

La modernidad, un proyecto incompleto

Jürgen Habermas

1544

En la edición de 1980 de la Bienal de Venecia se admitió a los arquitectos, los cuales siguieron así a los pintores y cineastas. La nota que sonó en aquella primera bienal de arquitectura fue de decepción, y podriamos describirla diciendo que quienes exhibieron sus trabajos en Venecia formaban una vanguardia de frentes invertidos. Quiero decir que sacrificaban la tradición de modernidad a fin de hacer sitio a un nuevo historicismo. En aquella ocasión, un crítico del periódico alemán *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, propuso una tesis cuya importancia rebasa con mucho aquel acontecimiento en concreto para convertirse en un diagnóstico de nuestro tiempo: «La posmodernidad se presenta claramente como antimodernidad». Esta afirmación describe una corriente emocional de nuestro tiempo que ha penetrado en todas las esteras de la vida intelectual, colocando en el orden del día teorías de postilustración, posmodernidad e incluso posthistoria.

La frase «los antiguos y los modernos» nos remite a la historia. Empecemos por definir estos conceptos. El término «moderno» tiene una larga historia, que ha sido investigada por Hans Robert Jauss¹. La palabra «moderno» en

¹ El texto de este ensayo corresponde inicialmente a una charla dada en septiembre de 1980, cuando la ciudad de Frankfurt galardonó a Habermas con el premio Theodor W. Adorno. En marzo de 1981 se dio como conferencia en la Universidad de Nueva York, y en el invierno de ese año fue publicado bajo el título «Modernidad contra posmodernidad» en *New German Critique*. Se reproduce aquí con permiso del autor y el editor.

(7)
LA POSMODERNIDAD

(Luis A. Álvarez) (V. 11)

Kairos. Barcelona. 1985

su forma latina «modernus» se utilizó por primera vez en el siglo V a fin de distinguir el presente, que se había vuelto oficialmente cristiano, del pasado romano y pagano. El término «moderno», con un contenido diverso, expresa una y otra vez la conciencia de una época que se relaciona con el pasado, la antigüedad, a fin de considerarse a sí misma como el resultado de una transición de lo antiguo a lo nuevo.

Algunos escritores limitan este concepto de «modernidad» al Renacimiento, pero esto, históricamente, es demasiado reducido. La gente se consideraba moderna tanto durante el período de Carlos el Grande, en el siglo XII, como en Francia a fines del siglo XVII, en la época de la famosa «querrela de los antiguos y los modernos». Es decir, que el término «moderno» apareció y reapareció en Europa exactamente en aquellos periodos en los que se formó la conciencia de una nueva época a través de una relación renovada con los antiguos y, además, siempre que la antigüedad se consideraba como un modelo a recuperar a través de alguna clase de imitación.

El hecho que los clásicos del mundo antiguo proyectaron sobre el espíritu de tiempos posteriores se disolvió primero con los ideales de la Ilustración francesa. Específicamente, la idea de ser «moderno» dirigiendo la mirada hacia los antiguos cambió con la creencia, inspirada por la ciencia moderna, en el progreso infinito del conocimiento y el avance infinito hacia la mejoría social y moral. Otra forma de conciencia modernista se formó a raíz de este cambio. El modernista romántico quería oponerse a los ideales de la antigüedad clásica; buscaba una nueva época histórica y la encontró en la idealizada Edad Media. Sin embargo, esta nueva era ideal, establecida a principios del siglo XIX, no permaneció como un ideal fijo. En el curso del XIX emergió de este espíritu romántico la conciencia radicalizada de modernidad que se liberó de todos los vínculos históricos específicos. Este modernismo más reciente establece una oposición abstracta entre la tradición y el presente, y, en cierto sentido, todavía somos contemporáneos de esa clase de modernidad estética que apareció por primera vez a

mediados del siglo pasado. Desde entonces, la señal distintiva de las obras que cuentan como modernas es «lo nuevo», que será superado y quedará obsoleto cuando aparezca la novedad del estilo siguiente. Pero mientras que lo que está simplemente «de moda» quedará pronto rezagado, lo moderno conserva un vínculo secreto con lo clásico. Naturalmente, todo cuanto puede sobrevivir en el tiempo siempre ha sido considerado clásico, pero lo enfáticamente moderno ya no toma prestada la fuerza de ser un clásico de la autoridad de una época pasada, sino que una obra moderna llega a ser clásica porque una vez fue auténticamente moderna. Nuestro sentido de la modernidad crea sus propios cánones de clasicismo, y en este sentido hablamos, por ejemplo, de modernidad clásica con respecto a la historia del arte moderno. La relación entre «moderno» y «clásico» ha perdido claramente una referencia histórica fija.

La disciplina de la modernidad estética

El espíritu y la disciplina de la modernidad estética asumió claros contornos en la obra de Baudelaire. Luego la modernidad se desplegó en varios movimientos de vanguardia y finalmente alcanzó su apogeo en el Café Voltaire de los dadaístas y en el surrealismo. La modernidad estética se caracteriza por actitudes que encuentran un centro común en una conciencia cambiada del tiempo. La conciencia del tiempo se expresa mediante metáforas de la vanguardia, la cual se considera como invasora de un territorio desconocido, exponiéndose a los peligros de encuentros súbitos y desconcertantes, y conquistando un futuro todavía no ocupado. La vanguardia debe encontrar una dirección en un paisaje por el que nadie parece haberse aventurado todavía.

Peró estos tanteos hacia adelante, esta anticipación de un futuro no definido y el culto de lo nuevo significan de hecho la exaltación del presente. La conciencia del tiempo nuevo, que accede a la filosofía en los escritos de Bergson, hace

más que expresar la experiencia de la movilidad en la sociedad, la aceleración en la historia, la discontinuidad en la vida cotidiana. El nuevo valor aplicado a lo transitorio, lo elusivo y lo efímero, la misma celebración del dinamismo, revela el anhelo de un presente impoluto, inmaculado y estable.

Esto explica el lenguaje bastante abstracto con el que el temperamento modernista ha hablado del «pasado». Las épocas individuales pierden sus fuerzas distintivas. La memoria histórica es sustituida por la afinidad heroica del presente con los extremos de la historia, un sentido del tiempo en el que la decadencia se reconoce de inmediato en lo bárbaro, lo salvaje y primitivo. Observamos la intención anarquista de hacer estallar la continuidad de la historia, y podemos considerarlo como la fuerza subversiva de esta nueva conciencia histórica. La modernidad se rebela contra las funciones normalizadoras de la tradición; la modernidad vive de la experiencia de rebelarse contra todo cuanto es normativo. Esta revuelta es una forma de neutralizar las pautas de la moralidad y la utilidad. La conciencia estética representa continuamente un drama dialéctico entre el secreto y el escándalo público, le fascina el horror que acompaña al acto de profanar y, no obstante, siempre huye de los resultados triviales de la profanación.

Por otro lado, la conciencia del tiempo articulada en vanguardia no es simplemente ahistórica, sino que se dirige contra lo que podría denominarse una falsa normatividad en la historia. El espíritu moderno, de vanguardia, ha tratado de usar el pasado de una forma diferente; se deshace de aquellos pasados a los que ha hecho disponibles la erudición objetivadora del historicismo, pero al mismo tiempo opone una historia neutralizada que está encerrada en el museo del historicismo.

Inspirándose en el espíritu del surrealismo, Walter Benjamin construye la relación de la modernidad con la historia en lo que podríamos llamar una actitud posthistoricista. Nos recuerda la comprensión de sí misma de la Revolución Francesa. «La Revolución citaba a la antigua Roma, de la misma manera que la moda cita un vestido antiguo. La

moda tiene olfato para lo que es actual, aunque esto se mueva dentro de la espesura de lo que existió en otro tiempo». Este es el concepto que tiene Benjamin de la *Jetztzeit*, del presente como un momento de revelación; un tiempo en el que están enredadas las esquivas de una presencia mesiánica. En este sentido, para Robespierre, la antigua Roma era un pasado cargado de revelaciones momentáneas.

Ahora bien, este espíritu de modernidad estética ha empezado recientemente a envejecer. Ha sido recitado una vez más en los años sesenta. Sin embargo, después de los setenta debemos admitir que este modernismo promueve hoy una respuesta mucho más débil que hace quince años. Octavio Paz, un compañero de viaje de la modernidad, observó ya a mediados de los sesenta que «la vanguardia de 1967 repite las acciones y gestos de la de 1917. Estamos experimentando el fin de la idea de arte moderno». Desde entonces la obra de Peter Bürger nos ha enseñado a hablar de arte de «posvanguardia», término elegido para indicar el fracaso de la rebelión surrealista². Pero, ¿cuál es el significado de este fracaso? ¿Señala una despedida a la modernidad? Considerándolo de un modo más general, ¿acaso la existencia de una posvanguardia significa que hay una transición a ese fenómeno más amplio llamado posmodernidad?

De hecho, así es como Daniel Bell, el más brillante de los neoconservadores norteamericanos, interpreta las cosas. En su libro *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Bell argumenta que la crisis de las sociedades desarrolladas de Occidente se remontan a una división entre cultura y sociedad. La cultura modernista ha llegado a penetrar los valores de la vida cotidiana; la vida del mundo está infectada por el modernismo. Debido a las fuerzas del modernismo, el principio del desarrollo y expresión ilimitados de la personalidad propia, la exigencia de una auténtica experiencia personal y el subjetivismo de una sensibilidad hiperestimulada han llegado a ser dominantes. Según Bell, este temperamento desencadena motivos hedonísticos irreconciliables con la disciplina de la vida profesional en sociedad. Además, la cultura modernista es totalmente in-

transición
impulsada
una transición

no es
de la
transición

nuevo
con
Lipovetski

155-

115

83

compatible con la base moral de una conducta racional con finalidad. De este modo, Bell aplica la carga de la responsabilidad para la disolución de la ética protestante (fenómeno que ya había preocupado a Max Weber) en la «cultura adversaria». La cultura, en su forma moderna, incita el odio contra las convenciones y virtudes de la vida cotidiana, que ha llegado a racionalizarse bajo las presiones de los imperativos económicos y administrativos.

Hay en este planteamiento una idea compleja que llama la atención. Se nos dice, por otro lado, que el impulso de modernidad está agotado: quien se considere vanguardista puede leer su propia sentencia de muerte. Aunque se considera a la vanguardia todavía en expansión, se supone que ya no es creativa. El modernismo es dominante pero está muerto. La pregunta que se plantean los neoconservadores es ésta: ¿cómo pueden surgir normas en la sociedad que limiten el libertinaje, restablezcan la ética de la disciplina y el trabajo? ¿Qué nuevas normas constituirán un freno de la nivelación producida por el estado de bienestar social de modo que las virtudes de la competencia individual para el éxito puedan dominar de nuevo? Bell ve un renacimiento religioso como la única solución. La fe religiosa unida a la fe en la tradición proporcionará individuos con identidades claramente definidas y seguridad existencial.

Modernidad cultural y modernización de la sociedad

Desde luego, no es posible hacer aparecer por arte de magia las creencias compulsivas que imponen autoridad. En consecuencia, los análisis como el de Bell sólo abocan a una actitud que se está extendiendo en Alemania tanto como en Estados Unidos: en enfrentamiento intelectual y político con los portadores de la modernidad cultural. Citaré a Peter Steinfels, un observador del nuevo estilo que los

neoconservadores han impuesto en la escena intelectual en los años setenta:

La lucha toma la forma de exponer toda manifestación de lo que podría considerarse una mentalidad opositora y descubrir su «lógica» para vincularla a las diversas formas de extremismo: trazar la conexión entre modernismo y nihilismo... entre regulación gubernamental y totalitarismo, entre crítica de los gastos en armamento y subordinación al comunismo, entre la liberación femenina y los derechos de los homosexuales y la destrucción de la familia... entre la izquierda en general y el terrorismo, antisemitismo y fascismo...¹

El enfoque *ad hominem* y la amargura de estas acusaciones intelectuales han sido también voceadas ruidosamente en Alemania. No deberían explicarse tanto de acuerdo con la psicología de los escritores neoconservadores, sino que más bien están enraizados en la debilidad analítica de la misma doctrina conservadora.

El neoconservadurismo dirige hacia el modernismo cultural las incómodas cargas de una modernización capitalista con más o menos éxito de la economía y la sociedad. La doctrina neoconservadora difumina la relación entre el grato proceso de la modernización social, por un lado, y el lamentado desarrollo cultural por el otro. Los neoconservadores no revelan las causas económicas y sociales de las actitudes alteradas hacia el trabajo, el consumo, el éxito y el ocio. En consecuencia, atribuyen el hedonismo, la falta de identificación social, la falta de obediencia, el narcisismo, la retirada de la posición social y la competencia por el éxito, al dominio de la «cultura». Pero, de hecho, la cultura interviene en la creación de todos estos problemas de una manera muy indirecta y mediadora.

Según la opinión neoconservadora, aquellos intelectuales que todavía se sienten comprometidos con el proyecto de modernidad aparecen como los sustitutos de esas causas no analizadas. El estado de ánimo que hoy alimenta el neoconservadurismo no se origina en modo alguno en el descontento por las consecuencias antinómicas de una cultura que sale

de los museos y penetra en la corriente de la vida ordinaria. Este descontento no ha sido ocasionado por los intelectuales modernistas, sino que arraiga en profundas reacciones contra el proceso de modernización de la sociedad. Bajo las presiones de la dinámica del crecimiento económico y los éxitos organizativos del estado, esta modernización social penetra cada vez más profundamente en las formas anteriores de la existencia humana. Podríamos describir esta subordinación de los diversos ámbitos de la vida bajo los imperativos del sistema como algo que perturba la infraestructura comunicativa de la vida cotidiana.

156-

Así, por ejemplo, las protestas neopopulistas sólo expresan con agudeza un temor extendido acerca de la destrucción del medio urbano y natural y de formas de sociabilidad humana. Hay cierta ironía en estas protestas bajo el punto de vista neoconservador. Las tareas de transmitir una tradición cultural, de la integración social y de la socialización requieren la adhesión a lo que denomino racionalidad comunicativa. Pero las ocasiones de protesta y descontento se originan precisamente cuando las esferas de la acción comunicativa, centradas en la reproducción y transmisión de valores y normas, están penetradas por una forma de modernización guiada por normas de racionalidad económica y administrativa... en otras palabras, por normas de racionalización completamente distintas de las de la racionalidad comunicativa de las que dependen aquellas esferas. Pero las doctrinas neoconservadoras, precisamente, desvían nuestra atención de tales procesos sociales: proyectan las causas, que no sacan a la luz, en el plano de una cultura subversiva y sus abogados.

Sin duda la modernidad cultural genera también sus propias aporias. Con independencia de las consecuencias de la modernización social y dentro de la perspectiva del mismo desarrollo cultural, se originan motivos para dudar del proyecto de modernidad. Tras haber tratado de una débil clase de crítica de la modernidad —la del neoconservadurismo— me ocuparé ahora de la modernidad y sus descontentos en un dominio diferente que afecta a esas aporias de la modernidad cultural, problemas que con frecuencia sólo sirven

como pretexto de posiciones que o bien claman por una posmodernidad, o bien recomiendan el regreso a alguna forma de premodernidad, o arrojan radicalmente por la borda a la modernidad!

El proyecto de la Ilustración

La idea de modernidad va unida íntimamente al desarrollo del arte europeo, pero lo que denomino «el proyecto de modernidad» tan sólo se perfila cuando prescindimos de la habitual concentración en el arte. Iniciaré un análisis diferente recordando una idea de Max Weber, el cual caracterizaba la modernidad cultural como la separación de la razón sustantiva expresada por la religión y la metafísica en tres esferas automas que son la ciencia, la moralidad y el arte, que llegan a diferenciarse porque las visiones del mundo unificadas de la religión y la metafísica se separan. Desde el siglo XVIII, los problemas heredados de estas visiones del mundo más antiguas podían organizarse para que quedasen bajo aspectos específicos de validez: verdad, rectitud normativa, autenticidad y belleza. Entonces podían tratarse como cuestiones de conocimiento, de justicia y moralidad, o de gusto. El discurso científico, las teorías de la moralidad, la jurisprudencia y la producción y crítica de arte podían, a su vez, institucionalizarse. Cada dominio de la cultura se podía hacer corresponder con profesiones culturales, dentro de las cuales los problemas se tratarían como preocupaciones de expertos especiales. Este tratamiento profesionalizado de la tradición cultural pone en primer plano las dimensiones intrínsecas de cada una de las tres dimensiones de la cultura. Aparecen las estructuras de la racionalidad cognoscitiva-instrumental, moral-práctica y estética-expresiva, cada una de éstas bajo el control de especialistas que parecen más dotados de lógica en estos aspectos concretos que otras personas. El resultado es que aumenta la distancia entre la cultura de los expertos y la del

público en general. Lo que acrecienta la cultura a través del tratamiento especializado y la reflexión no se convierte inmediata y necesariamente en la propiedad de la praxis cotidiana. Con una racionalización cultural de esta clase aumenta la amenaza de que el común de las gentes, cuya sustancia tradicional ya ha sido devaluada se empobrezca más y más.

El proyecto de modernidad formulado en el siglo XVIII por los filósofos de la Ilustración consistió en sus esfuerzos para desarrollar una ciencia objetiva, una moralidad y leyes universales y un arte autónomo acorde con su lógica interna. Al mismo tiempo, este proyecto pretendía liberar los potenciales cognoscitivos de cada uno de estos dominios de sus formas esotéricas. Los filósofos de la Ilustración querían utilizar esta acumulación de cultura especializada para el enriquecimiento de la vida cotidiana, es decir, para la organización racional de la vida social cotidiana.

Los pensadores de la Ilustración con la mentalidad de un Condorcet aún tenían la extravagante expectativa de que las artes y las ciencias no sólo promoverían el control de las fuerzas naturales, sino también la comprensión del mundo y del yo, el progreso moral, la justicia de las instituciones e incluso la felicidad de los seres humanos. El siglo XX ha demolido este optimismo. La diferenciación de la ciencia, la moralidad y el arte ha llegado a significar la autonomía de los segmentos tratados por el especialista y su separación de la hermenéutica de la comunicación cotidiana. Esta división es el problema que ha dado origen a los esfuerzos para «negar» la cultura de los expertos. Pero el problema subsiste: ¿habríamos de tratar de asirnos a las *intenciones* de la Ilustración, por débiles que sean, o deberíamos declarar a todo el proyecto de la modernidad como una causa perdida? Ahora quiero volver al problema de la cultura artística, tras haber explicado por qué, históricamente, la modernidad estética es sólo parte de una modernidad cultural en general.

deja de la ilustración

Los falsos programas de la negación de la cultura

Simplificando mucho, diría que en la historia del arte moderno es posible detectar una tendencia hacia una autonomía cada vez mayor en la definición y la práctica del arte. La categoría de «belleza» y el dominio de los objetos bellos se constituyeron inicialmente en el Renacimiento. En el curso del siglo XVIII, la literatura, las bellas artes y la música se institucionalizaron como actividades independientes de la vida religiosa y cortesana. Finalmente, hacia mediados del siglo XIX, emergió una concepción esteticista del arte que alentó al artista a producir su obra de acuerdo con la clara conciencia del arte por el arte. La autonomía de la esfera estética podía entonces convertirse en un proyecto deliberado: el artista de talento podía prestar auténtica expresión a aquellas experiencias que tenía al encontrar su propia subjetividad descentrada, separada de las obligaciones de la cognición rutinaria y la acción cotidiana.

A mediados del siglo XIX, en la pintura y la literatura, se inició un movimiento que Octavio Paz encuentra ya comprendido en la crítica de arte de Baudelaire. Color, líneas, sonidos y movimiento dejaron de servir primariamente a la causa de la representación; los medios de expresión y las técnicas de producción se convirtieron en el objeto estético. En consecuencia, Theodor W. Adorno pudo dar comienzo a su *Teoría Estética* con la siguiente frase: «Ahora se da por sentado que nada que concierna al arte puede seguir dándose por sentado: ni el mismo arte, ni el arte en su relación con la totalidad, ni siquiera el derecho del arte a existir. Y esto es lo que el surrealismo había negado: *das Existenzrecht der Kunst als Kunst.* Desde luego, el surrealismo no habría cuestionado el derecho del arte a existir si el arte moderno ya no hubiera presentado una promesa de felicidad relativa a su propia relación «con el conjunto» de la vida. Para Schiller, esta promesa la hacía la intuición estética, pero no la cumplía. Las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, de Schiller nos hablan de una utopía que va más allá del mismo arte. Pero en la época de Baudelaire,

quien repitió esta *promesse de bonheur* a través del arte, la utopía de reconciliación se ha agriado. Ha tomado forma una relación de contrarios. El arte se ha convertido en un espejo crítico que muestra la naturaleza irreconciliable de los mundos estéticos y sociales. Esta transformación modernista se realizó tanto más dolorosamente cuanto más se alienaba el arte de la vida y se retiraba en la intocabilidad de la autonomía completa. A partir de esas corrientes emocionales se reunieron al fin aquellas energías explosivas que abocaron al intento surrealista de hacer estallar la esfera autárquica del arte y forzar una reconciliación del arte y la vida.

Pero todos esos intentos de nivelar el arte y la vida, la ficción y la praxis, apariencia y realidad en un plano: los intentos de eliminar la distinción entre artefacto y objeto de uso, entre representación consciente y excitación espontánea; los intentos de declarar que todo es arte y que todo el mundo es artista, retraer todos los criterios e igualar el juicio estético con la expresión de las experiencias subjetivas... todas estas empresas se han revelado como experimentos sin sentido. Estos experimentos han servido para revivir e iluminar con más intensidad precisamente aquellas estructuras del arte que se proponían disolver. Dieron una nueva legitimidad, como fines en sí mismas, a la apariencia como el medio de la ficción, a la trascendencia de la obra de arte sobre la sociedad, al carácter concentrado y planeado de la producción artística, así como a la condición cognoscitiva especial de los juicios sobre el gusto. El intento radical de negar el arte ha terminado irónicamente por ceder, debido exactamente a esas categorías a través de las cuales la estética de la Ilustración ha circunscrito el dominio de su objeto. Los surrealistas libraron la guerra más extrema, pero dos errores en concreto destruyeron aquella revuelta.

Primero, cuando se rompen los recipientes de una esfera cultural desarrollada de manera autónoma, el contenido se dispersa. Nada queda de un significado desublimado o una forma desestructurada; no se sigue un efecto emancipador.

Su segundo error tuvo consecuencias más importantes. En la comunicación cotidiana, los significados cognoscitivos,

las expectativas morales, las expresiones subjetivas y las evaluaciones deben relacionarse entre sí. Los procesos de comunicación necesitan una tradición cultural que cubra todas las esferas, cognoscitiva, moral-práctica y expresiva. En consecuencia, una vida cotidiana racionalizada difícilmente podría salvarse del empobrecimiento cultural mediante la apertura de una sola esfera cultural —el arte— proporcionando así acceso a uno sólo de los complejos de conocimiento especializados. La revuelta surrealista sólo habría sustituido a una abstracción.

En las esferas del conocimiento teórico y la moralidad, existen paralelos a este intento fallido de lo que podríamos llamar la falsa negación de la cultura, sólo que son menos pronunciados. Desde los tiempos de los Jóvenes Hegelianos, se ha hablado de la negación de la filosofía. Desde Marx, la cuestión de la relación entre teoría y práctica ha quedado planteada. Sin embargo, los intelectuales marxistas formaron un movimiento social; y sólo en sus periferias hubo intentos sectarios de llevar a cabo un programa de negación de la filosofía similar al programa surrealista para negar el arte. Un paralelo con los errores surrealistas se hace visible en estos programas cuando uno observa las consecuencias del dogmatismo y el rigorismo moral.

Una praxis cotidiana reificada sólo puede remediarse creando una libre interacción de lo cognoscitivo con los elementos morales-prácticos y estético-expresivos. La reificación no puede superarse obligando a sólo una de esas esferas culturales altamente estilizadas a abrirse y hacerse más accesibles. Vemos, en cambio, que bajo ciertas circunstancias, emerge una relación entre las actividades terroristas y la extensión excesiva de cualquiera de estas esferas en otros dominios: serían ejemplos de ello las tendencias a estetizar la política, sustituirla por el rigorismo moral o someterlo al dogmatismo de una doctrina. Sin embargo, estos fenómenos no deberían llevarnos a denunciar las intenciones de la tradición de la Ilustración superviviente como intenciones enraizadas en una «razón terrorista». Quienes meten en el mismo saco el proyecto de modernidad con el

[errores y destinos de las vanguardias]

estado de conciencia y la acción espectacular del terrorista individual no son menos cortos de vista que quienes afirman que el incomparablemente más persistente y extenso terror burocrático practicado en la oscuridad, en los sótanos de la policía militar y secreta, y en los campamentos e instituciones, es la *raison d'être* del estado moderno, sólo porque esta clase de terror administrativo hace uso de los medios coercitivos de las modernas burocracias.

Alternativas

Creo que en vez de abandonar la modernidad y su proyecto como una causa perdida, deberíamos aprender de los errores de esos programas extravagantes que han tratado de negar la modernidad. Tal vez los tipos de recepción del arte puedan ofrecer un ejemplo que al menos indica la dirección de una salida.

El arte burgués tuvo, a la vez, dos expectativas por parte de sus públicos. Por un lado, el lego que gozaba del arte debía educarse para llegar a ser un experto. Por otro lado, debía también comportarse como un consumidor competente que utiliza el arte y relaciona las experiencias estéticas con los problemas de su propia vida. Esta segunda, y al parecer inocua, manera de experimentar el arte ha perdido sus implicaciones radicales exactamente porque tenía una relación confusa con la actitud de ser experto y profesional.

Con seguridad, la producción artística se secaría si no se llevase a cabo en forma de un tratamiento especializado de problemas autónomos y si cesara de ser la preocupación de expertos que no prestan demasiada atención a las cuestiones exotéricas. Por ello los artistas y los críticos aceptan el hecho de que tales problemas caen bajo el hechizo de lo que antes llamé la «lógica interna» de un dominio cultural. Pero esta aguda delineación, esta concentración exclusiva en un solo aspecto de validez y la exclusión de aspectos de verdad y justicia, se quiebra tan pronto como la experiencia

estética se lleva a la historia de la vida individual y queda absorbida por la vida ordinaria. La recepción del arte por parte del lego, o por el «experto cotidiano», va en una dirección bastante diferente que la recepción del arte por parte del crítico profesional.

Albrecht Wellmer me ha llamado la atención hacia la manera en que una experiencia estética que no se enmarca alrededor de los juicios críticos de los expertos del gusto puede tener alterada su significación: en cuanto tal experiencia se utiliza para iluminar una situación de historia de la vida y se relaciona con problemas vitales, penetra en un juego de lenguaje que ya no es el de la crítica estética. Entonces la experiencia estética no sólo renueva la interpretación de nuestras necesidades a cuya luz percibimos el mundo. Impregna también nuestras significaciones cognitivas y nuestras expectativas normativas y cambia la manera en que todos estos momentos se refieren unos a otros. Pondré un ejemplo de este proceso.

Esta manera de recibir y relacionar el arte se sugiere en el primer volumen de la obra *Las estéticas de resistencia* del escritor germano-sueco Peter Weiss, el cual describe el proceso de reapropiación del arte presentando un grupo de trabajadores políticamente motivados, hambrientos de conocimiento, en Berlín, en 1937¹. Se trataba de jóvenes que, mediante su educación en una escuela nocturna, adquirieron los medios intelectuales para sondear la historia general y social del arte europeo. A partir del resistente edificio de esta mente objetiva, encarnado en obras de arte que veían una y otra vez en los museos de Berlín, empezaron a extraer sus propios fragmentos de piedra que reunieron en el contexto de su propio medio, el cual estaba muy alejado del de la educación tradicional así como del régimen entonces existente. Estos jóvenes trabajadores iban y venían entre el edificio del arte europeo y su propio medio, hasta que fueron capaces de iluminar ambos.

En ejemplos como éste, que ilustran la reapropiación de la cultura de los expertos desde el punto de vista del común de las gentes, podemos discernir un elemento que hace justicia a las intenciones de las desesperadas rebeliones

surrealistas, quizá incluso más que los intereses de Brecht y Benjamin acerca de cómo funciona el arte, los cuales, aunque han perdido su aura, aún podrían ser recibidos de maneras iluminadoras. En suma, el proyecto de modernidad todavía no se ha completado, y la recepción del arte es solo uno de al menos tres de sus aspectos. El proyecto apunta a una nueva vinculación diferenciada de la cultura moderna con una praxis cotidiana que todavía depende de herencias vitales, pero que se empobrecería a través del mero tradicionalismo. Sin embargo, esta nueva conexión sólo puede establecerse bajo la condición de que la modernización social será también guiada en una dirección diferente. La gente ha de llegar a ser capaz a desarrollar instituciones propias que pongan límites a la dinámica interna y los imperativos de un sistema económico casi autónomo y sus complementos administrativos.

Si no me equivoco, hoy las oportunidades de lograr esto no son muy buenas. Más o menos en todo el mundo occidental se ha producido un clima que refuerza los procesos de modernización capitalista así como las tendencias críticas del modernismo cultural. La desilusión por los mismos fracasos de esos programas que pedían la negación del arte y la filosofía ha llegado a servir como pretexto de las posiciones conservadoras.

Los «jóvenes conservadores» recapitulan la experiencia básica de la modernidad estética. Afirman como propias las revelaciones de una subjetividad descentralizada, emancipada de los imperativos del trabajo y la utilidad, y con esta experiencia salen del mundo moderno. Sobre la base de las actitudes modernistas justifican un antimodernismo irreconciliable. Relegan a la esfera de lo lejano y lo arcaico los poderes espontáneos de la imaginación, la propia experiencia y la emoción. De manera maniquea, yuxtaponen a la razón instrumental un principio sólo accesible a través de la evocación, ya sea la fuerza de voluntad o la soberanía, el Ser o la fuerza dionisiaca de lo poético. En Francia esta línea conduce de Georges, a través de Michel Foucault, a Jacques Derrida.

Los «viejos conservadores» no se permiten la contamina-

ción del modernismo cultural. Observan con tristeza el declive de la razón sustantiva, la diferenciación de la ciencia, la moralidad y el arte, la visión del mundo entero y su racionalidad meramente procesal y recomiendan una retirada a una posición anterior a la modernidad. El neoaristotelismo, en particular, disfruta hoy de cierto éxito. Ante la problemática de la ecología, se permite pedir una ética cosmológica. (Como pertenecientes a esta escuela, que se origina en Leo Strauss, podemos citar las interesantes obras de Hans Jonas y Robert Spaemann).

Finalmente, los neoconservadores acogen con beneplácito el desarrollo de la ciencia moderna, siempre que ésta no rebase su esfera, la de llevar adelante el progreso técnico, el crecimiento capitalista y la administración racional. Además, recomiendan una política orientada a quitar la espoleta al contenido explosivo de la modernidad cultural. Según una tesis, la ciencia, cuando se la comprende como es debido queda irrevocablemente exenta de sentido para la orientación de las masas. Otra tesis es que la política debe mantenerse lo más alejada posible de las exigencias de justificación moral-práctica. Y una tercera tesis afirma la pura inmanencia del arte, pone en tela de juicio que tenga un contenido utópico y señala su carácter ilusorio a fin de limitar a la intimidad la experiencia estética. (Aquí podríamos mencionar al primer Wittgenstein, el Carl Schmitt del periodo medio y el Gottfried Benn del último periodo). Pero con el decisivo confinamiento de la ciencia, la moralidad y el arte a esferas autónomas separadas del común de las gentes y administradas por expertos, lo que queda del proyecto de modernidad cultural es sólo lo que tendríamos si abandonáramos del todo el proyecto de modernidad. Como sustitución uno señala tradiciones que, sin embargo, se consideran inmunes a las exigencias de justificación (normativa) y validación.

Naturalmente, esta tipología, como cualquier otra, es una simplificación, pero puede que no sea del todo inútil para el análisis de las confrontaciones intelectuales y políticas contemporáneas. Me temo que las ideas de antimodernidad, junto con un toque adicional de premodernidad, se están

popularizando en los círculos de la cultura alternativa. Cuando uno observa las transformaciones de la conciencia dentro de los partidos políticos en Alemania, resulta visible un nuevo cambio ideológico (*Tendenzwende*). Y ésta es la alianza de posmodernistas con premodernistas. Me parece que no hay ningún partido concreto que monopolice el ultraje a los intelectuales y la posición del neoconservadurismo. En consecuencia, tengo buenas razones para agradecer el espíritu liberal con el que la ciudad de Frankfurt me ofrece un premio que lleva el nombre de Theodor Adorno, uno de los hijos más significativos de esta ciudad, que como filósofo y escritor ha caracterizado la imagen del intelectual en nuestro país de una manera incomparable, y, aún más, se ha convertido en la misma imagen de la emulación para el intelectual.

Referencias

1. Jaus es un destacado historiador de la literatura y crítico alemán que participa de la «estética de recepción», una clase de crítica relacionada con la crítica de reacción del lector en Alemania [Ed.]
2. Para las opiniones de Paz sobre la vanguardia, véase en particular *Los hijos del limo* (Barcelona: Seix Barral, 1974). Sobre Bürger véase *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, otoño 1983). [Ed.]
3. Peter Steinfels, *The Neoconservatives* (Nueva York: Simon and Schuster, 1979), p. 65.
4. La frase «estetizar la política» recuerda la famosa formulación del falso programa social de los fascistas en «La obra de arte en la era de la reproducción mecánica». Esta crítica de Habermas de los críticos de la Ilustración parece dirigida no tanto a Adorno y Max Horkheimer que a los *nouveaux philosophes* contemporáneos (Bernard-Henry Levy, etc.) y sus equivalentes alemanes y norteamericanos. [Ed.]
5. Se refiere a la novela *Die Asthetik des Widerstands* (1975-78), por el autor de *Marat/Sade*. La obra de arte «reapropiada» por los trabajadores es el altar de Pérgamo, emblema de poder, clasicismo y racionalidad. [Ed.]