización del pensamiento y de la ciencia es identificada por Marx como “la pérdida de la aureola”. La burguesía despojando de su aureola de respeto y veneración a profesiones como el médico, el sacerdote, el poeta o el sabio; esta aureola no es más que la experiencia de lo sagrado, signo distintivo que lo eleva y lo separa de lo profano: la modernidad capitalista despoja de esa condición a cualquier figura santificada porque nada es sagrado y nada es intocable.

4. Ciudades y estadios de la modernización y el modernismo: París, San Petersburgo, Nueva York

Baudelaire es un referente esencial en las claves de la modernidad que desgrana el ensayo de Berman. Indudablemente sus escritos contienen elementos clarificadores para que los hombres y mujeres de su siglo tomaran conciencia de sí mismos como modernos y aún hoy apreciamos su obra original, valerosa y profética. Baudelaire entiende por modernidad lo efímero y lo contingente y, en las creaciones artísticas, todo aquello opuesto a los valores eternos e inmutables. Este concepto, inherente a *El pintor de la vida moderna*, texto publicado en 1863, abre un camino lleno de contradicciones que Baudelaire completará con muchos recovecos: el visionario autor tiene a la postre diferentes concepciones de la modernidad.

Baudelaire alabará las creaciones burguesas, no únicamente en el ámbito económico, sino en otras esferas como la política, la cultura y el arte y, a menudo, su entusiasmo es comparable al de Marx. Entre los elementos de la fascinación que la burguesía ejerce en Baudelaire encontramos el desfile de modas y su sugestivo mundo de espacios brillantemente iluminados, diseños deslumbrantes y decoración. También los regimientos militares, su orden, sus uniformes y sus brillantes adornos. Otra de las experiencias de ciudad que son posibles en la modernidad es la del *flâneur*. El verbo *flâner* se puede traducir como callejear, vagar o pasear sin propósito. Para Walter Benjamín, *flâner* es una acción típicamente urbana, en el nuevo y moderno anonimato que hacen posibles las grandes metrópolis, ungido por la libertad y la creación. El *flâneur* transita con destreza y facilidad por las calles, se permite deambular sin rumbo en una ciudad que conoce y lo acoge (Benjamin, 1969, 167).

Éste es un modernismo optimista que se califica de “pastoral”, que se desarrolla como se ha visto en Baudelaire, pero que tiene también su reverso, un modernismo “contrapastoral” (Berman, 1988, p. 132). Un ejemplo de este último sería la crítica que el poeta lleva a cabo de la confusión moderna entre el orden material y el espiritual desarrollando y definiendo los aspectos oscuros del progreso. En el campo de las artes, contamos con el emblemático ejemplo del desarrollo e influencia de un nuevo medio, la fotografía, que fue un claro exponente de la dicotomía planteada por Baudelaire. Éste repudia el hecho de que el público decimonónico busque la Verdad en la fotografía desechando la Belleza del Arte, y denunciando el hecho de que los pintores modernos se

inclinen por representar lo que ven, no lo que sueñan. Hasta bien entrado el siglo XX no encontraríamos creadores artísticos alejados totalmente y de forma pura del referente real: Berman advierte de las conexiones con el *Manifiesto* de 1912 de Kandinski. Con todo, y en una línea de pensamiento opuesta, el mismo Baudelaire vuelve pronto a reunir al arte moderno y a los motivos de la realidad cotidiana, como en su ensayo de 1955, *El progreso*.

Otras características de la modernidad que Baudelaire descubre con notable acierto son los conceptos de fluidez y volatilidad. Serán cualidades esenciales en la pintura, la arquitectura, el dibujo, la música y la literatura que emergerán a finales del siglo XIX. El artista moderno se ubica en el corazón de la multitud, en los flujos de movimiento.

Varios poemas en prosa de Baudelaire recogidos en *El spleen de París* llaman la atención de Berman. En concreto, *Los ojos de los pobres* (1964) y *La pérdida de una aureola* (1865). En el primero de ellos una pareja de enamorados se miran a los ojos en la terraza de un bulevar cuando súbitamente una familia harapienta se detiene frente a ellos, mirando arrobados al interior del brillante café. El contexto de esta escena hay que buscarlo en la transformación que en la década de 1850 y 1860 se produjo en París por parte de Georges Eugène Haussmann, prefecto de París, y bajo el mandato de Napoleón III. Se trató de una transformación urbanística total de la ciudad, creando los míticos bulevares parisinos que permitieron que el tráfico circulara por toda la urbe. La transformación fue grandiosa, incluyendo además una meticulosa planificación urbana que incluía jardines, mercados, puentes, alcantarillado y abastecimiento de servicios. En esos trabajos se transformó radicalmente el París medieval y más miserable, se derribaron edificios y se desplazaron a miles de personas, se ocuparon también a una ingente cantidad de obreros. Los bulevares crearon un sistema económico, social y estético. Permitieron negocios de todo tipo, restaurantes y cafés, como el de los amantes de Baudelaire. París se convirtió en un espectáculo seductor, fuente de inspiración artística durante generaciones. El bullicio de la vida moderna y sus contradicciones es recogido en el texto de Baudelaire al que aludíamos: para los amantes, la ciudad moderna es un espacio donde era posible tener intimidad en público y donde en el flujo constante de movimientos era posible también el juego de imaginar a los otros. La realidad urbana se convierte en mágica y en fuente de inspiración donde lo público y lo privado se entremezclan. Pero, al lado de estas escenas idílicas, se encuentran también

los escombros, los restos de los barrios depauperados y miserables cuyos habitantes no han desaparecido, vagan por los brillantes bulevares buscando su lugar bajo las luces. De modo que la nueva ciudad moderna pone en evidencia las divisiones de clase antes ocultas.

Por su parte *La pérdida de una aureola* posee un tono irónico y muestra al hombre moderno como un peatón lanzado a la vorágine, al caos circulatorio, al movimiento y a las contradicciones que acarrea el tráfico de la ciudad moderna. Por ello, el bulevar simboliza también para Berman las contradicciones internas del capitalismo “la racionalidad de cada una de las unidades capitalistas individuales conduce a la irracionalidad anárquica del sistema social que reúne todas estas unidades” (1988, p. 159). En definitiva, halla en la obra de Baudelaire la esencia de un proceso histórico mundial y las claves para explicar las energías creadoras y destructoras del cambio económico y social. Su objetivo final sigue siendo entender a sus contemporáneos, y buscar nuevas formas de significado, belleza, libertad y solidaridad.

Pero si París o Nueva York responden, con todas sus contradicciones, a una modernización desarrollista, el modelo de San Petersburgo se muestra radicalmente diferente: es el modernismo del subdesarrollo y la ilusión. La ciudad ha representado durante el siglo XIX un papel simbólico en la modernización de Rusia; mientras que San Petersburgo era la Ilustración, Moscú representaba lo sagrado e inmutable del alma rusa. A la vez, y bajo una cierta pátina de desarrollo, San Petersburgo ha mostrado las cualidades de una “ciudad irreal”, “arquetípica del mundo moderno” (Berman, 1988, p. 177). Veamos el porqué de estas consideraciones.

Desde el mismo nacimiento de la ciudad, a partir del impulso de Pedro I en 1703, donde toda una zona pantanosa fue planificada y diseñada (por arquitectos e ingenieros extranjeros esencialmente) como centro comercial y base naval simultáneamente, la ciudad se convirtió en el punto de contacto entre la ancestral Rusia y sus vecinos europeos. Un primer elemento de este modernismo del subdesarrollo se encuentra en la aparición de las primeras revueltas políticas en la ciudad, en diciembre de 1825, a partir de la manifestación de los *decembristas* o reformistas de la guardia imperial. Su destino trágico y brutal y el reinado del nuevo zar Nicolás I motivó el poema de Pushkin *El jinete de bronce*, en 1833, en el que describe a la joven ciudad y a sus maravillas

arquitectónicas, símbolo de la esperanza en la modernización.

Para Berman la construcción de una ciudad tan extraordinaria en una zona de lodos por la voluntad férrea de sus gobernantes, constituye una dimensión del poder y la voluntad del hombre moderno, de tal forma que San Petersburgo es un producto del pensamiento; para Dostoievski era “la ciudad mas abstracta y premeditada del mundo”.

El nefasto reinado del zar Nicolás I incluyó, además de una brutal represión y un alcance sistemático de ésta, el retraso deliberado del progreso económico. Tanto el zar como su gobierno pensaban que el progreso crearía demandas de reformas políticas y nuevas clases sociales, de modo que debía evitarse. De esta forma nos encontramos con la paradoja de una magnífica ciudad creada pero a la vez estancada. San Petersburgo como ciudad simbólica de la modernidad, como espejismo o ciudad fantasma, lo que cobra aquí un nuevo sentido. Por un lado existe una ciudad lóbrega y mal iluminada y, como un espejismo moderno, una avenida, la Nevski Prospekt, principal arteria de la ciudad y llena de semejanzas con los bulevares parisinos. La Nevski era en efecto un espejo en el que, en un mundo subdesarrollado y arcaico, se veía reflejado el tráfico moderno, el alumbrado, el asfalto, las manifestaciones políticas o, mas tarde, el cine y los automóviles.

Berman incide en esta fantasmagoría y nos hace notar el hecho que, visionando litografías de mediados del siglo XIX, la mayoría de los rótulos de la avenida estaban escritos en francés o inglés, y en menor medida bilingües: se trataba de un mundo extrañamente cosmopolita, surreal de un modernismo tan brillante como importado. En las calles laterales de la avenida, débilmente iluminados, los habitantes de San Petersburgo continuaban viviendo de manera tradicional.

La ciudad ofrece una nueva muestra de sus contradicciones cuando, a partir de 1861, Alejandro II emancipa a los siervos creando una nueva generación de hombre que no pertenecía a la nobleza o al campesinado. El espíritu y las contradicciones de la anhelada modernidad en Rusia son también tratadas por Chernichevski y, sobre todo por Dostoievski, especialmente en su obra *Memorias del subsuelo*, que muestra el nacimiento de una nueva era en la vida de San Petersburgo a partir de la llegada de un hombre nuevo. Este singular ciudadano, de orígenes y clases diversos, está llenos de

“deseos e ideas modernos” (Berman, 1988, p. 235). En cierto sentido, tanto Dostoievski como Baudelaire recrean espléndidamente los encuentros cotidianos en las calles de la ciudad, sus posibilidades, estímulos y dificultades, pese a que, en San Petersburgo, la avenida Nevski resulte extremadamente irreal y ficticia para las relaciones humanas. En conclusión, todas las formas de arte y pensamiento modernistas incluyen un carácter dual: son a la vez expresiones del proceso de modernización y protestas contra él (1988, p. 243).

El último capítulo de *Todo lo sólido se desvanece en el aire* tiene un tono tan académicamente brillante como los anteriores, pero esta vez con tintes autobiográficos. En él Berman descubre algunos símbolos de la modernidad en su ciudad, Nueva York, y retrata, en una primera lectura superficial, una cierta historia de la arquitectura y el urbanismo en la ciudad norteamericana desde los inicios de la década de 1910 hasta finales de 1960, a partir esencialmente de la obra de Robert Moses y de Jane Jacobs. Pronto el autor impregna las páginas de un análisis más profundo: puesto que muchas de las construcciones de la ciudad se han convertido en expresión simbólica de la modernidad, como Central Park, el puente de Brooklyn, los rascacielos de Manhattan, Wall Street, Madison Avenue, etc, el análisis de todos estos símbolos, la historia de su construcción, sus conflictos y luchas por emerger, forman un catálogo de las mismas contradicciones en las que se ve inmerso el hombre moderno.

Este es, como decíamos, un relato que comienza en primera persona y Berman recupera sus recuerdos de infancia para describir su niñez en el Bronx, entonces un barrio sólido, asentado y densamente poblado por personas de clase obrera o media baja, en su mayoría de origen judío, pero también compuesto por italianos, irlandeses o afroamericanos. La visión que nos ofrece de su vida cotidiana en esas calles contrasta con la imagen de barrio conflictivo con edificios semiabandonados, solares cubiertos de basuras, droga y pandillas; el autor rememora el punto de inflexión entre ambas visiones: el otoño de 1953.

Se trata de un ejemplo emblemático de la devastación moderna que un frío desarrollismo puso en marcha a partir de la construcción de una autopista urbana que cruzaba el centro del barrio. Robert Moses fue el inspirador y ejecutor del proyecto. Berman describe con calidez, ternura y un cierto punto de desapego crítico sus juveniles

impresiones mientras avanzaban las obras: las explosiones de la dinamita, las enormes excavadoras, los miles de obreros. El contrapunto lo ofrece las declaraciones del arquitecto, que “parecía complacerse en la devastación” ya que según Moses el único problema de una autopista urbana es que “hay mas casas que se interponen... mas gente que se interpone, eso es todo” (1988, p. 307). Moses tuvo la habilidad de captar el interés de la administración Roosevelt por las obras públicas. Por ejemplo, reordenó Central Park y después creó autopistas, puentes y túneles que conectaban distintas zonas de Nueva York. Durante décadas mantuvo una conexión permanente con las autoridades y obtuvo ingentes cantidades de dinero para sus proyectos urbanísticos, muchos de ellos decididamente brillantes. Pero mas importante que esta cuestión es el hecho de su poder para convencer a un público masivo de la necesidad del movimiento, de la construcción y de la transformación, ideales modernos profundamente arraigados en la ciudad de Nueva York.

La construcción de la autopista en el Bronx ofrecería a Berman años después un recuerdo tan brillante como triste. Al ver cómo se destruían edificios cercanos, familiares y bellos, nuestro autor se sumerge por primera vez en una tristeza que “es endémica a la vida moderna”: no se trataba únicamente de la destrucción de ambientes tradicionales sino que para Berman es trágico el hecho de la aniquilación de “todo lo mas vital y hermoso del propio mundo moderno” (1988, p. 310). La obra de Moses en Nueva York está relacionada con otro símbolo de la modernidad, el automóvil, y se convierte en un nuevo espacio público extrañamente privatizado. El urbanismo ofrece así respuesta al alma automovilística de América, concibiendo las antiguas ciudades como obstáculos al tráfico, lugares inhabitables de los que era necesario escapar.

Los modernistas, por su parte, buscaron en los años sesenta nuevos modelos de modernización diferentes al modelo de la autopista; su ejemplo se sintetiza bien en el texto de Jane Jacobs, *The Death and Life of the Great American Cities* (1961). Escrito en un estilo íntimo y personal, la obra de Jacobs es reivindicada por Berman en el sentido que coincide al afirmar que el movimiento moderno ha renovado las ciudades, con el resultado paradójico y aterrador de la destrucción de un entorno en los que se podían llevar a cabo los valores de la modernidad. Asimismo alaba la perspectiva femenina de Jacobs en la descripción de la ciudad, su conocimiento detallista de ésta, su papel anticipatorio a un humanismo feminista que se desarrollaría una década después:

la calle, el barrio y la familia de Jacobs vistos como un “microcosmos de la diversidad y plenitud del mundo moderno en su conjunto” (Berman, 1988, p. 340).

Todos estos procesos históricos son magníficamente ilustrados en *Todo lo sólido se desvanece en el aire* con ejemplos de la obra de poetas como Allen Ginsberg, cineastas como Walter Ruttmann o Stanley Kubrick, arquitectos como Le Corbusier creadores de la música y la cultura popular como Jim Morrison o Bob Dylan, o artistas como Richard Serra.

5. Perspectivas y Conclusiones

Las raíces del mundo moderno que eclosionan de forma plena en el siglo XX se generan sin embargo en épocas muy anteriores. Desde esa perspectiva y para delimitar la amplitud de la historia de la modernidad, Berman divide esa vasta temporalidad en tres fases. Identifica una primera fase entre los siglos XVI y XVIII. Es un momento histórico en el que se producen los primeros indicios de modernidad pero en el que no existe una conciencia cultural sobre los valores hacia los que se desliza la sociedad. En un segundo período, que arranca con el movimiento revolucionario de 1790, los ideales de la modernidad se presentan de forma abrupta y violenta en un primer plano de la sociedad y la política, sin que a la postre se erradique del todo los valores tradicionales del antiguo régimen, de modo que, en el siglo XIX la coexistencia de ambos modelos haga que surjan mediante la confrontación dialéctica de ambos mundos las ideas de modernización y modernismo. El siglo XX traería una tercera y última fase, en la que la cultura y la economía modernas se expanden primero a todas las esferas de la vida humana para, finalmente, la modernidad se fragmenta de tal forma que “pierde su capacidad de organizar y dar significado a la vida de las personas”. Berman, con obsesión y precisión arqueológica, desentierra cuidadosamente espíritus modernos del pasado como Marx, Goethe, Baudelaire o Dostoievski y explora una dialéctica de su tiempo que se anticipa al nuestro y nos ofrece claves sobre nuestra propia modernidad e identidad.

Berman observa en el desarrollo dialéctico de la obra de Marx, más que la consecuencia de la deriva política e ideológica, la construcción de una gran narrativa, y en ese relato el actor principal es la modernidad. Marx cobra una nueva dimensión, se aleja de simplismos ideológicos y es reivindicado como figura de la modernidad y el

modernismo.

Berman también anticipa el movimiento posmoderno, en su desdén hacia esas rémoras del pasado, en la superación de las diversas sensibilidades del modernismo, en su fusión, a menudo atolondrada, de diversas disciplinas y técnicas artísticas. En definitiva para Berman ser modernos es “experimentar la vida personal y social como una vorágine, encontrarte y encontrar a tu mundo en perpetua desintegración y renovación, conflictos y angustias, ambigüedad y contradicción: formar parte de un universo en el que todo lo sólido se desvanece en el aire” (1988, p. 365).

Fuentes

Benjamin, W. (1969). *Illuminations*. New York: Schocken.

Berman, M. (1970). *Politics of Authenticity*. New York: Atheneum.

Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI.

Berman, M. (2000). Symposium: Jaytalking in America - Response - Marshall Berman replies. *Dissent*, 47, 44-46.

Berman, M. (2003). *Aventuras Marxistas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Berman, M. (2005). A brief reply to Marshall Berman - Reply. *Dissent*, 52, 103-104.

Berman, M. (2006). *On the town: One Hundred Years of Spectacle in Times Square*. New York: Random House.

Binkley, S., Slater, D. (2002). Existentialism with an Historical Imagination: a roundtable discussion with Agnes Heller and Marshall Berman. *Journal of Consumer Culture*, 2, 119-134.

Forsyth, H. (2008). The energy of the city: Marshall Berman and New Year's Eve in Sydney. *Continuum, Journal of Media & Cultural Studies*, 22, 241-253.

Yehoshua, A. B. (2005). A brief reply to Marshall Berman. *Dissent*, 52, 101-103.

¹ Profesor Titular, Universidad de Málaga. Facultad de Ciencias de la Comunicación. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Campus de Teatinos, s/n, 29071- Málaga (España). Contacto.-fjruiz@uma.es