

DyEC

DE

UNIDAD

1

SELECCIÓN DE TEXTOS

Bibliografía de Teóricos

- Habermas
- Jameson

Bibliografía de Trabajos Prácticos:

- Berman
- Elias
- Maldonado

LECTURAS

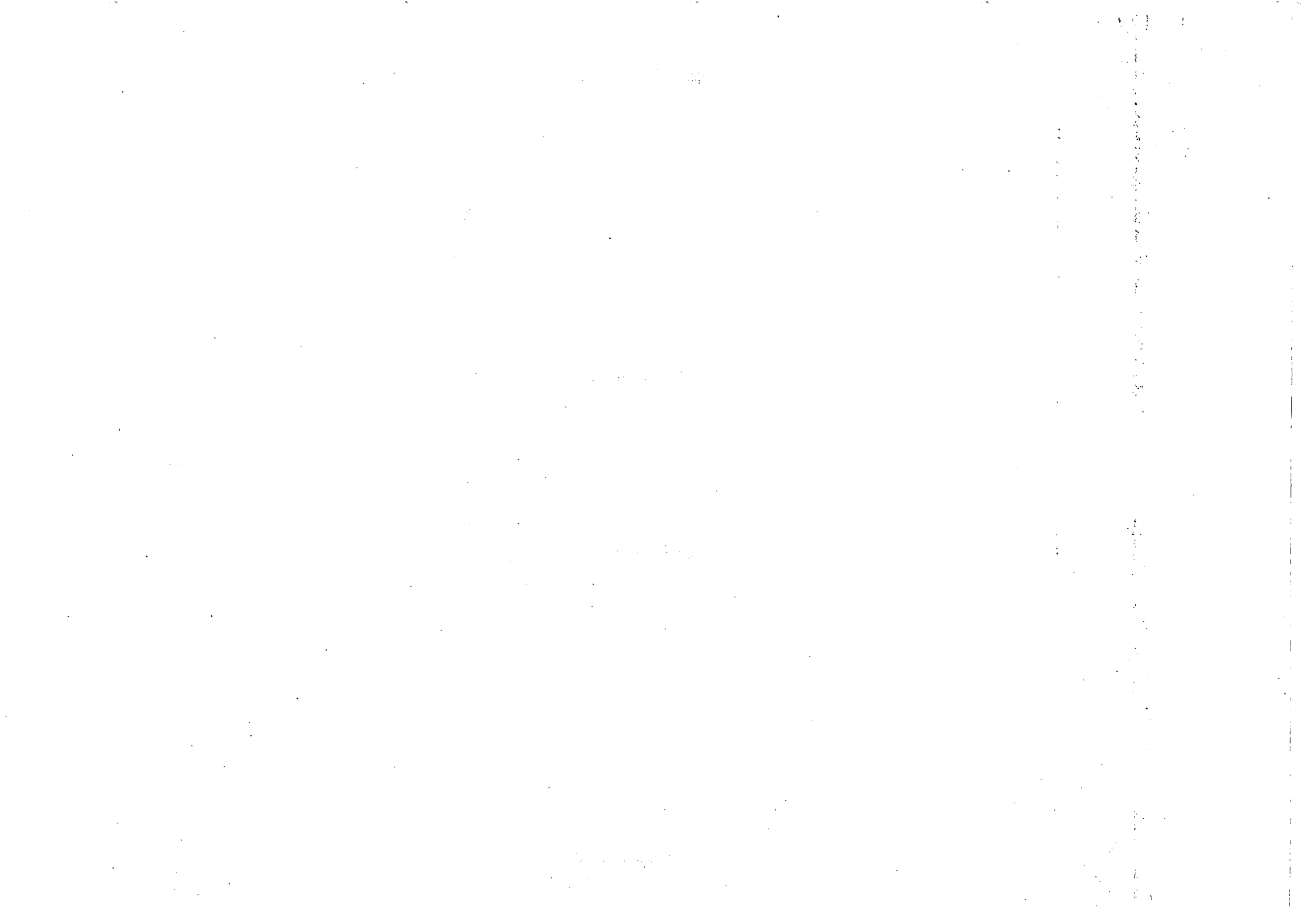


Bibliografía de Teórico:

Habermas, Jürgen.

Modernidad: un proyecto incompleto

en Revista Punto de Vista número 21. Buenos Aires, agosto 1984.



Marshall Berman, Perry Anderson,
Jürgen Habermas, Xavier Rubert de Ventos,
J.F. Lyotard, Peter Bürger,
Carlo A. Viano, Lorenzo Infantino,
Eduardo Subirats, Franco Crespí,
Franco Rella, Tomás Maldonado,
Andreas Huyssen, Albrecht Wellmer, Scott Lash



El debate modernidad-posmodernidad

Compilación y prólogo
por Nicolás Casullo

DONADO A LA BIBLIOTECA POR _____
Editorial



42

32

3

Portada: *Oscar Díaz*

1ª edición: abril de 1989
2ª edición: agosto de 1989

© Nicolás Casullo. 1989
© Puntosur S.R.L. 1989
ISBN: 950-9889-08-3
Av. Pte. Julio A. Roca 751 (4º C), Buenos Aires, Argentina
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Se terminó de imprimir en los talleres gráficos Edigraf,
Delgado 834, Bs. As., en el mes de agosto de 1989. La
composición y el armado son de HUR S.R.L., Av. Juan B.
Justo 3167, Bs. As., Argentina, tel. 855-3472.

INDICE

Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción a un tema). Nicolás Casullo	9
1. LA MODERNIDAD EN DISCUSION	
-Brindis por la modernidad, Marshall Berman	67
-Modernidad y Revolución, Perry Anderson	92
Las señales en la calle (Respuesta a Perry Anderson), Marshall Berman	117
-Modernidad, un proyecto incompleto, Jürgen Habermas	131
Kant responde a Habermas, Xavier Rubert de Ventos	145
-Qué era la posmodernidad, J. F. Lyotard	155
El significado de la vanguardia, Peter Bürger	167
2. LO MODERNO: CONFIGURACION, INCERTEZAS Y CRITICA	
Los paradigmas de la modernidad, Carlo-A. Viano	175
Marx contra la modernidad, Lorenzo Infantino	194
-Transformaciones de la cultura moderna, Eduardo Subirats	218
Modernidad, la ética de una edad sin certezas, Franco Crespi	229
La arqueología de lo inmediato, Franco Rella	239
3. APROXIMACION A LO POSMODERNO	
El movimiento moderno y la cuestión "post", Tomás Maldonado ..	259
-Guía del posmodernismo, Andreas Huyssen	266
La dialéctica de modernidad y posmodernidad, Albrecht Wellmer ..	319
Posmodernidad y deseo (sobre Foucault, Lyotard, Deleuze, Habermas), Scott Lash	357

— es imposible saberlo de antemano—, a lo mejor hasta encontraríamos algunas obras maestras o revoluciones en vías de desarrollo.

Esto no es tan sólo un problema de Anderson. Creo que es un riesgo ocupacional para los intelectuales, con independencia de su política personal, la pérdida del contacto con la sustancia y el flujo de la vida cotidiana. Pero esto es un problema más grave para los intelectuales de la izquierda, puesto que nosotros, entre todos los movimientos políticos, tenemos por motivo especial de orgullo el que nos fijemos en las personas, en respetarlas y escuchar sus voces, en preocuparnos por sus necesidades, en unir las, en luchar por su libertad y felicidad. (Esto es, cómo nos diferenciamos —o intentamos diferenciarnos— de las diversas clases dirigentes del mundo y sus ideólogos, los cuales tratan a las personas a las que mandan como animales o máquinas o piezas en un tablero de ajedrez, o que hacen caso omiso por completo de su existencia, o que las dominan a todas enfrentándolas entre sí, enseñándoles que pueden ser libres y felices sólo a expensas de los demás.) Los intelectuales pueden hacer una contribución especial a este proyecto continuo. Si nuestros años de estudio nos han enseñado algo deberíamos ser capaces de extendernos más allá, de observar y escuchar más atentamente, de ver y percibir por debajo de la superficie, de hacer comparaciones a lo largo de una gama más amplia del espacio y el tiempo, de captar configuraciones, fuerzas y relaciones ocultas, con el fin de mostrar a las personas que parecen y hablan y piensan y sienten de modos diferentes —que se ignoran o temen mutuamente— la realidad de que poseen más cosas en común de lo que ellos creen. Podemos contribuir con visiones e ideas que provoquen en la gente un sobresalto de reconocimiento, reconocimiento de ellos mismos y de los demás, lo que unirá sus vidas. Esto es lo que podemos hacer para la solidaridad y la conciencia de clase. Pero no podemos hacerlo, no podemos generar ideas que acerquen las vidas de las gentes si es que perdemos el contacto con la realidad de esas vidas. A menos que sepamos reconocer a las personas, tal y como parecen y sienten y experimentan el mundo, jamás podremos ayudarlas a reconocerlo ni a cambiar este mundo. La lectura de *El capital* no nos ayudará si no sabemos, además, leer las señales en la calle.

Jürgen Habermas

MODERNIDAD: UN PROYECTO INCOMPLETO*

En 1980, la Bienal de Venecia incluyó arquitectos en la muestra. La nota dominante en esa primera bienal de Arquitectura fue la desilusión. Diría que los que estaban en Venecia formaban parte de una vanguardia que había invertido sus frentes, sacrificando la tradición de la modernidad en nombre de un nuevo historicismo. En esa ocasión, el crítico del *Frankfurter Allgemeine Zeitung* esbozó una tesis cuya significación superaba el hecho mismo de la bienal para convertirse en un diagnóstico de nuestro tiempo: "La posmodernidad se presenta, sin duda, como Antimodernidad". Esta afirmación se aplica a una corriente emocional de nuestra época que ha penetrado todas las esferas de la vida intelectual. Y ha convertido en puntos prioritarios de reflexión a las teorías sobre el posiluminismo, la posmodernidad e, incluso, la poshistoria.

(De la historia nos llega una expresión: "Antiguos y modernos". Comencemos por definir estos conceptos. El término "moderno" ha realizado un largo camino, que Hans Robert Jauss investigó.¹ La palabra, bajo su forma latina *modernus*, fue usada por primera vez a fines del siglo v, para distinguir el presente, ya oficialmente cristiano, del pasado romano pagano. Con diversos contenidos, el término "moderno" expresó una y otra vez la conciencia de una época que se mira a sí misma en relación con el pasado, considerándose resultado de una transición desde lo viejo hacia lo nuevo.)

(Algunos restringen el concepto de "modernidad" al Renacimiento; esta perspectiva me parece demasiado estrecha. Hubo

* Publicado por la revista *Punto de vista*, núm. 21, agosto de 1984, Buenos Aires.

quien se consideraba moderno en pleno siglo XII o en la Francia del siglo XVII, cuando la querrela de Antiguos y Modernos. Esto significa que el término aparece en todos aquellos períodos en que se formó la conciencia de una nueva época, modificando su relación con la antigüedad y considerándosela un modelo que podía ser recuperado a través de imitaciones.)

Este hechizo que los clásicos de la antigüedad mantenían sobre el espíritu de épocas posteriores fue disuelto por los ideales del Iluminismo francés. La idea de ser "moderno" a través de una relación renovada con los clásicos, cambió a partir de la confianza, inspirada en la ciencia, en un progreso infinito del conocimiento y un infinito mejoramiento social y moral. Surgió así una nueva forma de la conciencia moderna. El modernismo romántico quiso oponerse a los viejos ideales de los clásicos; buscó una nueva era histórica y la encontró en la idealización de la Edad Media. Sin embargo, este nuevo período ideal, descubierto a principios del siglo XIX, no se convirtió en un punto incommovible. En el curso del siglo XIX, el espíritu romántico, que había radicalizado su conciencia de la modernidad, se liberó de remisiones históricas específicas. Ese nuevo modernismo planteó una oposición abstracta entre tradición y presente. (Todavía somos hoy, de algún modo, los contemporáneos de esa modernidad estética surgida a mediados del siglo XIX. Desde entonces, la marca distintiva de lo moderno es "lo nuevo", que es superado y condenado a la obsolescencia por la novedad del estilo que le sigue. Pero, mientras que lo que es meramente un "estilo" puede pasar de moda, lo moderno conserva un lazo secreto con lo clásico. Se sabe, por supuesto, que todo lo que sobrevive al tiempo llega a ser considerado clásico. Pero el testimonio verdaderamente moderno no extrae su clasicidad de la autoridad pretérita, sino que se convierte en clásico cuando ha logrado ser completa y auténticamente moderno. Nuestro sentido de la modernidad produce sus pautas autosuficientes. Y la relación entre "moderno" y "clásico" ha perdido así una referencia histórica fija.)

DISCIPLINA DE LA MODERNIDAD ESTÉTICA

El espíritu y la disciplina de la modernidad estética se diseñó claramente en la obra de Baudelaire. La modernidad se desplegó luego en varios movimientos de vanguardia y, finalmente, alcanzó su culminación en el Café Voltaire de los dadaístas y en el

surrealismo. La modernidad estética se caracteriza por actitudes que tienen su eje común en una nueva conciencia del tiempo, expresada en las metáforas de la vanguardia. La vanguardia se ve a sí misma invadiendo territorios desconocidos, exponiéndose al peligro de encuentros inesperados, conquistando un futuro, trazando huellas en un paisaje que todavía nadie ha pisado.

Pero este volcarse hacia adelante, esta anticipación de un futuro indefinible y ese culto de lo nuevo, significan, en realidad, la exaltación del presente. La nueva conciencia del tiempo, que penetra en la filosofía con los escritos de Bergson, expresa algo más que la experiencia de la movilidad en lo social, de la aceleración en la historia, de la discontinuidad en la vida. Este valor nuevo atribuido a la transitoriedad, a lo elusivo y efímero, la celebración misma del dinamismo, revela una nostalgia por un presente inmaculado y estable.

Todo esto explica el lenguaje bastante abstracto con el cual el moderno se refiere al "pasado". Las épocas pierden sus rasgos distintivos. La memoria histórica es reemplazada por la afinidad heroica del presente con los extremos de la historia: un sentido del tiempo en el cual la decadencia se reconoce a sí misma en la barbarie, lo salvaje y lo primitivo. Se detecta la intención anárquica de hacer explotar el *continuum* de la historia, a partir de la fuerza subversiva de esta nueva conciencia estética. La modernidad se rebela contra la función normalizadora de la tradición; en verdad, lo moderno se alimenta de la experiencia de su rebelión permanente contra toda normatividad. Esta rebelión es una manera de neutralizar las pautas de la moral y del utilitarismo. La conciencia estética pone constantemente en escena un juego dialéctico entre ocultamiento y escándalo público; se fascina con el horror que acompaña a toda profanación y, al mismo tiempo, siempre termina huyendo de los resultados triviales de la profanación.

Por otro lado, la conciencia del tiempo articulada por el arte de vanguardia no es simplemente ahistórica; se dirige más bien contra lo que podría denominarse una falsa normatividad de la historia. El espíritu moderno y de vanguardia ha tratado de utilizar el pasado de manera diferente; dispone de esos pasados que le son proporcionados por la erudición objetivante del historicismo, oponiéndose al mismo tiempo a la historia neutralizada que permanece en el encierro del museo historicista.

A partir del espíritu del surrealismo, Walter Benjamin construye la relación de la modernidad con la historia, desde una

actitud que yo llamaría poshistoricista. Recuerda la autocomprensión de la Revolución Francesa: "La Revolución citaba a la Roma antigua, del mismo modo que la moda cita un vestido viejo. La moda tiene el olfato de lo actual, incluso moviéndose en la espesura de lo que alguna vez lo fue". Este es el concepto de Benjamín del *Jetztzeit*, del presente como momento de revelación: un momento en que se mezclan destellos de actualidad mesiánica. En este sentido, la Roma antigua era, para Robespierre, un pasado cargado de revelaciones actuales.²

Ahora bien, este espíritu de la modernidad estética ha comenzado a envejecer. Citado nuevamente en los años sesenta, debemos reconocer que, después de los setenta, este modernismo origina respuestas mucho más débiles que hace quince años. Octavio Paz, un compañero de ruta de la modernidad, señalaba que ya a mediados de la década del sesenta "la vanguardia de 1967 repite los gestos de 1917. Estamos enfrentados a la idea del fin del arte moderno". La obra de Peter Bürger nos enseña hoy la idea de "posvanguardia", término elegido para indicar el fracaso de la rebelión surrealista.³ Pero, ¿cuál es el significado de este fracaso? ¿Significa un adiós a la modernidad? ¿La existencia de la posvanguardia marca una transición hacia ese fenómeno más amplio denominado posmodernidad?

Esta es, en realidad, la interpretación de Daniel Bell, el más brillante de los neoconservadores norteamericanos. En su libro, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, Bell afirma que las crisis de las sociedades desarrolladas de Occidente deben remitirse a una escisión entre cultura y sociedad. La cultura moderna ha penetrado los valores de la vida cotidiana; el mundo está infestado de modernismo. A causa del modernismo, son hegemónicos el principio de autorrealización ilimitada, la exigencia de una autoexperiencia auténtica y el subjetivismo de una sensibilidad hiperestimulada. Estas tendencias liberan motivaciones hedonísticas, irreconciliables con la disciplina de la vida profesional en sociedad. Más aún, continúa Bell, la cultura modernista es totalmente incompatible con las bases morales de una conducta dirigida y racional. De este modo, Bell responsabiliza de la disolución de la "ética protestante" (fenómeno que ya había preocupado a Max Weber) a la "cultura enemiga". En su forma moderna, la cultura alimenta el odio por las convenciones y virtudes de la vida cotidiana, que habían sido racionalizadas bajo las presiones de imperativos económicos y administrativos.

Me gustaría llamar la atención sobre un pliegue particular-

mente complejo de este punto de vista. Se nos dice que el impulso de la vanguardia está agotado, que cualquiera que se considere de vanguardia puede ir leyendo su condena a muerte. Aunque la vanguardia siga expandiéndose, ya no es más creativa. El modernismo dominaría, pero muerto. Aquí surge la pregunta para el neoconservador: ¿cómo se originarán las normas en una sociedad que limitará los impulsos libertinos y restablecerá la ética de la disciplina y el trabajo? ¿Qué normas frenarán la nivelación producida por el estado de bienestar, para que vuelvan a ser dominante las virtudes de la competencia individual por el éxito? Bell cree que la única solución está en un resurgimiento religioso. La fe religiosa y la fe en la tradición podrían proporcionar a los hombres una identidad definida y seguridad existencial.

MODERNIDAD CULTURAL Y MODERNIZACION SOCIETAL

Evidentemente, no hay magia que pueda conjurar y producir las creencias necesarias a este principio de autoridad. Análisis como los de Bell desembocan, entonces, en actitudes difundidas en Alemania y Estados Unidos: confrontaciones intelectuales y políticas con los cursos de la modernidad. Cito a Peter Steinfels, observador del nuevo estilo que los neoconservadores impusieron en la escena intelectual durante los años setenta: "La lucha toma la forma de la denuncia de toda manifestación que pueda ser considerada propia de una mentalidad de oposición, diseñando su lógica para vincularla con las diversas formas de extremismo: la conexión entre modernismo y nihilismo, entre regulación estatal y autoritarismo, entre crítica del gasto militar y rendición al comunismo, entre la liberación femenina o los derechos homosexuales y la destrucción de la familia, entre la izquierda en general y el terrorismo, el antisemitismo y el fascismo...".⁴

El argumento *ad hominem* y estas ácidas acusaciones intelectuales se difundieron en Alemania. No deberían explicarse en los términos de la psicología de los ensayistas neoconservadores, sino que testimonian más bien la debilidad de la doctrina neoconservadora misma.

El neoconservatismo desplaza sobre el modernismo cultural las incómodas cargas de una más o menos exitosa modernización capitalista de la economía y la sociedad. La doctrina neoconservadora esfuma la relación entre el proceso de modernización societal, que aprueba, y el desarrollo cultural, del que se

lamentada. Los neoconservadores no pueden abordar las causas económicas y sociales del cambio de actitudes hacia el trabajo, el consumo, el éxito y el ocio. En consecuencia, responsabilizan a la cultura del hedonismo, la ausencia de identificación social y de obediencia, el narcisismo, el abandono de la competencia por el estatus y el éxito. Pero, en realidad, la cultura interviene en el origen de todos estos problemas de modo sólo indirecto y mediado.

Desde el punto de vista neoconservador, los intelectuales que están todavía comprometidos con el proyecto de la modernidad ocupan el lugar de esas causas aún no analizadas. El estado de ánimo neoconservador no se origina, hoy, en el descontento frente a las consecuencias opuestas de un flujo de cultura que irrumpe en la sociedad desde los museos. Su descontento no ha nacido por obra de los intelectuales modernos. Está arraigado en reacciones muy profundas frente a los procesos de modernización *societal*. Bajo las presiones de la dinámica económica y de la organización de las tareas y logros del Estado, esta modernización social penetra cada vez más profundamente en formas previas de la existencia humana.

Así, por ejemplo, los neopopulistas expresan en sus protestas un difundido temor respecto de la destrucción del entorno urbano y natural y de las formas de relación entre los hombres. Los neoconservadores se permiten ironías sobre estas protestas. Las tareas de transmisión de una tradición cultural, de integración social y de socialización requieren una determinada adhesión a lo que yo denominé racionalidad comunicativa. Las situaciones de donde surgen la protesta y el descontento se originan precisamente cuando las esferas de la acción comunicativa, centradas sobre la reproducción y transmisión de valores y normas, son penetradas por una forma de modernización regida por estándares de racionalidad económica y administrativa, muy diferentes de los de la racionalidad comunicativa de la que dependen esas esferas. Justamente, las doctrinas neoconservadoras desvían su atención de esos procesos sociales, proyectando las causas, que no iluminan, hacia el plano de una cultura subversiva y sus defensores.

Sin duda, la modernidad cultural genera también sus propias aporías. Independientemente de las consecuencias de la modernización *societal* y dentro de una perspectiva de desarrollo *cultural*, se originan motivos que arrojan dudas sobre el proyecto de la modernidad. Después de haber abordado una crítica débil a la modernidad como la de los neoconservadores, permítaseme

ahora pasar a la cuestión de las aporías de la modernidad cultural, cuestión que muchas veces sólo sirve como pretexto para las defensas del posmodernismo, para recomendar una vuelta a alguna forma premoderna o, por último, para rechazar de plano la modernidad.

EL PROYECTO DEL ILUMINISMO

La idea de modernidad está íntimamente ligada al desarrollo del arte europeo, pero lo que llamo el "proyecto de la modernidad" sólo se pone a foco cuando se prescinde de la habitual focalización sobre el arte. (Permítaseme comenzar un análisis diferente, recordando una idea de Max Weber. El caracterizó la modernidad cultural como la separación de la razón sustantiva expresada en la religión y la metafísica en tres esferas autónomas: ciencia, moralidad y arte, que se diferenciaron porque las visiones del mundo unificadas de la religión y la metafísica se escindieron.) Desde el siglo XVIII, los problemas heredados de estas viejas visiones del mundo pudieron organizarse según aspectos específicos de validez: verdad, derecho normativo, autenticidad y belleza. Pudieron entonces ser tratados como problemas de conocimiento, de justicia y moral o de gusto. A su vez pudieron institucionalizarse el discurso científico, las teorías morales, la jurisprudencia y la producción y crítica de arte. Cada dominio de la cultura correspondía a profesiones culturales, que enfocaban los problemas con perspectiva de especialistas. Este tratamiento profesional de la tradición cultural trae a primer plano las estructuras intrínsecas de cada una de las tres dimensiones de la cultura. Aparecen las estructuras de la racionalidad cognitivo-instrumental, de la moral-práctica y de la estético-expresiva, cada una de ellas sometida al control de especialistas, que parecen ser más proclives a estas lógicas particulares que el resto de los hombres. Como resultado, crece la distancia entre la cultura de los expertos y la de un público más amplio. Lo que se incorpora a la cultura a través de la reflexión y la práctica especializadas no se convierte necesaria ni inmediatamente en propiedad de la praxis cotidiana. Con una racionalización cultural de este tipo, crece la amenaza de que el mundo, cuya sustancia tradicional ya ha sido desvalorizada, se empobrezca aún más.

(El proyecto de modernidad formulado por los filósofos del iluminismo en el siglo XVIII se basaba en el desarrollo de una cien-

cia objetiva, una moral universal, una ley y un arte autónomos y regulados por lógicas propias. Al mismo tiempo, este proyecto intentaba liberar el potencial cognitivo de cada una de estas esferas de toda forma esotérica. Deseaban emplear esta acumulación de cultura especializada en el enriquecimiento de la vida diaria; es decir en la organización racional de la cotidianidad social.)

(Los filósofos del iluminismo, como Condorcet por ejemplo, todavía tenían la extravagante esperanza de que las artes y las ciencias iban a promover no sólo el control de las fuerzas naturales sino también la comprensión del mundo y del individuo, el progreso moral, la justicia de las instituciones y la felicidad de los hombres.) Nuestro siglo ha conmovido este optimismo. La diferenciación de la ciencia, la moral y el arte ha desembocado en la autonomía de segmentos manipulados por especialistas y escindidos de la hermenéutica de la comunicación diaria. Esta escisión está en la base de los intentos, que se le oponen, para rechazar la cultura de la especialización. Pero el problema no se disuelve: ¿deberíamos tratar de revivir las intenciones del iluminismo o reconocer que todo el proyecto de la modernidad es una causa perdida? Quiero volver ahora al problema de la cultura artística, después de haber señalado las razones por las que, desde un punto de vista histórico, la modernidad estética es sólo una parte de la modernidad cultural.

LOS FALSOS PROGRAMAS DE LA NEGACION DE LA CULTURA

Simplificando, diría que en la historia del arte moderno puede detectarse la tendencia hacia una autonomía aún mayor de sus definiciones y prácticas. La categoría de Belleza y la esfera de los objetos bellos se constituyeron en el Renacimiento. En el curso del siglo XVIII, la literatura, las bellas artes y la música fueron institucionalizadas como actividades independientes de lo sagrado y de la corte. Luego, a mediados del siglo XIX, emergió una concepción esteticista del arte, que impulsó a que el artista produjera sus obras de acuerdo con la conciencia diferenciada del arte por el arte. La autonomía de la esfera estética se convertía así en un proyecto consciente y el artista de talento podía entonces trabajar en la búsqueda de la expresión de sus experiencias, experiencias de una subjetividad descentralizada, liberada de las presiones del conocimiento rutinizado o de la acción cotidiana.

Hacia mediados del siglo XIX, comenzó un movimiento en la pintura y la literatura, que Octavio Paz piensa puede resumirse en los textos de crítica de arte de Baudelaire. Las líneas, el color, los sonidos, el movimiento dejaron de servir, en primer lugar, a la representación, en la medida en que los medios de expresión y las técnicas de producción se convirtieron, por sí mismos, en objeto estético. Por eso Theodor Adorno pudo comenzar su *Teoría estética* de este modo: "Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia". Y esto es precisamente lo que el surrealismo rechazó: *das Existenzrecht der Kunst als Kunst*. Seguramente, el surrealismo no hubiera cuestionado el derecho del arte a la existencia, si el arte moderno no hubiera prometido la felicidad de su propia relación "con la totalidad" de la vida. Para Schiller, esa promesa se basaba en la intuición estética, pero no se realizaba por ella. En sus *Cartas sobre la educación estética de los hombres* se refiere a una utopía colocada más allá del arte. Pero cuando llegamos a la época de Baudelaire, que repitió esta promesa de bonheur por el arte, la utopía de la reconciliación con la sociedad ya tenía un gusto amargo. Una relación de opuestos había surgido a la existencia; el arte se había convertido en un espejo crítico, que mostraba la naturaleza irreconciliable de los mundos estético y social. El costo doloroso de esta transformación moderna aumentaba cuanto más se alienaba el arte de la vida y se refugiaba en una intocable autonomía completa. De estas corrientes, finalmente, nacieron las energías explosivas que se descargaron en el intento del surrealismo de destruir la esfera autárquica del arte y forzar su reconciliación con la vida.

Pero todos estos intentos de poner en un mismo plano el arte y la vida, la ficción y la *praxis*; los intentos de disolver las diferencias entre artefacto y objeto de uso, entre puesta en escena consciente y excitación espontánea; los intentos por los cuales se declaraba que todo era arte y todos artistas, disolviendo los criterios de juicio y equiparando el juicio estético con la expresión de las experiencias subjetivas: todos estos programas se demostraron como experimentos sin sentido. Experimentos que sólo lograron revivir e iluminar con intensidad a exactamente las mismas estructuras artísticas que pretendían disolver. Otorgaron una nueva legitimidad, como fines en sí mismos, a la forma en la ficción, a la trascendencia del arte sobre la sociedad, al carácter concentrado y planificado de la producción artística y al

especial estatuto cognoscitivo de los juicios de gusto. El proyecto radicalizado de negar el arte terminó, irónicamente, legitimando justamente aquellas categorías mediante las cuales el iluminismo había delimitado la esfera objetiva de lo estético. Los surrealistas protagonizaron las batallas más extremas y encarnizadas, pero su rebelión se vio profundamente afectada por dos errores. En primer lugar, cuando los continentes de una esfera cultural autónoma se destruyen, sus contenidos se dispersan. Nada queda en pie después de la desublimación del sentido o la desestructuración de la forma. El efecto emancipatorio esperado no se produce.

El segundo error tuvo consecuencias más importantes. En la vida diaria, los significados cognoscitivos, las expectativas morales, las expresiones subjetivas y las valoraciones deben relacionarse unas con otras. El proceso de comunicación necesita de una tradición cultural que cubra todas las esferas. La existencia racionalizada no puede salvarse del empobrecimiento cultural sólo a través de la apertura de una de las esferas —en este caso, el arte— y, en consecuencia, abriendo los accesos a sólo uno de los conjuntos de conocimiento especializado. La rebelión surrealista reemplazaba a sólo una abstracción.

Pueden encontrarse otros ejemplos de intentos fallidos de lo que es una falsa negación de la cultura, también en las esferas del conocimiento teórico o de la moral. Pero son menos marcados. Desde la época de los jóvenes hegelianos se ha hablado de la negación de la filosofía. Desde Marx, es central la relación entre teoría y práctica. Sin embargo, los marxistas intentaron confluír en el movimiento social y sólo en sus márgenes se produjeron intentos sectarios de una negación de la filosofía similar a la del programa surrealista de la negación del arte. El paralelo con los errores de los surrealistas se hace visible cuando se observan las consecuencias del dogmatismo y el rigorismo moral.

Una práctica cotidiana reificada sólo puede modificarse por la creación de una interacción libre de presiones de los elementos cognitivos, morales, prácticos y estético-expresivos. La reificación no puede ser superada sólo mediante la apertura de una de estas esferas culturales, altamente estilizadas y especializadas. En determinadas circunstancias, nos fue dado descubrir una relación entre las actividades terroristas y la extensión extrema de cualquiera de las esferas sobre las otras. Abundan los ejemplos de una estetización de la política, o del reemplazo de la política

por el rigorismo moral o su sumisión al dogmatismo de una doctrina. Estos fenómenos, sin embargo, no deben conducirnos a denunciar la tradición del iluminismo como arraigada en una "razón terrorista". Quienes juntan el proyecto de la modernidad con la conciencia y la acción espectacular del terrorismo son tan ciegos como quienes proclaman que el persistente y extenso terror burocrático practicado en la oscuridad de las celdas militares y policiales, es la *raison d'être* del Estado moderno, por la sola razón de que el terror administrativo utiliza los medios proporcionados por las burocracias modernas.

ALTERNATIVAS

Me parece que, en lugar de abandonar el proyecto de la modernidad como una causa perdida, deberíamos aprender de los errores de aquellos programas extravagantes que trataron de negar la modernidad. Quizá la recepción del arte ofrezca un ejemplo que, por lo menos, señale un camino de salida.

El arte burgués despertaba, al mismo tiempo, dos expectativas en su público. Por un lado, el lego que gozaba con el arte debía educarse hasta convertirse en un especialista. Por el otro, también debía comportarse como un consumidor competente que utiliza el arte y vincula sus experiencias estéticas a los problemas de su propia vida. Esta segunda modalidad, al parecer inocua, ha perdido sus implicaciones radicales porque mantuvo una relación confusa con las actitudes del experto y del profesional.

Sin duda, la producción artística se debilitaría, si no se la realizara según las modalidades de un abordaje especializado de problemas autónomos y si dejara de ser el objeto de especialistas que no prestan demasiada atención a cuestiones externas. Tanto estos críticos como estos artistas aceptan el hecho de que tales problemas están sometidos a la fuerza de lo que antes llamamos "lógica interna" de una esfera cultural. Sin embargo, esta delimitación clara, esta concentración exclusiva sobre un aspecto de validez, con exclusión de los aspectos concernientes a la verdad y la justicia, se deshace tan pronto como la experiencia estética se acerca a la vida individual y su historia y es absorbida por ella. La recepción del arte por parte del lego y del "experto común" tiene una dirección diferente de la del crítico profesional.

Albert Wellmer me señaló uno de los modos en que una experiencia estética, que no ha sido enmarcada por juicios críticos

especializados, puede ver alterada su significación. En la medida en que esa experiencia es utilizada para iluminar una situación de vida y se relaciona con sus problemas, entra en un juego de lenguaje que ya no es el del crítico. Así la experiencia estética no sólo renueva la interpretación de las necesidades a cuya luz percibimos el mundo, sino que penetra todas nuestras significaciones cognitivas y nuestras esperanzas normativas cambiando el modo en que todos estos momentos se refieren entre sí. Vayamos a un ejemplo.

Esta modalidad de recepción está sugerida en el primer volumen de *Die Ästhetik des Widerstands* (La estética de la resistencia) de Peter Weiss. Weiss describe el proceso de reapropiación del arte a través de un grupo políticamente motivado, e integrado por obreros ávidos de conocimiento, en el Berlín de 1937.⁵ Gente joven que, a través de la educación secundaria nocturna, adquiere los medios intelectuales para sumergirse en la historia social general del arte europeo. Del resistente edificio del arte, y de las obras que visitaban una y otra vez en los museos de Berlín, comenzaron a extraer bloques de piedra, juntándolos y rearmándolos en su propio medio, lejano tanto al de la educación tradicional como al del régimen político imperante. Estos jóvenes obreros iban y venían entre el edificio del arte europeo y su propio mundo hasta llegar a iluminar a ambos.

En ejemplos como éste, que ilustran la reapropiación de la cultura de los expertos desde el punto de vista de la vida, puede descubrirse un elemento que hace justicia a las intenciones de las rebeliones surrealistas y, quizás más todavía, al interés de Benjamín y Brecht sobre cómo funciona el arte cuando, después de perdida su aura, todavía puede ser percibido de manera iluminadora. En una palabra: el proyecto de la modernidad todavía no se ha realizado. Y la recepción del arte es sólo uno de sus aspectos. El proyecto intenta volver a vincular diferenciadamente a la cultura moderna con la práctica cotidiana que todavía depende de sus herencias vitales, pero que se empobrece si se la limita al tradicionalismo. Este nuevo vínculo puede establecerse sólo si la modernización societal se desarrolla en una dirección diferente. El mundo vivido deberá ser capaz de desarrollar instituciones que pongan límites a la dinámica interna y a los imperativos de un sistema económico casi autónomo y a sus instrumentos administrativos.

Si no me equivoco, nuestras posibilidades actuales no son muy buenas. En casi todo el mundo occidental se impone un

clima que impulsa los procesos de modernización capitalista y, al mismo tiempo, critica la modernidad cultural. La desilusión frente a los fracasos de los programas que abogaban por la negación del arte y la filosofía se ha convertido en un pretexto para posiciones conservadoras. Quisiera distinguir aquí el antimodernismo de los "jóvenes conservadores", del premodernismo de los "viejos conservadores" y del posmodernismo de los neoconservadores.

Los "jóvenes conservadores" recuperan la experiencia básica de la modernidad estética. Reclaman como propias las revelaciones de una subjetividad descentrada, emancipada de los imperativos del trabajo y la utilidad, y con esta experiencia dan un paso fuera del mundo moderno. Sobre la base de actitudes modernistas, justifican un irreconcilable antimodernismo. Colocan en la esfera de lo lejano y lo arcaico a las potencias espontáneas de la imaginación, la experiencia de sí y la emoción. De manera maniquea, contraponen a la razón instrumental un principio sólo accesible a través de la evocación, sea éste la voluntad de Poder, el Ser o la fuerza dionisiaca de lo poético. En Francia esta línea va de Georges Bataille, vía Michel Foucault a Derrida.

Los "viejos conservadores" no se permiten la contaminación con el modernismo cultural. Observan con tristeza la declinación de la razón sustantiva, la especialización de la ciencia, la moral y el arte, la racionalidad de medios del mundo moderno. Y recomiendan retirarse hacia posiciones anteriores a la modernidad. De allí el relativo éxito actual del neoaristotelismo. En esta línea, que se origina en Leo Strauss, pueden ubicarse obras interesantes como las de Hans Jonas y Robert Spaemann.

Finalmente, los neoconservadores saludan el desarrollo de la ciencia moderna, en la medida en que posibilite el progreso técnico, el crecimiento capitalista y la administración racional. Sin embargo, recomiendan, al mismo tiempo, una política que diluya el contenido explosivo de la modernidad cultural. Según una de sus tesis, la ciencia carece de significación en la orientación de la vida. Otra tesis es que la política debe estar tan escindida como sea posible de las justificaciones morales. Una tercera tesis afirma la inmanencia pura del arte, no le reconoce un contenido de utopía y subraya su carácter ilusorio para limitar la experiencia estética a la esfera privada. En esta línea podrían incluirse el primer Wittgenstein, Carl Schmitt en su segunda etapa y Gottfried Benn, en su última manera. Pero con el confinamiento definitivo de la ciencia, la moral y el arte en esferas autónomas,

separadas de la vida y administradas por especialistas, lo que queda del proyecto de la modernidad cultural es irrisorio. Como reemplazo se apunta a tradiciones que, sin embargo, parecen ser inmunes a las demandas de justificación normativa y de validación.

Esta tipología es, como suelen serlo las tipologías, una simplificación, aunque no del todo inútil para el análisis de las confrontaciones intelectuales y políticas contemporáneas. Me temo que las ideas de la antimodernidad junto con un toque de premodernidad están teniendo amplia circulación en los círculos de la cultura alternativa. Cuando se observan las transformaciones de la conciencia en los partidos políticos alemanes, se hace visible un cambio de tendencia: la alianza de los posmodernistas con los premodernistas. De ninguno de los partidos puede decirse que monopolice el ataque a los intelectuales y las posiciones del neoconservatismo. Debo entonces agradecer al espíritu liberal de la ciudad de Frankfurt que me ha otorgado un premio que lleva el nombre de Theodor Adorno, uno de los significativos hijos de esta ciudad, quien como filósofo y escritor forjó una imagen de intelectual que se ha convertido en un modelo para intelectuales.⁶

NOTAS

¹ Jauss discute la concepción y las nociones de modernidad y moderno en: "La modernité dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui", incluido en *Pour une esthétique de la réception*, París, Gallimard, 1978.

² Benjamin, "Tesis de filosofía de la historia", en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

³ Peter Bürger es autor de *Theory of the Avant-garde*, Minneapolis, 1983.

⁴ Peter Steinfels, *The Neoconservatives*, Nueva York, Simon and Schuster, 1969, p. 65.

⁵ La novela de Peter Weiss, *Die Aesthetik des Widerstands*, fue publicada entre 1975 y 1978. La obra de arte que los obreros se reapropian es el altar de Pérgamo, emblema del poder, del clasicismo y de la racionalidad.

⁶ Este ensayo fue, en su origen, una conferencia pronunciada por Habermas, en septiembre de 1980, en ocasión de recibir el premio Theodor Adorno. Habermas la repitió en 1981 en el New York Institute of Humanities y fue publicada en *New German Critique*, en 1981.

Xavier Rubert de Ventos

KANT RESPONDE A HABERMAS*

La esencia de la modernidad parece residir en la ruptura de un mundo simbólico donde las esferas de la ciencia y de la moral, del arte y de la política, constituían un todo coherente y posibilitaban una concepción global del mundo: donde la literatura era a la vez pedagogía, la moral era política, etc. Pero ya en la Grecia clásica se inicia la desarticulación de este todo armonioso — conocidas son las quejas de Platón al respecto— en un nuevo cosmos artificial: en una *ciudad* donde cada una de estas esferas adquiere una dirección y aceleración independientes.

Ahora bien, lo primero que surge como ámbito separado es, con la reforma de Clístenes, la política misma; el ámbito de los asuntos públicos, *ta koina*. El anuncio y "modelo" de todas las fragmentaciones posteriores es esta emergencia urbana de un plano político, visto y pensado como tal, con un vocabulario propio, en el que "la comunidad humana se define independientemente, o, más bien, al lado, al margen, de su organización tradicional, familiar o tribal, y redefiniendo las funciones de la religión (J. P. Vernant). La tragedia de Sófocles da testimonio de esta segregación de una realidad política o jurídica independiente ya del pasado mítico. La de Eurípides muestra el conflicto que a su vez se produce entre este mundo político y el privado o íntimo que ha surgido en su seno. Y es en la época helenística donde la ruptura se consuma en positivismo científico y alucinación religiosa: desarrollo de la ciencia médica y matemática por un lado, neoplatonismo y gnosticismo por otro. Perdidos los límites de la ciudad-Estado donde la primitiva simbiosis mítica era, cuanto

* Publicado por la revista española *El viejo topo*, núm. 64, enero de 1982.

Bibliografía de Teórico:

Jameson, Fredric.

"Ensayos sobre el posmodernismo"

Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 1991.

Fredric Jameson



Obras de Fredric Jameson

Sartre. The origins of a Style, New Haven, 1961.

Marxism and Form. Twentieth-Century Dialectical theories of Literature, PUP, Princeton, 1971.

The Prision-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism, PUP, Princeton, 1972. (Trad. Cast.: La Cárcel del lenguaje, Barcelona, Ariel).

Fables of Aggression. Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist, U. of C.P., Berkeley, 1979.

The political Unconscious. Narrative as Socially Symbolic Act., Cornell University Press, Ithaca, New York, 1981 (Trad. cast.: Documentos de cultura, documentos de barbarie, Madrid, Visor, 1989).

The Ideologies of Theory: Essays 1971-1986, Routledge, London, 1988, 2 vols.

Late Marxism, Londres, Verso, 1990.

Postmodernism, Londres, Verso, 1991.

Ensayos sobre el posmodernismo

Ediciones
Imago
Mundi

33.021

480
38

Fredric Jameson, contra la tentación de la nada

Editar una selección de escritos de Fredric Jameson —necesariamente parcial y *arbitraria* en el buen sentido de someter a arbitraje las muchas selecciones posibles— puede ser una desmesura: es arriesgarse a poner sobre el tapete toda la complejidad, la ambigüedad y el sustrato conflictivo y (por ahora) indecible de la distinción, y la simultánea articulación, entre “modernidad” y “posmodernidad”, dos nociones de las que lo menos que puede decirse es que —si se las toma en serio— ponen a prueba la capacidad intelectual de la sutileza vigilante contra el cómodo refugio de los teoremas siempre de antemano demostrables: aquello que Pascal llamaba el espíritu de *fineza* en su combate contra el espíritu de *geometría*.

El riesgo, sin embargo, bien vale la pena. Y no se nos oculta que la pena es mucha: digamos, para permanecer pascalianos, que es el destino mismo de esos “juncos pensantes” que somos todos, lo que está en juego en épocas como la nuestra, caracterizadas, como diría el propio Jameson, “por un milenarismo de signo inverso, en que las premoniciones catastróficas o redentoras del futuro han sido reemplazadas por la sensación del fin de esto o aquello (el fin de las ideologías, del arte o las clases sociales; la “crisis” del leninismo, de la socialdemocracia o del estado de bienestar, etc)”. Es decir, una época en la que la forma que adopta la ideología dominante es la de un pensamiento del fin de todas las cosas sin que se prevea el comienzo de ninguna: la declamada “muerte de la Historia” es la promoción de una *horizontalidad sin horizonte*, de una planicie sin accidentes —y ya decir “accidentes” es asumir una cierta concepción de la historia, en la que el acontecimiento es siempre indeterminado y azaroso— por eso, hablar del “destino” del pensamiento en una época que ha perdido —que ha *olvidado*— el sentido de la tragedia, es hacerse cargo de que la cultura se ha vuelto irresistiblemente *cómica*: con una comicidad que podría ser la de la mueca grotescamente congelada del “hombre que ríe” de Víctor Hugo, pero que (avatar último de una parodia que se vuelve imposible cuando *toda* la realidad deviene parodia de sí misma) resulta ser más bien la del grosero espectáculo revisteril en el que la risa es reducida a la pura reacción mecánica, nerviosa, ante el ridículo de una existencia despojada de ilusiones.

De esa comicidad habla, en cierto modo, Jameson. Pero lo hace *seriamente*, buscando en el posmodernismo “la lógica cultural del capitalismo

ISBN Nº: 950-793-001-9

Primera edición en español: Imago Mundi

© Fredric Jameson

© de la presente edición: Imago Mundi

Compilador: Horacio Tarcus

Traducción: Esther Pérez / Christian Ferrer / Sonia Mazzeo /
Laura Klein

Diseño de cubierta: David Beltrán Núñez

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

Ediciones Imago Mundi: Sánchez de Loria 1821

(1241) Buenos Aires / Argentina tel.: 91-1770

tardío" (título programático si los hay): vale decir, la *consistencia material* de esa "confusión espacial y social" —otra fuente de comicidad opiácea— que neutraliza nuestra capacidad para pensar, actual y luchar. Consistencia material: eso se dice fácil, pero es apenas el enunciado, el plan, para la construcción de lo que Jameson llamaría la "cartografía" de un nuevo "arte político" que "tendrá que asimilar la verdad del posmodernismo, esto es, de su objeto fundamental —el espacio mundial del capital multinacional— al tiempo que logra abrir una brecha hacia un nuevo modo aún inimaginable de representarlo...".

Múltiple y laberíntico haz de cuestiones en este breve párrafo. Ante todo, hay una verdad del posmodernismo: "verdad", en el sentido de lo verdadero del síntoma, en el que se expresa —se articula— el "retorno de lo reprimido" de aquella tragedia olvidada. El posmodernismo es, entre otras cosas, la recuperación (no siempre del todo conciente), por parte de la ideología dominante, del hecho de que se ha operado efectivamente, en el mundo, una *metamorfosis* —y la resonancia kafkiana del término no es desestimable— por la cual ni la esfera de la producción, ni las clases sociales, ni la praxis política, ni el orden simbólico en su conjunto, son ya lo que eran: una "puesta a punto" con respecto a la cual, hay que decirlo con claridad, el reloj de la izquierda atrasa sensiblemente. No es el caso, por supuesto, como se ve cotidianamente en tantos intelectuales, de renunciar irresponsablemente —una cosa es interrogar las antiguas posiciones, otra muy distinta cambiar de lugar— a ninguna de las cuestiones, ni de las nociones, que siguen haciendo del marxismo, como diría Sartre, un horizonte inevitable de nuestra época: ni la vergüenza de haber sido ni el dolor de ya no ser pueden rescatarnos de la obligación ética de decidir dónde *estamos*. En el riesgo, incluso en la incertidumbre, de ese "estar", la *nueva relación* del marxismo con la cultura parece abrir, para alguien como Jameson, el camino de un desafío estimulante en el que la descarga adrenalínica que provoca el descubrimiento se inscribe en el rescate de lo mejor de una tradición —casi ya de un "clasicismo"—, de esa riquísima tradición del *anglosaxon marxism* (uno piensa en nombres como E. P. Thompson, Raymond Williams o Perry Anderson), para la cual el viaje por los laberintos del orden simbólico, lejos de constituir un paseo ornamental por la "superestructura" (el progresivo abandono de ese término es en sí mismo indicativo), es la zambullida en el vértigo de una totalización de la *experiencia* (la expresión es, claro, thompsoniana) de los sujetos sociales.

"Nueva relación", pues, del marxismo con la cultura: no porque esa relación sea una *novedad* (de Marx y Engels a Gramsci, de Lukacs a Trotsky,

de Lenin a Sartre, de Korsch o Adler o los frankfurtianos a Goldmann, Althusser o della Volpe, no hubo teórico o político marxista de alguna importancia que no se planteara el problema), sino porque, entre otras cosas, hay una *nueva relación de fuerzas mundial* —o "planetaria", como se dice ahora— que, al redefinir el estatuto mismo de eso que llamamos "cultura", obliga a recomponer las "cartografías", los "mapas cognitivos", con los cuales intentar la reconstrucción de un piso de inteligibilidad para dar cuenta de las inabarcables transformaciones producidas. La reacción neoconservadora mundial no es un mero cambio en el modelo de acumulación económica, social e ideológica, una mera transformación —y devaluación— de los modos tradicionales de hacer política: es una vasta empresa de *refundación cultural*. Si ya Gramsci, en la década del 30 (en un contexto también "refundacional" del capitalismo), había elastizado el concepto leninista de "hegemonía" para incluir el poder de orientación de las pautas morales y conductuales de la sociedad en su conjunto —es decir, de la cultura en el sentido antropológico más amplio posible—, con mayor razón aún se hace necesaria ahora (en la era de la "globalización", de la "mediatización", en la que las técnicas de construcción de lo simbólico constituyen una fuerza productiva central) una redefinición de la *lógica material* refundadora, de las nuevas formas de hegemonía, de los nuevos instrumentos de poder: un buen marxista, Jameson tienen presente siempre que aquella recomposición de las "cartografías" es, por supuesto, una cuestión política. Como es una cuestión política —y, en cierto sentido, la cuestión política más urgente— el necesario replanteo, bajo la "situación posmoderna", de las relaciones entre (¿cuál?) cultura y (¿cuál?) marxismo: "lo que queremos es, no reescribir todos estos fenómenos culturales, que son nuevos, en términos de las categorías viejas, sino reconocer que esas categorías en sí mismas eran históricas. Hubo un marxismo que correspondió al período clásico de la Segunda Internacional, hubo un marxismo que ahora se llama marxismo occidental, que correspondió al modernismo y la etapa imperialista, y creo que ahora necesitamos un marxismo para esta nueva etapa. Me parece que todo este planteo es perfectamente consistente con Marx".¹

Y lo es, efectivamente: ¿no era Marx el que afirmaba que los hombres hacen su propia historia en circunstancias que no siempre pueden elegir? Pero sí podemos, hasta cierto punto, elegir que hacer con (o contra) esas "circunstancias" no elegidas, elegir de qué manera abordar esa necesaria tarea que Sartre llamaba de "retotalización", y que Jameson interpreta como el me-

¹ Jameson, Fredric: "Posmodernismo y capitalismo tardío", entrevista con Horacio Machín, en *El Cielo por Asalto* N° 3, verano 1991/92.

por impulso de la cultura modernista. Impulso “utópico”, sin duda, puesto que parte de una toma de conciencia de la *imposibilidad* de representar la totalidad, pese a lo cual su enorme coraje consiste, precisamente, en no renunciar a lo Imposible (porque, después de todo, ¿quién sabe?): lo que hace la grandeza de un Joyce o de un Mallarmé es su obstinado *fracaso*, antes que su “eficacia”. Mientras que lo que hace la “pequeñez” del componente conformista del posmodernismo es, al contrario, la resignación ante lo que el propio Jameson llama el “ahogo” de la infinita multiplicación de representaciones que ya no representan a nada más que a sí mismas en su representarse: la tautología de la imagen fragmentada (como si fuera posible otra), elevada al rango de mediocre principio teórico, la promoción del autosimulacro a verdadera moral del espectáculo efímero, parecen constituir el triunfo epocal de la Nada sobre el Dolor, para retomar la bella expresión de Faulkner: porque la pérdida del “aura” original, al revés de lo que imaginaba Benjamin, nos ha dejado apenas el triste placer de las muecas inútiles que ensayaba el personaje de Sin Aliento, de Godard, en el momento de morir.

Y bien, moriremos: eso lo sabemos todos, aunque nunca estemos del todo dispuestos a admitirlo. Pero es justamente ese *nunca-estar-del-todo-dispuestos* lo que puede colocarle límites a la Nada, a esa Nada que es el actual “modo de producción simbólico” que acompaña a lo que pedestremente se llama el “nuevo modelo de acumulación”. Límites, sí, porque si bien es cierto que “al final siempre triunfa la muerte”, no es tanto el (previsible) final lo que importa, sino cómo llegamos a él: podemos someternos al vacío mucho antes de que él nos reclame, y eso es lo que quisieran introducirnos los poderes que hacen de la cultura un resorte cada vez más fundamental de su dominación por vía de la *banalización*, de la “naturalización” de lo existente, que es en última instancia el núcleo de la política posmoderna. O podemos interrogar, interpelar, buscar *entender* ese vacío, esa banalización y esa dominación en lo que tienen, otra vez, de síntoma para intentar devolverles aquella perdida dimensión trágica que permita reinterpretarlas como el producto de un conflicto, de una relación de fuerzas, de una *historia* que, lejos de llegar a su fin, tal vez recién esté empezando. De allí la importancia que en los últimos textos de Jameson ha adquirido el concepto de “interpretación”, no en el sentido de la hermenéutica tradicional, sino en un sentido que hace de la crítica cultural una reconstrucción *activa* de lo que el autor llama “las estrategias de contención” por las cuales el texto (literario, estético en general) reinscribe las “circunstancias” en la Necesidad histórica. Más precisamente, se trata de la prioridad de la interpretación política de los textos de cultura —que lo son

también, como decía Benjamin, de barbarie—: una lógica interpretativa que “concibe la perspectiva política no como un método suplementario, no como un auxiliar optativo de otros medios interpretativos corrientes hoy —el psicoanalítico o el mítico-crítico, el estilístico, el ético, el estructural—, sino más bien como el horizonte absoluto de toda lectura y todo interpretación”². Esta vocación de “absoluto” no es una nueva e ilusoria manera de recuperar la noción abstracta de Totalidad: es una estrategia de desmontaje de esa Nada fragmentaria a que quedan reducidas la cultura y la historia en la ideología posmoderna, para mostrar que, bajo todas las formas renovadas que se quieran, la energía original de las “armas de la crítica” marxiana —esa energía que, como el de la crítica freudiana, consistía justamente en “desnaturalizar” el trabajo secreto e insidioso de un poder invisible—, todavía es una pasión útil: todavía (y quizá más que nunca, actuando como búho de Minerva en el crepúsculo de la barbarie cultural) puede, y debe, denunciar que la recusación de la totalidad que hace la ideología dominante no es más que (nada menos que) el nuevo modo que ha encontrado lo que solía llamarse el “sistema” para *totalizarnos* en una tanática identificación con la Nada, en la blanda indiferencia por una Historia que sólo parece haber terminado porque hemos dejado de vivirla como *nuestra*. No podríamos decirlo mejor que el propio Jameson:

“La Historia es por lo tanto la experiencia de la Necesidad, y esto es lo único que puede impedir su tematización o cosificación como mero objeto de representación o como un código maestro entre otros. La Necesidad no es en este sentido un tipo de contenido, sino más bien la forma inexorable de los acontecimientos; es por lo tanto una categoría narrativa en el sentido ensanchado de ese inconciente político por el que hemos abogado aquí, una retextualización de la Historia que no propone a ésta como alguna nueva representación o “visión”, algún contenido nuevo sino como los efectos formales de lo que Althusser, siguiendo a Spinoza, llama una *causa ausente*. Concebida en este sentido, la Historia es lo que hiere, es lo que rechaza el deseo e impone límites inexorables a la praxis tanto individual como colectiva, que sus astucias convierten en desoladoras e irónicas inversiones de su intención declarada. Pero esta Historia sólo puede aprehenderse a través de sus efectos, y nunca directamente como alguna fuerza cosificada. Este es el sentido último en que

² Jameson, Fredric: Documentos de cultura, documentos de barbarie. Madrid, Visor, 1989, p 15 (traducción castellana de The Political unconscious. Narrative as a socially symbolic act)

la Historia como cimiento y horizonte intrascendible no necesita ninguna justificación particular: podemos estar seguros de que sus necesidades enajenantes no nos olvidarán, por mucho que prefiramos no hacerles caso"¹

Eduardo Grüner

* * *

Nota del Editor

A pesar de que las tesis de F. Jameson sobre el posmodernismo provocaron un nutrido debate en el mundo anglosajón y más allá de él, sus escritos sobre el tema estaban hasta hoy dispersos en libros y revistas. No hemos incluido la conferencia de 1982 "Posmodernismo y sociedad de consumo", pues el propio autor la considera refundida en su ensayo de 1984, el primero de esta compilación. De todas maneras, hay una versión castellana en Hal Foster (comp.), *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1985. Dado que compilamos ensayos que aparecieron separadamente, resultan inevitables ciertas reiteraciones, a pesar de lo cual el todo constituye una unidad coherente (cuando cerrábamos esta edición aparecía en Londres su libro *Postmodernism*, que lamentablemente no pudimos consultar).

Las fuentes de los ensayos que componen esta compilación son las siguientes:

- "Posmodernism, or, The cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, 146, jul-ag., 1984 (trad. cast. de Esther Pérez para Casa de las Américas, 155-6, Cuba, 1986).
- "The politics of Theory. Ideological Positions in the Postmodernism Debate", *New German Critique*, n° 32, 1984. (trad. cast. de Christian Ferrer Toro para Fahrenheit 450, n° 2, s/f).
- "Marxism and Postmodernism", *New Left Review*, 176, 1989. Trad. de Sonia Mazzeo. Revisión técnica de Laura Klein.

H. T.

¹ Jameson, Fredric; op. cit.

Los últimos años se han caracterizado por un milenarismo de signo inverso, en que las premoniciones catastróficas o redentoras del futuro han sido reemplazadas por la sensación del fin de esto o aquello (el fin de la ideología, del arte o las clases sociales; la "crisis" del leninismo, de la socialdemocracia o del estado de bienestar, etc.): tomados en conjunto, estos fenómenos quizá constituyan lo que cada vez más se ha dado en denominar posmodernismo. La creencia en su existencia depende de la aceptación de la hipótesis de que se ha producido un corte radical o *coupure*, que generalmente se hace datar a fines de la década de 1950 o principios de la de 1960. Como la propia palabra sugiere, este corte se relaciona más generalmente con ideas acerca del debilitamiento o la extinción del movimiento modernista, que contaba ya con cien años de existencia (o con un repudio estético o ideológico al mismo). De esta forma, el expresionismo abstracto en la pintura, el existencialismo en filosofía, las formas finales de representación en las novelas, las películas de los grandes *auteurs* o la escuela modernista en poesía (como esta se institucionalizara y canonizara en las obras de Wallace Stevens) son todas consideradas como el florecimiento extraordinario y último de un impulso del auge modernista que terminó y se consumió en ellas. La enumeración de lo que ha ocupado su lugar se torna empírica, caótica, heterogénea: es Andy Warhol y el arte pop, pero es también el fotorrealismo y, más allá, el "nuevo expresionismo"; en música, es el momento de John Cage, pero es además la síntesis de estilos clásicos y "populares" de compositores como Phil Glass y Terry Riley, así como el *punk* y el *rock new wave* (los Beatles y los Stones representarían el momento cúspide del modernismo de esta tradición más reciente y sujeta a más rápida evolución); en cine, es Godard y la producción post-Godard, así como el cine y el video experimentales, pero es también un tipo completamente nuevo de cine comercial (del cual hablaré después); es, de un lado, Burroughs, Pynchon o Ishmael Reed, y del otro, el *nouveau roman* francés y sus secuelas, junto con nuevas y alarmantes formas de crítica literaria, basadas en una nueva estética de la textualidad o *écriture*... La lista podría extenderse indefinidamente; pero resulta realmente indicativa de que se ha producido un cambio o corte de naturaleza

más fundamental que el periódico cambio de estilos y modas determinado por el viejo imperativo modernista de la innovación estilística.¹

El auge del populismo estético

No obstante, es en el campo de la arquitectura donde resulta más visible la modificación de la producción estética, y donde los problemas teóricos relacionados con ella han sido planteados de manera más central y coherente; fue precisamente a partir de los debates sobre arquitectura que comenzó a surgir inicialmente mi propia definición del posmodernismo tal como la expondré en las páginas que siguen. De manera más decisiva que en otras manifestaciones o formas de expresión artística, las posiciones posmodernistas en arquitectura se han tornado inseparables de una crítica implacable del momento cumbre del modernismo arquitectónico y del llamado Estilo Internacional (Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies), en la que la crítica y el análisis formales (de la transformación del momento cumbre modernista del edificio en una escultura o "pato" monumental, para utilizar palabras de Robert Venturi) se dan la mano con reconsideraciones sobre el nivel del urbanismo y de la institución estética. Se la atribuye, pues, a la época de esplendor del alto modernismo, la destrucción de la coherencia de la ciudad tradicional y de su antigua cultura de barrios (mediante la disyunción radical del nuevo edificio utópico del alto modernista con respecto a su contexto circundante); al tiempo que se denuncia sin compasión el elitismo y el autoritarismo proféticos del movimiento modernista en el gesto imperioso del Maestro carismático.

Resulta lógico, por tanto, que el posmodernismo en arquitectura se presente como un tipo de populismo estético, como sugiere el propio título del influyente manifiesto de Venturi: *Learning from*

¹ Este ensayo está basado en el texto de conferencias y otros materiales que aparecieron previamente en *The Anti-Aesthetic*; publicada por Hal Foster (Port Townsend, Washington, Bay Press, 1983), y en *Amerika Studieni American Studies* 29/1 (1984). [trad. cast.: Hal Foster (comp.), *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairos, 1985. N. del E.]

Las Vegas. Sea cual sea la evaluación última que hagamos de esta retórica populista, la misma tiene al menos el mérito de llamar nuestra atención hacia uno de los rasgos característicos de todos los posmodernismos antes mencionados: el hecho de que en los mismos se desvanece la antigua frontera (cuya esencia está en el momento cumbre del modernismo) entre la alta cultura y la llamada cultura de masas o comercial, así como el surgimiento de nuevos tipos de textos permeados de las formas, categorías y contenidos de esa misma Industria Cultural tan apasionadamente denunciada por los modernos, desde Leavis y la Nueva Crítica Norteamericana, hasta Adorno y la Escuela de Frankfurt. De hecho, los posmodernistas se sienten fascinados por el conjunto del panorama "degradado" que conforman el *shlock* y el *kitsch*, la cultura de los seriales de televisión y de *Selecciones del Readers' Digest*, de la propaganda comercial y los moteles, de las películas de medianoche y los filmes de bajo nivel de Hollywood, de la llamada paraliteratura con sus categorías de literatura gótica o de amor, biografía popular, detectivesca, de ciencia ficción o de fantasía: todos estos son materiales que los posmodernos no se limitan a "citar", como habrían hecho un Joyce o un Mahler, sino que incorporan en su propia sustancia.

Tampoco debe considerarse el corte en cuestión como un asunto puramente cultural: las teorías sobre el posmodernismo —sean favorables al mismo o expresivas de denuncia y repulsa morales— muestran un fuerte parecido con las más ambiciosas generalizaciones sociológicas que, coincidentes básicamente en el tiempo, nos informan sobre el advenimiento y el comienzo de un tipo completamente nuevo de sociedad, cuyo nombre más famoso es el de "sociedad posindustrial" (Daniel Bell), pero en la que a menudo se designa también con los títulos de sociedad de consumo, sociedad de los medios masivos, sociedad de la informática, sociedad electrónica o de la "tecnología sofisticada", etc. Tales teorías tienen la obvia misión ideológica de demostrar, para su propio alivio, que la nueva formación social ya no obedece las leyes del capitalismo clásico, o sea, la primacía de la producción industrial y la omnipresencia de la lucha de clases. Por ello, la tradición marxista se les ha enfrentado con vehemencia, ex-

cepción hecha del economista Ernest Mandel, cuyo libro *Late Capitalism** se propone no sólo examinar la originalidad histórica de esta nueva sociedad (que considera una tercera etapa o momento de la evolución del capital), sino también demostrar que consiste precisamente en una etapa del capitalismo *más pura* que cualesquiera de los momentos que la precedieron. Más tarde retomaré esta idea; baste enfatizar, por el momento, algo que he defendido con mayor abundancia de detalles en otro momento²: todas las posiciones del posmodernismo en lo referente a la cultura —trátase de apología o estigmatización— son también, al mismo tiempo y necesariamente, declaraciones políticas implícitas o explícitas sobre la naturaleza del capitalismo multinacional de nuestra días.

El posmodernismo como dominante cultural

Una última palabra sobre cuestiones metodológicas: lo que sigue no debe interpretarse como una descripción estilística, como la descripción de uno de diversos estilos o movimientos culturales. Mi intención ha sido ofrecer una hipótesis de periodización, en un momento en que el concepto mismo de periodización histórica ha llegado a aparecer como extraordinariamente problemático. En otra ocasión he planteado que todo análisis cultural aislado o individual lleva en sí una teoría escondida o reprimida de periodización histórica; en cualquier caso, el concepto de "genealogía" resulta muy útil para calmar las tradicionales preocupaciones teóricas acerca de la llamada historia final lineal, las teorías de las "etapas" y la historiografía teleológica. Sin embargo, en el contexto actual, las discusiones teóricas prolongadas sobre tales (y muy reales) asuntos, pueden quizás ser sustituidas por algunos comentarios sustantivos.

Una de las objeciones que a menudo se les señalan a las hipótesis de periodización es que ellas tienden a enmascarar las diferen-

* Hay trad. cast.: *El Capitalismo Tardío*, México, ERA, 1979 (N. del Ed.)

² En "The Politics of Theory", *New German Critique*, 32. Primavera-verano de 1984 [incluido en el presente volumen].

cias y a presentar el período histórico de que se trate como si este fuera de una total homogeneidad (contenida en ambos extremos por inexplicables metamorfosis "cronológicas" y signos de puntuación). No obstante, es precisamente por esto por lo que me parece esencial entender el posmodernismo no como un estilo, sino como una dominante cultural, concepto que incluye la presencia y la coexistencia de una gran cantidad de rasgos muy diversos, pero subordinados.

Considérese, por ejemplo, la fuerte posición alternativa según la cual el posmodernismo es poco más que una nueva etapa del modernismo (o, incluso, del aún más antiguo romanticismo); de hecho, puede considerarse que todas las características del posmodernismo que enumeraré pueden detectarse, en pleno esplendor, en esta o aquella forma de modernismo (incluso en precursores genealógicos tan sorprendentes como Gertrude Stein, Raymond Roussel o Marcel Duchamp, a quienes se puede considerar posmodernistas *avant la lettre*). No obstante, lo que este punto de vista no ha tomado en cuenta es la posición social del antiguo modernismo, o, mejor aún, el apasionado repudio que suscitó entre la burguesía victoriana y posvictoriana, la cual percibía sus formas y sus *ethos* como feos, disonantes, oscuros, escandalosos, inmortales, subversivos y, en resumen, "antisociales". Se argumentará aquí que la mutación que ha tenido lugar en la esfera de la cultura ha hecho arcaicas esas actitudes. No sólo ya no son feos Picasso y Joyce; en general, hoy nos parecen más bien "realistas"; este es el resultado de la canonización y la institucionalización académicas generalizadas del movimiento moderno, que datan de fines de la década de 1950. Seguramente esta es una de las explicaciones más válidas del surgimiento del posmodernismo, dado que la generación de la década de los sesenta se enfrenta ahora al movimiento moderno, que constituyera una oposición en su momento, como a un grupo de clásicos muertos que "oprimen como una pesadilla el cerebro de los vivos", según dijera Marx en cierta ocasión en un contexto diferente.

Sin embargo, al examinar la revuelta posmodernista contra todo ello, se debe enfatizar igualmente que sus propias características ofensivas —desde la oscuridad y la inclusión de materiales sexuales explícitos hasta la pobreza psicológica y las expresiones abiertas de de-

saffo social y político, que trascienden cualquier cosa que hubiera podido imaginarse en los momentos más extremos del modernismo— ya no escandalizan a nadie y no sólo son recibidos con la mayor complacencia, sino que han sido ellos también institucionalizados y forman parte de la cultura oficial de la sociedad occidental.

Lo que ha sucedido es que en nuestros días la producción estética se ha integrado a la producción general de bienes: la frenética urgencia económica por producir nuevas líneas de productos de apariencia cada vez más novedosa (desde ropa hasta aviones) a ritmos de renovación cada vez más rápidos, le asigna ahora una función y una posición estructurales esenciales cada vez mayores a la innovación y la experimentación estéticas. Tales requerimientos económicos encuentran entonces reconocimiento en el apoyo institucional de todo tipo que resulta accesible a las nuevas formas de arte, desde las fundaciones y las donaciones hasta los museos y otras formas de mecenazgo. No obstante, de todas las artes, la arquitectura es la que, por su constitución, se encuentra más cerca de lo económico, con lo que, a través de las comisiones y los valores de los terrenos, mantiene una relación en la que prácticamente no existen mediaciones; por tanto, no resultará sorprendente hallar que el extraordinario florecimiento de la nueva arquitectura posmoderna se basa en el mecenazgo por parte de los negocios multinacionales, cuya expansión y cuyo desarrollo son estrictamente contemporáneos con esta arquitectura. Posteriormente trataremos de sustentar que estos dos fenómenos tienen una interrelación dialéctica aún más profunda que el simple financiamiento de tal o cual proyecto individual. Y, sin embargo, este es el momento en que tenemos que recordarle lo obvio al lector, ello es, que esta cultura posmoderna global, que es, sin embargo, norteamericana, es la expresión interna y superestructural de un nuevo momento de dominación militar y económica de los Estados Unidos en todo el mundo: en este sentido, como ha sucedido en toda la historia dividida en clases, el reverso de la cultura es la sangre, la tortura, la muerte y el horror.

El primer argumento a favor del concepto de periodización de la dominancia, por tanto, es que si incluso todos los rasgos constitutivos del posmodernismo fueran idénticos a los de un modernismo

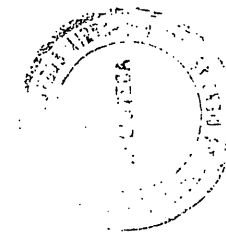
de más vieja data, y su continuación —posición que considero que puede demostrarse que es errónea, pero que sólo puede disipar un análisis más prolongado del modernismo—, los dos fenómenos seguirían siendo distintos en lo relativo a significado y función social, debido a la ubicación diferente del posmodernismo en el sistema económico del capitalismo tardío e, incluso más, a la transformación de la propia esfera de la cultura en la sociedad contemporánea.

Analizaré con más profundidad este argumento en la conclusión de este ensayo. Debo ahora referirme brevemente a otra objeción que se le hace a la periodización, una preocupación diferente relativa a su posible obliteración de la heterogeneidad, que generalmente plantea la izquierda. Y seguramente existe una extraña ironía, casi sartreana —la lógica de que “el ganador pierde”—, que tiende a rodear cualquier intento de describir un “sistema”, una dinámica totalizadora, tal y como estos se detectan en el movimiento de la sociedad contemporánea. Lo que sucede es que mientras más potente es la visión de algún sistema o lógica cada vez más totales —el Foucault del libro sobre las prisiones es el ejemplo obvio—, más impotente se llega a sentir el lector. Por tanto, en la misma medida en que el teórico gana, al construir una maquinaria cada vez más cerrada y aterrorizadora, pierde, ya que la capacidad crítica de su obra resulta paralizada, y los impulsos de negación y revuelta, para no hablar de los de transformación social, se perciben cada vez más como vanos y triviales, al enfrentarlos con el propio modelo.

No obstante, he creído que es sólo a la luz de un concepto de lógica cultural dominante o norma hegemónica como se puede apreciar y medir la verdadera diferencia. Estoy lejos de pensar que toda la producción cultural de nuestros días es “posmoderna” en el sentido amplio que daré a este término. Sin embargo, el posmodernismo es el campo de fuerza en que tipos muy diferentes de impulsos culturales —lo que Raymond Williams tan felizmente ha denominado formas “residuales” y “emergentes” de producción cultural— tienen que abrirse camino. Si no concebimos de manera general la existencia de una dominante cultural, nos vemos obligados a compartir el punto de vista que pretende que la historia actual es mera heterogeneidad, dife-

rencia casual, coexistencia de innumerables fuerzas diversas cuya efectividad es indiscifrable. Al menos, este ha sido el espíritu político que ha presidido el análisis subsiguiente: proyectar una concepción de una nueva norma cultural sistémica y de su reproducción, a fin de que se refleje de modo más adecuado sobre las formas más efectivas de política cultural radical de nuestros días.

La exposición se referirá sucesivamente a las siguientes características constitutivas del posmodernismo: una nueva superficialidad, que encuentra su prolongación tanto en la "teoría" contemporánea como en toda una nueva cultura de la imagen o el simulacro, un consecuente debilitamiento de la historicidad, tanto en nuestra relación con la historia pública, como en las nuevas formas de nuestra temporalidad privada, cuya estructura "esquizofrénica" (según Lacan) determinará nuevos tipos de relaciones sintácticas o sintagmáticas en las artes más temporales; un tipo completamente nuevo de emocionalidad —que llamaré "intensidades"— cuya mejor comprensión se logra mediante un retorno a teorías más antiguas sobre lo sublime; la profunda relación constitutiva de todas estas características como una tecnología absolutamente nueva, que constituye, a su vez, la corporeización de un sistema económico internacional nuevo; y, tras una breve reflexión sobre las mutaciones posmodernistas experimentadas por el propio espacio construido, algunos comentarios sobre la misión del arte político en el espacio internacional nuevo y aturdidor del capital multinacional tardío.



I

La deconstrucción de la expresión

"Zapatos campesinos"

Comenzaremos con una de las obras clásicas del auge del modernismo en las artes visuales: el famoso cuadro de los zapatos campesinos de Van Gogh, ejemplo que, como pueden imaginar, no ha sido escogido inocentemente o al azar. Quiero proponer dos lecturas de este cuadro, cada una de las cuales reconstruye de alguna manera la recepción de la obra mediante un proceso de dos etapas o niveles.

Quisiera sugerir primero que para que esta imagen tan profusamente reproducida no se precipite al nivel de la mera decoración, hemos de reconstruir la situación inicial de la que emerge la obra terminada. A menos que esa situación —desvanecida por el tiempo— se recree mentalmente, el cuadro seguirá siendo un objeto inerte, un producto cosificado, imposible de ser aprehendido como acto simbólico por derecho propio, como praxis y como producción.

Este último término sugiere que una vía para reconstruir la situación inicial a la cual la obra es de alguna manera una respuesta, es mediante un énfasis de la materia prima, en el contenido inicial que la obra confronta, reelabora, transforma y se apropia. Estimo que en el caso del cuadro de Van Gogh que nos ocupa, ese contenido, esa mate-

ria prima inicial debe ser comprendido simplemente como el mundo de los objetos de la miseria agrícola, de la espantosa pobreza rural y del rudimentario mundo del bestial trabajo campesino, un mundo reducido a sus aspectos más brutales y amenazados, a su estado más primitivo y mariginalizado.

En este mundo los árboles frutales son raquíuticos troncos, viejos y exhaustos, que crecen en un terreno empobrecido; los habitantes de la aldea, cuyos esqueletos se advierten a través de la piel, son caricaturas de una tipología grotesca de características humanas básicas. ¿Cómo es entonces que en Van Gogh cosas como los manzanos explotan en una alucinante superficie de color, mientras que sus estereotipos de la aldea se ven recubiertos de manera súbita y chillona de tonos verdes y rojos? En una primera opción de interpretación sugeriré que la violenta y voluntaria transformación del mundo monótonamente pardusco de los objetos campesinos en la más pura materialización de color puro en óleo debe entenderse como un gesto utópico de los sentidos, o al menos de ese sentido supremo —la vista, lo visual, el ojo— que ahora reconstituye para nosotros como espacio semiautónomo por derecho propio parte de una nueva división del trabajo en el medio del capital, una nueva fragmentación de la sensibilidad naciente, que replica las especializaciones y divisiones de la vida capitalista, al tiempo que busca precisamente en tal fragmentación una desesperada compensación utópica para las mismas.

No hay duda de que existe una segunda lectura de Van Gogh que difícilmente puede obviarse al contemplar este cuadro en particular, y es la que expone Heidegger como centro de su análisis en *Der Ursprung des Kunstwerkes*, obra organizada alrededor de la idea de que la obra de arte surge en la brecha entre la Tierra y el Cielo, términos que yo preferiría traducir como la materialidad sin sentido del cuerpo y la naturaleza, y la capacidad de dotar de significado de que gozan la historia y lo social. Posteriormente volveremos a esa brecha o grieta; basta ahora recordar algunas de las frases famosas que modelan el proceso mediante el cual esos zapatos campesinos tomados ilustres recrean lentamente a su alrededor el mundo no presente de objetos que fuera su contexto de vida. “En ellos”, afirma Heidegger, “vi-

bra el silente llamado de la tierra, su quieto regalo de maíz que madura y su enigmática autonegación en la estéril desolación del campo invernal”. “Este equipo”, continúa, “pertenece a la *tierra* y es *protegido* en el *mundo* de la campesina [...] en el cuadro de Van Gogh es el develamiento de lo que el equipo, el par de zapatos campesinos en verdad *es* [...]. Esta entidad surge del no encubrimiento de su ser”, por mediación de la obra de arte, que logra la revelación alrededor de sí misma de todo el mundo ausente, del pesado paso de la campesina, de la soledad del camino campestre, de la choza en el claro, de los gastados y rotos instrumentos de labor en los surcos y en el hogar. El comentario de Heidegger tiene que ser completado mediante la insistencia en la renovada materialidad de la obra, en la transformación de una forma de materialidad —la propia tierra, sus caminos y sus objetos físicos— en esa otra materialidad del óleo, afirmada y llevada a un primer plano por derecho propio y por sus propios placeres visuales; goza, no obstante, de una satisfactoria verosimilitud.

“Zapatos de polvo de diamante”

Sea como fuere, ambas lecturas pueden describirse como hermenéuticas, en el sentido de que la obra en su forma inerte, de objeto, es tomada como clave o síntoma de una realidad más vasta que la reemplaza como su verdad última. Necesitamos ahora echar una mirada a algunos zapatos de otro tipo, y resulta agradable tener la posibilidad de disponer para esa imagen de la obra reciente de una de las figuras centrales de las artes visuales contemporáneas. Resulta evidente que los *Zapatos de polvo de diamante* de Andy Warhol ya no nos interpelan con la inmediatez del calzado de Van Gogh: de hecho, me siento tentado de afirmar que no nos interpelan en absoluto. Nada en dicho cuadro organiza siquiera un espacio mínimo para el espectador, que se lo topa en el recodo del corredor de un museo o de una galería, con toda la contingencia de un objeto natural inexplicable. En el nivel del contenido, nos enfrentamos con algo que se detecta con mucha más claridad como fetiche, tanto en el sentido freudiano como en el

marxista (Derrida ha dicho al comentar el *Paar Dauernschuhe* de Heidegger, que los zapatos de Van Gogh constituye una pareja heterosexual, que no permiten ni la perversión ni la fetichización). Aquí, en cambio, nos encontramos con una colección casual de objetos muertos, que descansan en el cuadro como otros tantos nabos, tañ cortados de su anterior mundo vital como un montón de zapatos abandonados en Auschwitz, o como los restos de un incendio trágico e incomprendible en un atestado salón de baile. Por ello, no hay manera de completar en Warhol el gesto hermenéutico, y de volver a proporcionarles a tales fragmentos el más vasto contexto visual del salón de baile o de la fiesta, el mundo de la moda extravagante o de las revistas de belleza. Sin embargo, esto se hace aún más paradójico a la luz de la información biográfica: Warhol comenzó su carrera artística como ilustrador comercial de modas de calzado y diseñador de vidrieras en las que las zapatillas y las "balletinas" desempeñaban papel prominente. De hecho, se siente la tentación de enunciar aquí —de manera demasiado prematura— uno de los problemas centrales del posmodernismo y de sus posibles dimensiones políticas: en realidad, la obra de Andy Warhol tiene su eje central en el proceso de conversión de los objetos en mercancías y las grandes vallas con la imagen de la botella's, que elevan explícitamente a un primer plano el fetichismo de la mercancía en la transición al capitalismo tardío, *deberían* ser juicios políticos fuertes y críticos. Dado que no lo son, surge la pregunta de por qué ello es así, y se comienza a plantear con un poco más de seriedad cuáles son las posibilidades de un arte crítico o político en el período posmoderno del capitalismo tardío.

Pero existen otras diferencias significativas entre los momentos del auge del modernismo y del posmodernismo, entre los zapatos de Van Gogh y los zapatos de Andy Warhol, que debemos analizar ahora brevemente. La primera y más evidente es el surgimiento de un nuevo tipo de bidimensionalidad o falta de profundidad, un nuevo tipo de superficialidad en el sentido más literal: esta es quizás la característica formal suprema de todo el posmodernismo y tendremos la oportunidad de regresar a ella en otros contextos.

Seguidamente tenemos que entender el papel desempeñado

por la fotografía y el negativo fotográfico en este tipo de arte contemporáneo: es esto precisamente lo que le confiere su calidad de muerte a la imagen de Warhol, cuya congelada elegancia, como de imagen de rayos X, molesta al ojo cosificado del espectador, por razones que parecerían no tener relación alguna con la muerte, o con la obsesión de la muerte, o con la ansiedad que provoca la muerte, al nivel del contenido. De hecho, es como si nos enfrentáramos a la inversión del gesto utópico de Van Gogh: en la obra que analizábamos primero, un mundo herido de muerte es transformado, mediante un *fiat* y un acto de voluntad nietzscheanos, en una estridencia de color utópico. En este caso, por el contrario, es como si la superficie externa y coloreada de las cosas —degradada y contaminada por adelantado debido a su asimilación a las pulidas imágenes de la propaganda— hubiera sido removida para revelar el mortal sustrato blanco y negro del negativo fotográfico que encierran. Aunque este tipo de muerte del mundo de las apariencias se hace tema en algunas de las obras de Warhol —de manera más notable en las series sobre accidentes de tránsito o sobre la silla eléctrica—, opino que ya no se trata de un asunto de contenido, sino de una mutación más fundamental, tanto en el mundo de los objetos —que se ha convertido en un conjunto de textos o simulacros— como en la disposición del sujeto.

La mengua de los afectos

Todo ello me conduce a la tercera característica que deseaba exponer aquí brevemente, y a la que llamaré la mengua de los afectos en la cultura posmoderna. Por supuesto, no resultaría justo afirmar que todos los afectos, todos los entimientos y emociones, toda la subjetividad, han desaparecido de las nuevas imágenes. De hecho, en *Zapatos de polvo de diamante* hay una especie de retorno de lo reprimido, un extraño alborozo decorativo compensatorio, explícitamente enunciado por el propio título, aunque quizás más difícil de apreciar en la reproducción. Se trata del brillo del polvo de oro, del espejar de la arena dorada que sella la superficie del cuadro al tiempo que sigue

destellando ante nuestros ojos. Piénsese, sin embargo, en las flores mágicas de Rimbaud "que miran a quien las mira", o en los augustos relámpagos premonitorios de los ojos del arcaico torso griego de Rilke, que le advierten al sujeto burgués que debe cambiar su vida: en la frivolidad gratuita de este acabado decorativo no hay nada de eso.

Sin embargo, quizás el mejor enfoque inicial para ilustrar la mengua de los afectos sea la figura humana, y es obvio que lo que hemos dicho acerca de la conversión de los objetos en mercancías se sostiene con igual fuerza en los temas humanos de Warhol: se trata de estrellas —como Marilyn Monroe— que han sido a su vez transformadas en mercancías, en sus propias imágenes. Y de nuevo un retorno algo brutal al período precedente del auge del modernismo nos ofrece una dramática parábola sobre la transformación en cuestión. El cuadro *El grito* de Edvard Munch es, por supuesto, una expresión canónica de las grandes temáticas modernistas de la alienación, la anomia, la soledad y la fragmentación y el aislamiento sociales, casi un emblema programático de lo que se dio en llamar la época de la ansiedad. La lectura que propongo aquí no es meramente la de considerarlo la concreción de la expresión de ese tipo de afecto, sino la de verlo como una verdadera deconstrucción de la propia estética de la expresión, que parece haber dominado buena parte de lo que llamamos la cumbre del modernismo, pero haberse desvanecido —por razones tanto teóricas como prácticas— en el mundo posmoderno. El mismo concepto de expresión presupone cierta separación dentro del sujeto y junto con ello toda una metafísica del interior y el exterior, del dolor mudo en el seno de la mónada y del momento en el cual, a menudo catárticamente, esa "emoción" se proyecta hacia afuera y se externaliza, en forma de gesto o de grito, a manera de comunicación desesperada y de dramatización hacia el exterior de sentimientos internos. Y este es quizás el momento de hacer alguna referencia a la teoría contemporánea, que, entre otras cosas, se ha dedicado a la misión de criticar y desacreditar este modelo hermenéutico del interior y el exterior, y a estigmatizar tales modelos con los calificativos de ideológicos y metafísicos. Pero lo que se conoce hoy en día como teoría contemporánea —o mejor aún, como discurso teórico— es también, en mi opinión y de modo

muy preciso, un fenómeno posmodernista. Por tanto, resultaría incoherente defender la verdad de sus descubrimientos teóricos en un momento en que el propio concepto de "verdad" forma parte del bagaje metafísico del que el posestructuralismo está tratando de desembarazarse. Podemos entonces sugerir, al menos, que la crítica posestructuralista de la hermenéutica, de lo que llamaré el modelo de profundidad, nos resulta útil como síntoma significativo de la cultura posmodernista, que es nuestro tema de análisis.

A riesgo de apresurarnos demasiado, podríamos afirmar que además del modelo hermenéutico del interior y el exterior que desarrolla el cuadro de Munch, existen al menos otros cuatro modelos de profundidad fundamentales, que han sido repudiados en general por la teoría contemporánea: el modelo dialéctico de esencia y apariencia (además de todo un cúmulo de conceptos tales como ideología o falsa conciencia que suelen acompañarlo); el modelo freudiano de lo latente y lo manifiesto, o de la represión (que es, por supuesto, el blanco de *La volonté de savoir*, el panfleto programático y sintomático de Michel Foucault); el modelo existencial de la autenticidad y la falta de autenticidad, cuyas temáticas heroicas o trágicas están estrechamente relacionadas con esa otra gran oposición entre alienación y desalienación, que ha sido también blanco de la crítica del período posestructural o posmoderno; y finalmente, el más reciente, la gran oposición semiótica entre significante y significado, que fue rápidamente desentrañada y deconstruida durante su breve período de auge en las décadas de 1960 y 1970. Lo que sustituye a estos diversos modelos de profundidad son, esencialmente, ideas acerca de las prácticas del funcionamiento de los discursos y los textos, cuyas nuevas estructuras sintagmáticas examinaremos posteriormente: baste decir por ahora que aquí también la profundidad es sustituida por la superficie, o por superficies múltiples (lo que a menudo se denomina intertextualidad ya no es, en ese sentido, asunto de profundidad).

Y esta falta de profundidad no es meramente metafórica: la puede sentir física y literalmente cualquiera que, al escalar lo que fuera el Beacon Hill de Raymond Chandler, procedente de los grandes mercados chicanos de Broadway y la Calle 4, en la parte baja de Los

Angeles, de repente se ve frente a la enorme pared exenta del Chocker Bank Center (Skidmore, Owings y Merrill), que es una superficie que no parece apoyarse en ningún volumen, o cuyo volumen putativo (¿rectangular, trapezoidal?) no puede descifrarse a simple vista. Este gran paño de ventanas, con su bidimensionalidad que desafía a la gravedad, convierte momentáneamente el terreno sólido por el que hemos escalado en los contenidos de un caleidoscopio, en pedazos de cartón recortados con formas caprichosas que se destacan aquí y allá a nuestro alrededor. El efecto visual es el mismo desde todos los ángulos: se experimenta un sentimiento de predeterminación, similar al que produce el gran monolito del filme 2001 de Kubrick, que se yergue ante los espectadores como un destino enigmático, como un llamado a la mutación evolutiva. Si este nuevo centro multinacional de la ciudad (al que regresaremos posteriormente en un contexto diferente) ha abolido efectivamente la antigua y destruida textura de la ciudad, a la que ha reemplazado violentamente, ¿acaso no se puede afirmar algo similar sobre la forma en que esta nueva superficie extraña, a su propio modo perentorio, ha hecho arcaicos y carentes de sentido nuestros antiguos sistemas de percepción de la ciudad, sin ofrecernos nada que los sustituya?

Euforia y autoaniquilación

Si regresamos ahora por última vez al cuadro de Munch, nos parece evidente que *El grito*, de modo elaborado, aunque sutil, deconstruye su propia estética de la expresión, al tiempo que permanece aprisionado en la misma. Su contenido gestual subraya su propio fracaso, dado que el reino de lo sonoro, del grito, de las desacomodadas vibraciones de la garganta humana, resultan incompatibles con la manifestación artística escogida (lo cual está enfatizado por el hecho de que el homúnculo carece de orejas). No obstante, el grito ausente se aproxima más a la aún más ausente experiencia de soledad y ansiedad atroces que el grito debía "expresar". Esas vueltas y revueltas se inscriben en la superficie pintada mediante los grandes círculos concén-

tricos en los cuales se hace en última instancia visible la vibración sonora, como si se tratara de una superficie líquida: es un retorno infinito que se expande desde la víctima hasta convertirse en geografía misma de un universo en el cual el propio dolor habla y vibra por intermedio de la puesta del sol y el paisaje, ambos elementos materiales. El mundo visible se convierte en las paredes de la mónada, sobre las cuales este "grito que recorre la naturaleza" (palabras de Munch) se graba y se transcribe: ello nos recuerda a aquel personaje de Lautréamont que, habiendo crecido dentro de una membrana hermética y silenciosa, al contemplar lo monstruoso de la deidad, la rompe de un grito, y de esa manera se incorpora al mundo del sonido y el sufrimiento.

Todo lo anterior sugiere una hipótesis histórica más general: conceptos como la ansiedad y la alienación (y las experiencias a las que corresponden, como sucede en *El grito*) ya no resultan apropiados en el mundo del posmodernismo. Las grandes figuras de Warhol —la propia Marilyn o Eddie Sedgewick—, los famosos casos de aniquilación y autodestrucción de fines de la década de 1960, y las grandes experiencias dominantes de la droga y la esquizofrenia, parecen ya no tener mucho en común ni con la histeria y las neurosis de los tiempos de Freud, ni con las experiencias clásicas de aislamiento y soledad radicales, anomia, revuelta privada, locura al estilo de Van Gogh, que dominaran el período de auge modernista. Este desplazamiento en la dinámica de las patologías culturales puede describirse diciendo que la alienación del sujeto ha sido sustituida por la fragmentación del sujeto.

Estos términos traen inevitablemente a la memoria uno de los temas más de moda en la teoría contemporánea: el de la "muerte" del propio sujeto —o dicho en otras palabras, el fin de la mónada, o el ego, o el individuo burgués autónomo— y el *stress* que acompaña a este fenómeno, sea como nueva moral o como descripción empírica, al producirse el *descentramiento* de este sujeto o de esta siquis previamente centrada. (De las dos posibles formulaciones de esta idea —la historicista, que plantea que un sujeto que estuvo una vez centrado, en el período del capitalismo clásico y de la familia nuclear, se ha disuelto hoy en el mundo de la burocracia organizativa; y la posición poses-

tructuralistas, más radical, que sugiere que tal sujeto nunca existió, sino como una especie de espejismo ideológico—, me inclino obviamente hacia la primera; de cualquier modo, la segunda debe tomar en consideración algo así como “la realidad de la apariencia”).

Debemos añadir que el propio problema de la expresión está estrechamente relacionado con una concepción del sujeto como un recipiente monádico, en cuyo interior hay sentimientos que se expresan mediante su proyección hacia el exterior. Sin embargo, debemos enfatizar el grado hasta el cual el concepto modernista de *estilo* personal, junto a sus ideales colectivos de vanguardia política o artística, se sostienen o no a la luz de esa noción (o experiencia) previa del llamado sujeto centrado.

Aquí nuevamente el cuadro de Munch representa un complejo reflejo de esta situación: nos muestra que la expresión requiere de la categoría de la mónada individual, pero también nos pone a la vista el alto precio que hay que pagar por esa precondition, al dramatizar la infeliz paradoja de que cuando se erige la subjetividad individual en campo autosuficiente y en reino cerrado por derecho propio, también se está cortando al individuo de todo lo demás y condenándolo a la soledad sin aire de la mónada, enterrada viva y condenada a una celda de la que no hay escapatoria.

Presumiblemente, el posmodernismo marcará el fin de este dilema, al que sustituye por uno nuevo. No hay duda de que el fin del ego o la mónada burguesa implica el fin de las sicopatologías de ese mismo ego: es a esto a lo que he llamado la mengua de los afectos. Pero ello también implica el fin de muchas cosas más: el fin, por ejemplo, del estilo, en el sentido de lo peculiar y lo personal; el fin de la pincelada individual distintiva (simbolizado en el surgimiento de la primacía de la reproducción mecánica). En lo que toca a la expresión y a sentimientos o emociones, la liberación en la sociedad contemporánea, de la antigua anomia del sujeto centrado puede también implicar no sólo la liberación de la ansiedad, sino la liberación de todo otro tipo de sentimiento, dado que ya no existe un ser para sentir. Esto no quiere decir que los productos culturales de la era posmoderna estén totalmente desprovistos de sentimientos, sino que los mismos —a los

que quizás sería más adecuado denominar “intensidades”— son ahora impersonales y flotantes, y tienden a estar dominados por un tipo peculiar de euforia a la que volveré a referirme al final de este ensayo.

Sin embargo, la mengua de los afectos podría también caracterizarse, en el más estrecho contexto de la crítica literaria, como la mengua de las grandes temáticas del período cumbre del modernismo del tiempo y la temporalidad, de los misterios elegíacos de la *durée* y la memoria (que se debe entender totalmente como una categoría de la crítica literaria asociada tanto con el modernismo como con las propias obras). No obstante, se nos ha dicho a menudo que ahora habitamos lo sincrónico en vez de lo diacrónico, y creo que se puede argumentar, al menos empíricamente, que nuestra vida diaria, nuestra experiencia síquica, nuestros lenguajes culturales, están hoy por hoy dominados por categorías de espacio y no por categorías de tiempo, como lo estuvieran en el período precedente de auge del modernismo.

Bibliografía de Trabajos Prácticos

Berman, Marshall.

Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad.

Buenos Aires, Siglo XXI, 1989.



siglo veintiuno editores, sa
CERRO DEL AGUA, 248. 04310 MEXICO, D.F.

siglo veintiuno de españa editores, sa
C/ PLAZA, 5 28043 MADRID ESPAÑA

siglo veintiuno argentina editores, sa

siglo veintiuno de colombia, ltda
AV 3a 17-73 PRIMER PISO BOGOTA D E COLOMBIA

Primera edición en castellano, marzo de 1988

© SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, S. A.
Calle Plaza, 5. 28043 Madrid

Primera edición en inglés, 1982

© Simon and Schuster, Nueva York

© Marshall Berman

Título original: *All that is solid melts into air. The experience of modernity*

DERECHOS RESERVADOS CONFORME A LA LEY

Impreso y hecho en la Argentina

Printed and made in Argentina

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Diseño de la cubierta: Pedro Arjona

ISBN: 950-9374-24-5

Tercera edición.

Reimprimió en la Argentina y distribuye en exclusividad:

CATÁLOGOS S.R.L.

Av. Independencia 1860

(1225) Buenos Aires

Argentina. 1989

*A la memoria de
Marc Joseph Berman
1975-1980*

Traducción de
ANDREA MORALES VIDAL

Algunas partes de *All that is solid melts into air* fueron publicadas con anterioridad, bajo una forma ligeramente distinta, en *Dissent*, invierno de 1978; *American Review*, 19, 1974; y *Berkshire Review*, octubre de 1981.

El autor agradece la autorización para utilizar extractos de las siguientes obras:

- Marinetti; selected writings*, edición e introducción de R. W. Flint, traducción de R. W. Flint y Arthur Coppelotti. © Farrar, Straus and Giroux, Inc., 1971. 1972. Reproducido con su autorización.
- Beyond good and evil*, de Friedrich Nietzsche, traducción de Marianne Cowan, Regnery Gateway, 1967.
- Futurist manifestos*, © de la traducción al inglés Thames and Hudson, Ltd., 1973. Reproducido con autorización de Viking Press, Inc.
- Faust*, de Johann Wolfgang Goethe, edición crítica y traducción de Walter Arndt. © W. W. Norton and Co., Inc., 1976. Reproducido con su autorización.
- Faust*, de Johann Wolfgang Goethe, traducción de Walter Kaufmann. © Walter Kaufmann, 1961. Reproducido con autorización de Doubleday and Co., Inc.
- Eros and civilization*, de Herbert Marcuse, Beacon Press, 1955.
- The painter of modern life y Art in Paris*, de Charles Baudelaire, traducción de Jonathan Mayne, Phaidon Press, Ltd., 1965.
- «Baudelaire: modernism in the streets», publicado por primera vez en *Partisan Review*, vol. 46, n.º 2, 1979.
- Hope against hope*, de Nadezhda Mandelstam, traducción de Max Hayward. © Atheneum Publishers, 1970. Reproducido con su autorización.
- Petersburg*, de Andrei Bely, traducción de R. Maguire y J. Malmstad, Indiana University Press, 1968.
- «A weak heart», de Fedor Dostoievski, traducción de Donald Fauger, en *Dostoevsky and romantic realism*, de Donald Fauger, Harvard University Press, 1965.
- Osip Mandelstam: selected poetry*, traducción de Clarence Brown y W. S. Merwin. © Clarence Brown y W. S. Merwin, 1974. Reproducido con autorización de Atheneum Publishers.
- Notes from underground y The grand inquisitor*, de Fedor Dostoievski, traducción de Ralph Matlaw. © E. P. Dutton, 1960. Reproducido con su autorización.
- «The Egyptian stamp», en *The prose of Osip Mandelstam*, traducción y ensayo crítico de Clarence Brown. © Princeton University Press, 1965; Princeton Paperback, 1967. Reproducido con autorización de Princeton University Press.
- Winter notes on summer impressions*, de Fedor Dostoievski, traducción de Richard Lee Renfield, Criterion Books, 1955. © S. G. Phillips, Inc., 1955. Reproducido con su autorización.
- The writings of Robert Smithson: essays with illustrations*, edición de Nancy Holt, New York University Press, 1979. © Nancy Holt, 1979. Reproducido con su autorización.
- «An urban convalescence», en *Water Street*, de James Merrill. © James Merrill, 1962. Reproducido con autorización de Atheneum Publishers.
- Black spring*, de Henry Miller. © Grove Press, Inc., 1963. Reproducido con su autorización.
- The great Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald. © Charles Scribner's Sons, 1925. © renovado. Reproducido con autorización de Charles Scribner's Sons.
- «Shooting script», en *Poems: selected and new, 1950-1974*, de Adrienne Rich. © W. W. Norton and Co., Inc., 1975. Reproducido con su autorización.
- «The flowers», en *Collected earlier poems of William Carlos Williams*. © New Directions Publishing Corporation, 1938. Reproducido con autorización de New Directions.
- «Howl», en *Howl and other poems*, de Allen Ginsberg. © Allen Ginsberg, 1956, 1959. Reproducido con autorización de City Lights Books.
- «The bronze horseman», de Alexander Pushkin, en *The triple thinkers*, de Edmund Wilson. © Edmund Wilson, 1938, 1948. © renovado Edmund Wilson, 1958, 1971; y Elena Wilson, albacea del testamento de Edmund Wilson, 1976. Reproducido con autorización de Farrar, Straus and Giroux, Inc.

TODO LO SOLIDO SE DESVANECE EN EL AIRE.

La experiencia de la modernidad

por

MARSHALL BERMAN



30.934

15

INTRODUCCION. LA MODERNIDAD: AYER, HOY Y MAÑANA

Hay una forma de experiencia vital —la experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida— que comparten hoy los hombres y mujeres de todo el mundo de hoy. Llamaré a este conjunto de experiencias la «modernidad». 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. Los entornos y las experiencias modernos atraviesan todas las fronteras de la geografía y la etnia, de la clase y la nacionalidad, de la religión y la ideología: se puede decir que en este sentido la modernidad une a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, «todo lo sólido se desvanece en el aire».

Las personas que se encuentran en el centro de esta vorágine son propensas a creer que son las primeras, y tal vez las únicas, que pasan por ella; esta creencia ha generado numerosos mitos nostálgicos de un Paraíso Perdido premoderno. Sin embargo, la realidad es que un número considerable y creciente de personas han pasado por ella durante cerca de quinientos años. Aunque probablemente la mayoría de estas personas han experimentado la modernidad como una amenaza radical a su historia y sus tradiciones, en el curso de cinco siglos ésta ha desarrollado una historia rica y una multitud de tradiciones propias. Deseo explorar y trazar el mapa de estas tradiciones, comprender las formas en que pueden nutrir y enriquecer nuestra propia modernidad, y las formas en que podrían oscurecer o empobrecer nuestro sentido de lo que es la modernidad y de lo que puede ser.

La vorágine de la vida moderna ha sido alimentada por muchas

fuentes: los grandes descubrimientos en las ciencias físicas, que han cambiado nuestras imágenes del universo y nuestro lugar en él; la industrialización de la producción, que transforma el conocimiento científico en tecnología, crea nuevos entornos humanos y destruye los antiguos, acelera el ritmo general de la vida, genera nuevas formas de poder colectivo y de lucha de clases; las inmensas alteraciones demográficas, que han separado a millones de personas de su hábitat ancestral, lanzándolas a nuevas vidas a través de medio mundo; el crecimiento urbano, rápido y a menudo caótico; los sistemas de comunicación de masas, de desarrollo dinámico, que envuelven y unen a las sociedades y pueblos más diversos, los Estados cada vez más poderosos, estructurados y dirigidos burocráticamente, que se esfuerzan constantemente por ampliar sus poderes; los movimientos sociales masivos de personas y pueblos, que desafían a sus dirigentes políticos y económicos y se esfuerzan por conseguir cierto control sobre sus vidas; y finalmente, conduciendo y manteniendo a todas estas personas e instituciones un mercado capitalista mundial siempre en expansión y drásticamente fluctuante. En el siglo XX, los procesos sociales que dan origen a esta vorágine, manteniéndola en un estado de perpetuo devenir, han recibido el nombre de «modernización». Estos procesos de la historia mundial han nutrido una asombrosa variedad de ideas y visiones que pretenden hacer de los hombres y mujeres los sujetos tanto como los objetos de la modernización, darles el poder de cambiar el mundo que está cambiándoles, abrirse paso a través de la vorágine y hacerla suya. A lo largo del siglo pasado, estos valores y visiones llegaron a ser agrupados bajo el nombre de «modernismo». Este libro es un estudio de la dialéctica entre modernización y modernismo.

Con la esperanza de aprehender algo tan amplio como la historia de la modernidad, la he dividido en tres fases. En la primera fase, que se extiende más o menos desde comienzos del siglo XVI hasta finales del XVIII, las personas comienzan a experimentar la vida moderna; apenas si saben con qué han tropezado. Buscan desesperadamente, pero medio a ciegas, un vocabulario adecuado; tienen poca o nula sensación de pertenecer a un público o comunidad moderna en el seno de la cual pudieran compartir sus esfuerzos y esperanzas. Nuestra segunda fase comienza con la gran ola revolucionaria de la década de 1790. Con la Revolución francesa y sus repercusiones, surge abrupta y espectacularmente el gran público moderno. Este público comparte la sensación de estar viviendo una época revolucio-

na, una época que genera insurrecciones explosivas en todas las dimensiones de la vida personal, social y política. Al mismo tiempo, el público moderno del siglo XIX puede recordar lo que es vivir, material y espiritualmente, en mundos que no son en absoluto modernos. De esta dicotomía interna, de esta sensación de vivir simultáneamente en dos mundos, emergen y se despliegan las ideas de modernización y modernismo. En el siglo XX, nuestra fase tercera y final, el proceso de modernización se expande para abarcar prácticamente todo el mundo y la cultura del modernismo en el mundo en desarrollo consigue triunfos espectaculares en el arte y el pensamiento. Por otra parte, a medida que el público moderno se expande, se rompe en una multitud de fragmentos, que hablan idiomas privados inconmensurables; la idea de la modernidad, concebida en numerosas formas fragmentarias, pierde buena parte de su viveza, su resonancia y su profundidad, y pierde su capacidad de organizar y dar un significado a la vida de las personas. Como resultado de todo esto, nos encontramos hoy en medio de una edad moderna que ha perdido el contacto con las raíces de su propia modernidad.

Si en la primera fase de la modernidad hay una voz moderna arquetípica, antes de las revoluciones francesa y americana, ésta es la de Jean-Jacques Rousseau. Rousseau es el primero en utilizar la palabra *moderniste* en el sentido en que se usará en los siglos XIX y XX; y es la fuente de algunas de nuestras tradiciones modernas más vitales, desde la ensoñación nostálgica hasta la introspección psicoanalítica y la democracia participativa. Rousseau fue, como todo el mundo sabe, un hombre de profundos conflictos. Gran parte de su angustia emana de las peculiaridades de su propia vida en tensión, pero algo de ella se deriva de su aguda sensibilidad hacia las condiciones sociales que estaban empezando a configurar las vidas de millones de personas. Rousseau asombró a sus contemporáneos al proclamar que la sociedad europea estaba «al borde del abismo», en vísperas de los alzamientos revolucionarios más explosivos. Experimentaba la vida cotidiana en esa sociedad —especialmente en París, su capital— como un torbellino, *le tourbillon social*¹. ¿Cómo iba el individuo a moverse y vivir en el torbellino?

¹ *Emile, ou de l'éducation*, 1762, en la edición de la Bibliothèque de la Pléiade de las *Oeuvres complètes* de Rousseau (París, Gallimard, 1959 ss.) volumen IV. Para la idea de Rousseau del *tourbillon social* y de cómo sobrevivir en él, véase el libro IV, p. 551. Sobre el carácter voluble de la sociedad europea y los futuros levantamientos revolucionarios. *Emile*, I, p. 252; III, p. 468; IV, pp. 507-508.

En la novela romántica de Rousseau *La nueva Eloisa*, su joven héroe, Saint-Preux, realiza un movimiento exploratorio —movimiento arquetípico de millones de jóvenes en los siglos venideros— del campo a la ciudad. Escribe a su amada, Julie, desde las profundidades del *tourbillon social*, tratando de transmitirle su asombro y su miedo. Saint-Preux experimenta la vida metropolitana como «un choque perpetuo de grupos y cábalas, un flujo y reflujo continuo de prejuicios y opiniones en conflicto [...] Todos entran constantemente en contradicción consigo mismos» y «todo es absurdo, pero nada es chocante, porque todos están acostumbrados a todo». Es un mundo en el que «lo bueno, lo malo, lo hermoso, lo feo, la verdad, la virtud, sólo tiene una existencia local y limitada». Se presenta una multitud de nuevas experiencias, pero el que quiera gozarlas «debe ser más acomodaticio que Alcibiades, estar dispuesto a cambiar sus principios con su público, a ajustar su espíritu a cada paso». Al cabo de unos pocos meses en este ambiente,

estoy comenzando a sentir la embriaguez en que te sumerge esta vida agitada y tumultuosa. La multitud de objetos que pasan ante mis ojos, me causa vértigo. De todas las cosas que me impresionan, no hay ninguna que cautive mi corazón, aunque todas juntas perturben mis sentidos, haciéndome olvidar quién soy y a quién pertenezco.»

Reafirma su compromiso con su primer amor; sin embargo, como él mismo dice, teme que «no sepa un día que voy a amar al siguiente». Anhela desesperadamente algo sólido a lo que asirse, pero «sólo veo fantasmas que hieren mi vista, pero desaparecen en cuanto trato de atraparlos»². Esta atmósfera —de agitación y turbulencia, vértigo y embriaguez psíquicos, extensión de las posibilidades de la experiencia y destrucción de las barreras morales y los vínculos personales, expansión y desarreglo de la personalidad, fantasmas en las calles y en el alma— es la atmósfera en que nace la sensibilidad moderna.

Si avanzamos unos cien años y tratamos de identificar los ritmos y tonos distintivos de la modernidad del siglo XIX, lo primero que advertimos es el nuevo paisaje sumamente desarrollado, diferenciado y dinámico en el que tiene lugar la experiencia moderna. Es un pai-

² Julie, ou la nouvelle Héloïse, 1761, segunda parte, cartas 14 y 17. En *Oeuvres complètes*, volumen II, pp. 231-236, 255-256. En *The politics of authenticity*, Atheneum, 1970, especialmente pp. 113-119, 163, 177, he examinado estos cuadros y temas de Rousseau desde un punto de vista ligeramente diferente.

saie de máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías férreas, nuevas y vastas zonas industriales; de ciudades rebosantes que han crecido de la noche a la mañana, frecuentemente con consecuencias humanas pavorosas; de diarios, telegramas, telégrafos, teléfonos y otros medios de comunicación de masas que informan a una escala cada vez más amplia; de Estados nacionales y acumulaciones multinacionales de capital cada vez más fuertes; de movimientos sociales de masas que luchan contra esta modernización desde arriba con sus propias formas de modernización desde abajo; de un mercado mundial siempre en expansión que lo abarca todo, capaz del crecimiento más espectacular, capaz de un despilfarro y una devastación espantosos, capaz de todo salvo de ofrecer solidez y estabilidad. Todos los grandes modernistas del siglo XIX atacan apasionadamente este entorno, tratando de destruirlo o hacerlo añicos desde dentro; sin embargo, todos se encuentran muy cómodos en él, sensibles a sus posibilidades, afirmativos incluso en sus negaciones radicales, juguetones e irónicos incluso en sus momentos de mayor seriedad y profundidad.

Podemos hacernos una idea de la complejidad y riqueza del modernismo del siglo XIX y de las unidades que le instilan su diversidad, si escuchamos brevemente dos de sus voces más distintivas: Nietzsche, que es generalmente considerado como una de las fuentes primarias de muchos de los modernismos de nuestros tiempos, y Marx, que no es normalmente asociado a ninguna clase de modernismo.

He aquí a Marx, hablando en un inglés incorrecto, pero poderoso en 1856³. «Las llamadas revoluciones de 1848 no fueron más que pequeños hechos episódicos», comienza, «ligeras fracturas y fisuras en la dura corteza de la sociedad europea. Bastaron, sin embargo, para poner de manifiesto el abismo que se extendía por debajo. Demostraron que bajo esa superficie, tan sólida en apariencia, existían verdaderos océanos, que sólo necesitaban ponerse en movimiento para hacer saltar en pedazos continentes enteros de duros peñascos». Las clases dominantes de la reaccionaria década de 1850 dijeron al mundo que todo volvía a ser sólido; pero no está claro que ellas mis-

³ «Speech at the anniversary of the *People's Paper*», en Robert C. Tucker, comp., *The Marx-Engels reader*, 2.^a ed., Norton, 1978, pp. 577-578. [«Discurso pronunciado en la fiesta de aniversario del *People's War*» en K. Marx y F. Engels *Obras escogidas* (en adelante OE), 2 vols., Madrid, Akal, 1975, vol. I, pp. 368-369]. En adelante este volumen será citado como MER.

mas se lo creyeran. De hecho, dice Marx, «la atmósfera en la que vivimos ejerce sobre cada uno de nosotros una presión de 20 000 libras [pero] ¿acaso la sentimos?» Uno de los objetivos más urgentes de Marx es hacer que la gente «la sienta»; ésta es la razón por la que sus ideas están expresadas en imágenes tan intensas y extravagantes —abismos, terremotos, erupciones volcánicas, aplastante fuerza de gravedad—, imágenes que seguirán resonando en el arte y el pensamiento modernista de nuestro siglo. Marx continúa: «Nos hallamos en presencia de un gran hecho característico del siglo XIX, que ningún partido se atreverá a negar». El hecho fundamental de la vida moderna, tal como Marx la experimenta, es que ésta es radicalmente contradictoria en su base:

Por un lado han despertado a la vida unas fuerzas industriales y científicas de cuya existencia no hubiese podido sospechar siquiera ninguna de las épocas históricas precedentes. Por otro lado, existen unos síntomas de decadencia que superan en mucho a los horrores que registra la historia de los últimos tiempos del Imperio Romano.

Hoy día, todo parece llevar en su seno su propia contradicción. Vemos que las máquinas, dotadas de la propiedad maravillosa de acortar y hacer más fructífero el trabajo humano, provocan el hambre y el agotamiento del trabajador. Las fuentes de riqueza recién descubiertas se convierten, por arte de un extraño maleficio, en fuentes de privaciones. Los triunfos del arte parecen adquiridos al precio de cualidades morales. El dominio del hombre sobre la naturaleza es cada vez mayor; pero, al mismo tiempo, el hombre se convierte en esclavo de otros hombres o de su propia infamia. Hasta la pura luz de la ciencia parece no poder brillar más que sobre el fondo tenebroso de la ignorancia. Todos nuestros inventos y progresos parecen dotar de vida intelectual a las fuerzas materiales, mientras que reducen a la vida humana al nivel de una fuerza material bruta.

Estas miserias y misterios llenan de desesperación a muchos modernos. Algunos quisieran «deshacerse de los progresos modernos de la técnica con tal de verse libres de los conflictos actuales»; otros tratarán de equilibrar los progresos en la industria con una regresión neofeudal o neoabsolutista en la política. Sin embargo, Marx proclama una fe paradigmáticamente modernista: «Por lo que a nosotros se refiere, no nos engañamos respecto a la naturaleza de ese espíritu maligno que se manifiesta en las contradicciones que acabamos de señalar. Sabemos que para hacer trabajar bien a las nuevas fuerzas de la sociedad se necesita únicamente que éstas pasen a manos de hom-

bres nuevos, y que tales hombres nuevos son los obreros. Estos son igualmente un invento de la época moderna, como las propias máquinas». Por lo tanto una clase de «hombres nuevos», hombres totalmente modernos, será capaz de resolver las contradicciones de la modernidad; de superar las presiones aplastantes, los terremotos, los hechizos sobrenaturales, los abismos personales y sociales, en medio de los cuales están obligados a vivir los hombres y mujeres modernos. Habiendo dicho esto, Marx se vuelve de pronto jugueteón y relaciona su visión del futuro con el pasado, con el folklore inglés, con Shakespeare: «En todas las manifestaciones que provocan el desconcierto de la burguesía, de la aristocracia y de los pobres profetas de la regresión, reconocemos a nuestro buen amigo Robin Goodfellow, al viejo topo que sabe cavar la tierra con tanta rapidez, a ese digno zapador que se llama Revolución».

Los escritos de Marx son famosos por sus finales. Pero si lo vemos como un modernista, advertiremos el movimiento dialéctico subyacente que anima su pensamiento, movimiento sin fin que fluye a contracorriente de sus propios conceptos y deseos. Así, en el *Manifiesto comunista*, vemos que el dinamismo revolucionario que derrocará a la moderna burguesía nace de los impulsos y necesidades más profundos de esos burgueses:

La burguesía no puede existir sino a condición de revolucionar incesantemente los instrumentos de producción y, por consiguiente, las relaciones de producción, y con ello todas las relaciones sociales [...] Una revolución continua en la producción, una incesante conmoción de todas las condiciones sociales, una inquietud y un movimiento constantes distinguen la época burguesa de todas las anteriores.

Probablemente sea ésta la visión definitiva del entorno moderno, ese entorno que ha dado origen a una plétora asombrosa de movimientos modernistas, desde los tiempos de Marx hasta los nuestros. La visión se desarrolla:

Todas las relaciones estancadas y enmohecidas, con su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante siglos, quedan rotas; las nuevas se hacen añejas antes de haber podido osificarse. 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 recíprocas⁴.

⁴ MER, pp. 475-476. He variado ligeramente la traducción clásica, hecha por Samuel Moore en 1888. [OE, vol. 1, p. 25; traducción corregida.]

Así, el movimiento dialéctico de la modernidad se vuelve irónicamente contra su fuerza motriz fundamental, la burguesía. Pero puede que no se detenga allí: después de todo, todos los movimientos modernos se ven atrapados en este ambiente, incluyendo el del propio Marx. Supongamos, como Marx supone, que las formas burguesas se descomponen y que un movimiento comunista alcanza el poder: ¿qué impedirá a esta nueva forma social compartir la suerte de sus antecesores y desvanecerse en el aire moderno? Marx comprendió esta cuestión y sugirió algunas respuestas que revisaremos más adelante. Pero una de las virtudes distintivas del modernismo es la de dejar que el eco de las interrogaciones permanezca en el aire mucho después de que los propios interrogadores, y sus respuestas, hayan abandonado la escena.

Si avanzamos un cuarto de siglo, hasta Nietzsche en la década de 1880, nos encontramos con prejuicios, lealtades y esperanzas muy diferentes, pero con una voz y un sentimiento de la vida moderna sorprendentemente similares. Para Nietzsche, como para Marx, las corrientes de la historia moderna eran irónicas y dialécticas: así los ideales cristianos de la integridad del alma y el deseo de verdad habían llegado a destruir el propio cristianismo. El resultado eran los sucesos traumáticos que Nietzsche llamó «la muerte de Dios» y el «advenimiento del nihilismo». La humanidad moderna se encontró en medio de una gran ausencia y vacío de valores pero, al mismo tiempo, una notable abundancia de posibilidades. Aquí, en *Más allá del bien y del mal*, de Nietzsche (1882), encontramos, como encontrábamos en Marx, un mundo en el que todo está preñado de su contrario⁵:

En estos puntos cruciales de la historia aparecen —yuxtapuestos y a menudo entrelazados— una especie de tiempo tropical rivalizando en desarrollo, magnífico, múltiple, de fuerza y crecimiento similares al de la jungla, y una enorme destrucción y autodestrucción, debida a los egoísmos violentamente enfrentados, que explotan y se combaten en busca del sol y la luz, incapaces de encontrar algún límite, algún control, alguna consideración dentro de la moralidad de que disponen... Nada más que nuevos «porqués», no más fórmulas comunales; una nueva fidelidad al malentendido y a la falta de respeto mutuo; decadencia, vicio y los deseos más elevados terriblemente ligados unos con otros, el genio de la raza fluyendo sobre la cornucopia del bien y del mal; una simultaneidad fatal de primavera y otoño... Nuevamente hay pe-

⁵ Los pasajes citados están tomados de las secciones 262, 223 y 224. La traducción es de Marianne Cowan (1955; Gateway, 1967), pp. 210-211, 146-150.

ligro, la madre de la moralidad —un gran peligro— pero esta vez trasladado a lo individual, a lo más cercano y más querido, a la calle, a nuestro propio hijo, nuestro propio corazón, nuestros más internos y secretos reductos del deseo y la voluntad.

En tiempos como éstos, «el individuo se atreve a individualizarse». Por el contrario, este valiente individuo «necesita un conjunto de leyes propias, necesita de sus propias habilidades y astucias para su auto-conservación, auto-elevación, auto-despertar, auto-liberación». Las posibilidades son a la vez gloriosas y ominosas. «Ahora nuestros instintos pueden desbocarse en todas las direcciones posibles; nosotros mismos somos una especie de caos.» El sentido de sí mismo y de la historia del hombre moderno «se convierte realmente en un instinto para todo, un gusto por probarlo todo». En este punto se abren muchos caminos. ¿Cómo encontrarán los hombres y las mujeres modernos los recursos para hacer frente a su «todo»? Nietzsche apunta que hay muchos «Little Jack Horners» por todas partes, cuya solución al caos de la vida moderna es intentar no vivir en absoluto: para ellos «ser mediocres es la única moralidad que tiene sentido».

Otro tipo de moderno se dedica a parodiar el pasado: «Necesita de la historia porque es el armario en que se guardan todos los trajes. Advierte, que ninguno le va completamente bien» —ni el primitivo, ni el clásico, ni el medieval, ni el oriental—, «así que sigue probándose unos y otros», incapaz de aceptar el hecho de que un hombre moderno «nunca puede verse verdaderamente bien vestido», porque no hay ningún rol social en los tiempos modernos en que se pueda calzar perfectamente. La postura de Nietzsche hacia los peligros de la modernidad es aceptarlos con alegría: «Nosotros los modernos, los semi-bárbaros. Sólo estamos en medio de nuestra bienaventuranza cuando el peligro es mayor. El único estímulo que nos halaga es lo infinito, lo inconmensurable». Y sin embargo Nietzsche no está dispuesto a vivir para siempre en medio de este peligro. Tan ardientemente como Marx, afirma su fe en una nueva clase de hombre —«el hombre de mañana y pasado mañana»— quien, «en oposición a su hoy», tendrá el valor y la imaginación para «crear nuevos valores» necesarios para que los hombres y las mujeres modernas se abran camino a través de los peligrosos infinitos en que viven.

Lo distintivo y notable de la voz que comparten Marx y Nietzsche no es solamente su ritmo frenético, su energía vibrante, su riqueza

za imaginativa, sino también sus cambios rápidos y drásticos de tono e inflexión, su disposición a volverse contra sí misma, a cuestionarse y negar todo lo que se ha dicho, a transformarse en una amplia gama de voces armónicas o disonantes y a estirarse, más allá de sus capacidades, hasta una gama infinitamente más amplia, a expresar y captar un mundo en el que todo está preñado de su contrario y «todo lo sólido se desvanece en el aire». En esta voz resuena, al mismo tiempo, el autodescubrimiento y la burla de sí mismo, la autocomplacencia y la duda de sí mismo. Es una voz que conoce el dolor y el miedo, pero que cree en su capacidad de salir adelante. Los graves peligros están en todas partes, y pueden atacar en cualquier momento, pero ni siquiera las heridas más profundas pueden detener que esta energía fluya y se desborde. Es irónico y contradictorio, polifónico y dialéctico, denunciar la vida moderna en nombre de los valores que la propia modernidad ha creado, esperar —a menudo contra toda esperanza— que las modernidades de mañana y pasado mañana curarán las heridas que destrozan a los hombres y las mujeres de hoy. Todos los grandes modernistas del siglo XIX —espíritus tan diversos como Marx y Kierkegaard, Whitman e Ibsen, Baudelaire, Melville, Carlyle, Stirner, Rimbaud, Strindberg, Dostoievski y muchos más— hablan en este ritmo y en esta tonalidad.

¿Qué ha sido del modernismo del siglo XIX en el siglo XX? En algunos aspectos ha madurado y crecido por encima de las esperanzas más desenfrenadas. En la pintura y la escultura, la poesía y la novela, el teatro y la danza, en la arquitectura y el diseño, en toda una gama de medios electrónicos y en un amplio espectro de disciplinas científicas que ni siquiera existían hace un siglo, nuestro siglo ha producido una sorprendente cantidad de obras e ideas de la más alta calidad. Puede que el siglo XX sea el más brillantemente creativo de toda la historia mundial, en gran medida porque sus energías creativas han hecho eclosión en todas partes del mundo. La brillantez y la profundidad del modernismo vivo —vivo en la obra de Grass, García Márquez, Fuentes, Cunningham, Nevelson, Di Suvero, Kenzo Tange, Fassbinder, Herzog, Sembene, Robert Wilson, Philip Glass, Richard Foreman, Twyla Tharp, Maxine Hong Kingston y tantos otros que nos rodean— nos ofrecen mucho de qué enorgullecernos, en un mundo en que hay tanto de qué avergonzarse y de qué temer. Y sin embargo; me parece, no sabemos cómo utilizar nuestro modernismo; hemos perdido o roto la conexión entre nuestra cultura y nuestras vi-

das. Jackson Pollock imaginaba sus cuadros chorreantes como selvas en que los espectadores podían perderse (y desde luego encontrarse); pero en gran medida hemos perdido el arte de introducirnos en el cuadro, de reconocernos como participantes y protagonistas del arte y el pensamiento de nuestro tiempo. Nuestro siglo ha engendrado un arte moderno espectacular; pero parece que hemos olvidado cómo captar la vida moderna de la que emana este arte. El pensamiento moderno, desde Marx y Nietzsche, ha crecido y se ha desarrollado en muchos aspectos; no obstante nuestro pensamiento acerca de la modernidad parece haber llegado a un punto de estancamiento y regresión.

Si prestamos atención a los pensadores y escritores de la modernidad del siglo XX y los comparamos con los de hace un siglo, encontramos que la perspectiva se ha achatado radicalmente y que el campo imaginativo se ha reducido. Los pensadores del siglo XIX eran, al mismo tiempo, enemigos y entusiastas de la vida moderna, en incansable lucha cuerpo a cuerpo con sus ambigüedades y sus contradicciones; la fuente primordial de su capacidad creativa radicaba en sus tensiones internas y en su ironía hacia sí mismos. Sus sucesores del siglo XX se han orientado mucho hacia las polarizaciones rígidas y las totalizaciones burdas. La modernidad es aceptada con un entusiasmo ciego y acrítico, o condenada con un distanciamiento y un desprecio neoolímpico; en ambos casos es concebida como un monolito cerrado, incapaz de ser configurado o cambiado por los hombres modernos. Las visiones abiertas de la vida moderna han sido suplantadas por visiones cerradas; el esto y aquello por el esto o aquello.

Las polarizaciones fundamentales tienen lugar al comienzo mismo de nuestro siglo. He aquí a los futuristas italianos, partidarios apasionados de la modernidad en los años que precedieron a la primera guerra mundial: «Compañeros, os decimos ahora que el triunfante progreso de la ciencia hace que los cambios en la humanidad sean inevitables, cambios que están abriendo un abismo entre los dóciles esclavos de la tradición y nosotros, los modernos libres que confiamos en el esplendor radiante de nuestro futuro»⁶. Aquí no hay ambigüedades: «tradición» —todas las tradiciones del mundo en el mismo saco— es igual a dócil esclavitud, y modernidad es igual a libertad.

⁶ «Manifesto of the futurist painters, 1910», de Umberto Boccioni *et al.*, traducido por Robert Brain, en Umbro Apollonio, comp., *Futurist manifestos*, Viking, 1973, p. 25.

«¡Levantad vuestras piquetas, vuestras hachas y martillos, y destruid destruid sin piedad las ciudades venerables! ¡Adelante! ¡Quemad los estantes de las bibliotecas! ¡Desviad el curso de los canales para que inunden los museos! [...] ¡Que vengan los alegres incendiarios de dedos tiznados! ¡Ya están aquí! ¡Ya están aquí!» Marx y Nietzsche también podrían regocijarse por la destrucción moderna de las estructuras tradicionales; pero ellos conocían el coste humano del progreso y sabían que la modernidad tendría que recorrer un largo camino antes de que pudieran cicatrizar sus heridas.

Cantaremos a las grandes multitudes excitadas por el trabajo, el placer y el motín; cantaremos las mareas polifónicas y multicolores de la revolución en las capitales modernas; cantaremos el fervor nocturno de los arsenales y los astilleros brillando bajo violentas lunas eléctricas; codiciosas estaciones de ferrocarril que devoran serpientes emplumadas de humo; fábricas que cuelgan de las nubes con las serpenteantes líneas de su humo; puentes que montan a horcajadas sobre los ríos, como gimnastas gigantes, brillando al sol con su resplandor de cuchillos; aventurados barcos de vapor... locomotoras de entrañas profundas... y la luz lustrosa de los aeroplanos [...].⁷

Setenta años más tarde, la verba y el entusiasmo juvenil de los futuristas todavía puede conmovernos junto con su deseo de fundir sus energías con la tecnología moderna y crear el mundo de nuevo. Pero ¡es tanto lo que queda fuera de este mundo nuevo! Podemos verlo incluso en esa maravillosa metáfora: «las mareas polifónicas y multicolores de la revolución». La capacidad de experimentar los trastornos políticos de manera estética (musical, pictórica) es una expansión real de la sensibilidad humana. Pero, en cambio, ¿qué pasa con todos los que son barridos por estas mareas? Su experiencia no se ve por ninguna parte en el cuadro futurista. Parece ser que algunos tipos muy importantes de sentimientos humanos mueren cuando nacen las máquinas. De hecho, en los escritos futuristas posteriores «buscamos la creación de un tipo no-humano para quien se hayan abolido los sufrimientos morales, la bondad de corazón, el afecto y el amor, esos venenos corrosivos de la energía vital, interruptores de nuestra poderosa electricidad corporal»⁸. De acuerdo con esto, los

⁷ F. T. Marinetti, «The founding and manifesto of futurism, 1909», traducido por R. W. Flint, en *Futurist manifestos*, p. 22.

⁸ Marinetti, «Multiplied man and the reign of the machine», en *War, the world's only hygiene*, 1911-1915, en R. W. Flint, compilador y traductor, *Marinetti, selected*

jovenes futuristas se lanzaron ardientemente a lo que llamaban «la guerra, la única higiene del mundo», en 1914. En el plazo de dos años, sus dos espíritus más creativos —el pintor-escultor Umberto Boccioni y el arquitecto Antonio Sant'Elia— resultarían muertos por las máquinas que adoraban. El resto sobrevivió para convertirse en peones culturales de Mussolini, pulverizados por la mano negra del futuro.

Los futuristas llevaron la glorificación de la tecnología moderna a un extremo grotesco y autodestructivo que aseguró que sus extravagancias no se repetirían jamás. Pero su romance acrílico con las máquinas, unido a su total alejamiento de la gente, se reencarnaría en formas menos fantásticas, pero de vida más larga. Después de la primera guerra mundial, encontramos este nuevo tipo de modernismo en las formas refinadas de la «estética de la máquina», las pastorales tecnocráticas del Bauhaus, Gropius y Mies van der Rohe, Le Corbusier y Léger, el *Ballet mécanique*. Volvemos a encontrarlo después de una nueva guerra mundial, en las rapsodias espaciadas de alta tecnología de Buckminster Fuller y Marshall McLuhan y en *Future shock*, de Alvin Toffler. Aquí, en *Understanding media*, de McLuhan, publicado en 1964,

Resumiendo, el ordenador promete, mediante la tecnología, una condición pentecostal de unidad y comprensión universales. El siguiente paso lógico parecería ser [...] la superación de los lenguajes en aras de una conciencia cósmica general [...] La condición de «ingravedez» que a decir de los biólogos promete la inmortalidad física, tal vez sea paralela a la condición de mudéz que podría conferir una perpetuidad de paz y armonía colectivas⁹.

Este modernismo está subyacente en los modelos de modernización que los científicos sociales norteamericanos de la posguerra —cuyo trabajo a menudo estuvo amparado por generosas subvenciones del gobierno y de diversas fundaciones— desarrollaron para exportar al Tercer Mundo. He aquí, por ejemplo, el himno a la fábrica moderna del psicólogo social Alex Inkeles:

Una fábrica guiada por una política de gestión y de personal moderna dará

writings, Farrar, Straus y Giroux, 1972, pp. 90-91. Para un tratamiento ingenioso (aunque partidista) del futurismo dentro del contexto de la evolución de la modernidad, véase Reyner Banham, *Theory and design in the first machine age*, Praeger, 1967, pp. 99-137.

⁹ *Understanding media: the extensions of man*, McGraw-Hill, 1965, p. 80.

a sus trabajadores un ejemplo de conducta racional, equilibrio emocional, comunicación abierta y respeto a las opiniones, los sentimientos y la dignidad del trabajador, que puede ser un ejemplo poderoso de las prácticas y los principios de la vida moderna.¹⁰

Los futuristas deplorarían la escasa intensidad de esta prosa, pero seguramente estarían encantados con la visión de la fábrica como un ser humano ejemplar que los hombres y mujeres deberían tomar como modelo para su vida. El ensayo de Inkeles se titula «The modernization of man» y tiene por objetivo mostrar la importancia del deseo y la iniciativa humanos en la vida moderna. Pero su problema, y el problema de todos los modernismos de la tradición futurista, es que, con unas máquinas resplandecientes y unos sistemas mecánicos que desempeñan todos los papeles principales —de igual modo que en la cita anterior el sujeto es la fábrica—, al hombre moderno le queda muy poco que hacer que no sea enchufar las máquinas.

Si nos trasladamos al polo opuesto del pensamiento del siglo XX, que dice un rotundo «¡no!» a la vida moderna, encontramos una visión sorprendentemente similar de lo que es la vida. En el clímax de *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, de Max Weber, escrita en 1904, todo el «poderoso cosmos del orden económico moderno» es visto como una «jaula de hierro». Este orden inexorable, capitalista, legalista y burocrático, «determina las vidas de todos los individuos nacidos dentro del mecanismo [...] con una fuerza irresistible». Está destinado a «determinar el destino del hombre hasta que se queme la última tonelada de carbón fósil». Ahora bien, Marx y Nietzsche —y Tocqueville y Carlyle y Mill y Kierkegaard y todos

¹⁰ «The modernization of man», en Myron Weiner, comp., *Modernization: the dynamics of growth*, Basic Books, 1966, p. 149. Esta compilación da una buena idea del paradigma americano de la modernización en su punto culminante. Entre las obras principales de esta tradición se encuentran Daniel Lerner, *The passing of traditional society*, Free Press, 1958, y W. W. Rostow, *The stages of economic growth: A non-communist manifesto*, Cambridge, 1960. Para una temprana crítica radical de esta literatura, véase Michael Walzer, «The only revolution: notes on the theory of modernization», *Dissent*, 11, 1964, pp. 132-140. Pero este cuerpo teórico también suscitó muchas críticas y controversias dentro de la corriente central de las ciencias sociales occidentales. Las polémicas están incisivamente resumidas en S. N. Eisenstadt, *Tradition, change and modernity*, Wiley, 1973. Vale la pena señalar que cuando la obra de Inkeles apareció finalmente en forma de libro, como Alex Inkeles y David Smith, *Becoming modern: individual change in six developing countries*, Harvard, 1974, la imagen paniglosiana de la vida moderna dio paso a perspectivas mucho más complejas.

los otros grandes críticos del siglo XIX— también comprendieron las formas en que la tecnología y la organización social modernas determinaban el destino del hombre. Pero todos creían que los individuos modernos tenían capacidad para comprender este destino y, tras haberlo comprendido, luchar contra él. De aquí que incluso en medio de un presente miserable, pudieran imaginar un futuro abierto. Los críticos de la modernidad del siglo XX carecen casi por completo de esa empatía y esa fe en los hombres y mujeres contemporáneos. Para Weber, esos contemporáneos no son nada más que «especialistas sin espíritu, sensualistas sin corazón; y esta nulidad se refleja en la ilusión de que se ha llegado a un nivel de desarrollo nunca antes alcanzado por la humanidad»¹¹. Por lo tanto la sociedad moderna no sólo es una jaula, sino que todos los que la habitan están configurados por sus barrotes; somos seres sin espíritu, sin corazón, sin identidad sexual o personal («esta nulidad... reflejada (atrapada) en la ilusión de que se ha llegado...»), casi podríamos decir sin ser. Aquí, al igual que en las formas futuristas y tecnopastorales del modernismo, el hombre moderno como sujeto —como ser vivo capaz de respuesta, juicio y acción en y sobre el mundo— ha desaparecido. Irónicamente, los críticos del siglo XX de la «jaula de hierro» adoptan la perspectiva de los guardianes de ésta: puesto que los que se encuentran dentro de ella están desprovistos de libertad o dignidad interior, la jaula no es una prisión; simplemente ofrece, a una raza de nulidades, el vacío que necesitan y anhelan.¹²

¹¹ *The protestant ethic and the spirit of capitalism*, traducida al inglés por Talcott Parsons, Scribner, 1930, pp. 181-183 [*La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona, Península, 1972]. He alterado ligeramente la traducción, de acuerdo con la versión más vivida de Peter Gay en Columbia College, *Man in contemporary society*, Columbia, 1953, II, pp. 96-97. Gay, sin embargo, sustituye «jaula de hierro» por «cámaras de fuerza».

¹² En algunos de los ensayos posteriores de Weber se puede encontrar una perspectiva más dialéctica, como por ejemplo en «Politics as a vocation» y «Science as a vocation» (en Hans Gerth y C. Wright Mills, compiladores y traductores, *From Max Weber*, Oxford, 1946). Georg Simmel, amigo y contemporáneo de Weber, insinúa pero nunca llega a desarrollar realmente lo que probablemente sea lo más parecido a una teoría dialéctica de la modernidad del siglo XX. Véase, por ejemplo, «The conflict in modern culture», «The metropolis and mental life», «Group expansion and the development of individuality», en *Georg Simmel on individuality and social forms*, compilado por Donald Levine, Universidad de Chicago, 1971. En Simmel —y más tarde en sus jóvenes seguidores como Georg Lukács, T. W. Adorno y Walter Benjamin— la profundidad y la visión dialécticas van siempre entrelazadas; a menudo en la misma frase, con una desesperación cultural monolítica.

Weber tenía poca fe en el pueblo, pero aún menos en sus clases dirigentes, ya fueran aristocráticas o burguesas, burocráticas o revolucionarias. De ahí que su postura política, por lo menos durante los últimos años de su vida, fuera un liberalismo perpetuamente en armas. Pero cuando el distanciamiento y el desprecio weberianos hacia los hombres y mujeres modernos se separaron de la introspección crítica y del escepticismo weberianos, el resultado fue una política mucho más a la derecha que la del propio Weber. Muchos pensadores del siglo XX han visto las cosas de esta manera: esas masas pululantes que nos apretujan en las calles y en el Estado, no tienen una sensibilidad, una espiritualidad o una dignidad como la nuestra: ¿no es absurdo entonces que estos «hombres masa» (u «hombres vacíos») tengan no sólo el derecho de gobernarse, sino también, a través de sus mayorías masivas, el poder de gobernarnos? En las ideas y gestos intelectuales de Ortega, Spengler, Maurras, T. S. Eliot y Allen Tate, vemos cómo la perspectiva neolímpica de Weber ha sido usurpada, distorsionada y magnificada por los modernos mandarines y aspirantes a aristócratas de la derecha del siglo XX.

Lo más sorprendente, y lo más inquietante, es la forma en que prosperó esta perspectiva entre algunos de los demócratas participativos de la reciente Nueva Izquierda. Pero esto es lo que sucedió, por lo menos durante un tiempo, a finales de los años sesenta, cuando el «hombre unidimensional» de Herbert Marcuse se convirtió en el paradigma dominante del pensamiento crítico. De acuerdo con este paradigma, tanto Marx como Freud están obsoletos: no sólo las luchas sociales y de clase, sino también los conflictos y contradicciones psicológicos han sido abolidos por el estado de «administración total». Las masas no tienen «yo», ni «ello», sus almas están vacías de tensión interior o dinamismo: sus ideas, necesidades y hasta sus sueños «no son suyos»; su vida interior está «totalmente administrada», programada para producir exactamente aquellos deseos que el sistema social puede satisfacer, y nada más. «Las personas se reconocen en sus mercancías; encuentran su alma en su automóvil, en su equipo de alta fidelidad, en su casa a varios niveles, en el equipamiento de su cocina»¹².

Ahora éste es un estribillo familiar del siglo XX, compartido por

¹² *One-dimensional man: studies in the ideology of advanced industrial society*, Beacon Press, 1964, p. 9 [El hombre unidimensional: estudios sobre la ideología de las sociedades industriales avanzadas, Barcelona, Seix-Barral, 1969].

quienes aman el mundo moderno y por quienes lo odian: la modernidad está constituida por sus máquinas, de las cuales los hombres y las mujeres modernos son meramente reproducciones mecánicas. Pero es una parodia de la tradición moderna del siglo XIX, en cuya órbita Marcuse pretendía moverse, la tradición crítica de Hegel y Marx. Invocar a estos pensadores al tiempo que se rechaza su visión de la historia como una actividad agitada, una contradicción dinámica, una lucha y un progreso dialécticos, es conservar de ellos poco más que sus nombres. Mientras tanto, aun cuando los jóvenes radicales de los sesenta lucharon por conseguir cambios que permitiesen a la gente que les rodeaba controlar su vida, el paradigma «unidimensional» proclamaba que no había cambio posible y que, de hecho, esa gente no estaba ni siquiera realmente viva. A partir de este punto se abrieron dos caminos. Uno fue la búsqueda de una vanguardia que estuviera totalmente «fuera» de la sociedad moderna: «El substrato de los marginales y desclasados, los explotados y perseguidos de otras razas y otros colores, los parados y los inservibles»¹³. Estos grupos, ya estuviesen en los guetos o las cárceles de Norteamérica o en el Tercer Mundo, podrían calificarse como vanguardia revolucionaria puesto que supuestamente no habían sido alcanzados por el beso de la muerte de la modernidad. Desde luego tal búsqueda está condenada a la futilidad; no hay nadie que esté o pueda estar «fuera» del mundo contemporáneo. A los radicales que, habiendo comprendido esto, tomaban sin embargo a pecho el paradigma unidimensional, les parecía que lo único que quedaba era la futilidad y la desesperación.

La atmósfera voluble de los sesenta generó un cuerpo amplio y vital de pensamiento y controversia sobre el sentido último de la modernidad. En buena parte, lo más interesante de este pensamiento giró en torno a la naturaleza del modernismo: El modernismo de los sesenta se puede dividir a grandes rasgos en tres tendencias basadas en las actitudes hacia la vida moderna en su conjunto: afirmativa, negati-

¹³ *Ibid.*, pp. 256-257. Véase mi crítica a este libro en *Partisan Review*, otoño de 1964, y la polémica entre Marcuse y yo en el número siguiente, invierno de 1965. El pensamiento de Marcuse se haría más abierto y dialéctico a finales de los sesenta, y seguiría un curso diferente a mediados de los setenta. Los hitos más notables son *An essay on liberation*, Beacon, 1969 [Un ensayo sobre la liberación, México, Mortiz, 2.ª ed. 1972], y su último libro *The aesthetic dimension*, Beacon, 1978 [La dimensión estética, Barcelona, Materiales, 1978]. No obstante, por una ironía histórica maligna, ha sido el Marcuse rígido, cerrado y «unidimensional» el que ha atraído más atención y ejercido más influencia hasta ahora.

tiva y marginada. Puede que esta división parezca burda, pero las actitudes recientes hacia la modernidad tienden de hecho a ser más simples y burdas, menos sutiles y dialécticas que las de hace un siglo.

El primero de esos modernismos, el que intenta marginarse de la vida moderna, fue proclamado con más fuerza por Roland Barthes, en literatura, y Clement Greenberg en las artes visuales. Greenberg alegaba que la única preocupación legítima del arte modernista era el arte en sí; es más, para un artista el único enfoque correcto, en cualquiera forma o género, era la naturaleza y los límites de ese género: el mensaje es el medio. Así, por ejemplo, el único tema que un pintor modernista podía permitirse era la lisura de la superficie (lienzo, etc.) en que se realiza la pintura, porque «sólo la lisura es única y exclusiva del arte»¹⁴. El modernismo se presentaba, pues, como la búsqueda del objeto de arte puro y autorreferido. Y eso era todo: la relación apropiada del arte moderno con la vida social moderna era una total falta de relación. Barthes puso esta ausencia bajo una luz positiva, incluso heroica: el escritor moderno «vuelve la espalda a la sociedad y se enfrenta al mundo de los objetos sin pasar por ninguna de las formas de la historia o la vida social»¹⁵. Y así el modernismo aparecía como un gran intento de liberar a los artistas modernos de las impurezas y vulgaridades de la vida moderna. Muchos artistas y escritores —y más aún, críticos de arte y literarios— se han mostrado agradecidos a este modernismo por establecer la autonomía y dignidad de sus vocaciones. Pero muy pocos artistas o escritores modernos han permanecido fieles mucho tiempo a este modernismo: un arte sin sentimientos personales o relaciones sociales está destinado a parecer árido y carente de vida al cabo de poco. La libertad que confiere es la libertad de un sepulcro hermosamente construido y perfectamente sellado.

Luego vino la visión del modernismo como revolución permanente y sin fin contra la totalidad de la existencia moderna: era la «tradición de derrocar la tradición» (Harold Rosenberg)¹⁶, una «cultura

¹⁴ «Modernist painting», 1961, en Gregory Battcock, comp., *The new art*, Dutton, 1966, pp. 100-110.

¹⁵ *Writing degree zero*, traducido al inglés por Annette Lavers y Colin Smith, Londres, Jonathan Cape, 1967, p. 58 [*El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1973]. Asocio este libro con los años sesenta porque fue entonces cuando su impacto se dejó sentir a gran escala, tanto en Francia como en Inglaterra y Estados Unidos.

¹⁶ *The tradition of the new*, Horizon, 1959, p. 81 [*La tradición de lo nuevo*, Caracas, Monte Avila].

adversaria» (Lionel Trilling)¹⁷, una «cultura de la negación» (Renato Poggioli)¹⁸. Se decía que la obra de arte moderna «nos molesta con una absurdidad agresiva» (Leo Steinberg)¹⁹. Busca el derrocamiento violento de todos nuestros valores y se preocupa poco de la reconstrucción de los mundos que destruye. Esta imagen adquirió fuerza y credibilidad a medida que avanzaban los años sesenta y se caldeaba el clima político: hubo círculos en que el «modernismo» se convirtió en el santo y seña de todas las fuerzas en rebelión²⁰. Obviamente esto revela parte de la verdad, pero es demasiado lo que omite. Omite el gran romance de la construcción, fuerza crucial del modernismo desde Carlyle y Marx hasta Tatlin y Calder, Le Corbusier y Frank Lloyd Wright, Mark di Suvero y Robert Smithson. Omite la fuerza afirmativa y vitalizadora que en los modernistas de más altura va siempre entrelazada con el asalto y la revuelta: la alegría erótica, la belleza natural y la ternura humana de D. H. Lawrence, siempre unido en mortal abrazo con su cólera y desesperación nihilista; las figuras del *Guernica* de Picasso, luchando para mantener con vida a la vida misma, aun en su gemido de muerte; los últimos coros triunfantes de *A love supreme* de Coltrane; Aliosha Karamazov, que en medio del caos y la angustia besa y abraza la tierra; Molly Bloom que cierra el libro modernista arquetípico con un «sí dije sí quiero Sí».

Hay otro problema en la idea de que el modernismo no significa más que problemas: tiende a proponer como modelo de sociedad moderna una sociedad que en sí misma está exenta de problemas. Omite todas «las perturbaciones ininterrumpidas de todas las relaciones so-

¹⁷ *Beyond culture*, Prefacio, Viking, 1965 [*Más allá de la cultura*, Barcelona, Lumen, 1969]. Esta idea es desarrollada con gran fuerza en Trilling, «The modern element in modern literature», *Partisan Review*, 1961, reeditado en *Beyond Culture*, pp. 3-30, bajo el título de «On the teaching of modern literature».

¹⁸ *The theory of the avant-garde*, 1962, traducido del italiano al inglés por Gerald Fitzgerald, Harvard, 1968, p. 111.

¹⁹ «Contemporary art and the plight of its public», conferencia pronunciada en el Museo de Arte Moderno, en 1960, editada en *Harper's*, 1962, reeditada en Battcock, *The new art*, pp. 27-47, y en Steinberg, *Other criteria: confrontations with twentieth century art*, Oxford, 1972, p. 15.

²⁰ Irving Howe analiza críticamente la «guerra entre la cultura modernista y la sociedad burguesa», de ida y vuelta, auténtica y falsa, en «The culture of modernism», *Commentary*, noviembre de 1967; reeditado bajo el título «The idea of the modern», como introducción a la antología de Howe, *Literary modernism*, Fawcett Premier, 1967. Este conflicto es el tema central de la compilación de Howe, que incluye a los cuatro autores antes citados, junto con muchos otros contemporáneos interesantes, y los espléndidos manifiestos de Marinetti y Zamiatin.

ciales, la inquietud y la agitación perpetuas» que durante doscientos años han sido elementos fundamentales de la vida moderna. Cuando los estudiantes de la Universidad de Columbia se rebelaron en 1968, algunos de sus profesores conservadores describieron sus acciones como «modernismo en las calles». Presumiblemente esas calles habrían estado tranquilas y en orden —en el centro de Manhattan!— sólo con que de alguna manera se hubiera podido mantener a la cultura moderna al margen de ellas, confinándola a las aulas universitarias, a las bibliotecas y a los museos de arte moderno²¹. Si los profesores hubiesen aprendido sus propias lecciones, habrían recordado cuánto del modernismo —Baudelaire, Boccioni, Joyce, Maiakovski, Léger y otros— se ha nutrido de los problemas reales de las calles modernas y ha transformado su ruido y disonancia en belleza y verdad. Irónicamente, la imagen radical del modernismo como pura subversión ayudó a alimentar la fantasía neoconservadora de un mundo purificado de la subversión modernista. «El seductor ha sido el modernismo», escribía Daniel Bell en *The cultural contradictions of capitalism*. «El movimiento moderno quebranta la unidad de la cultura», «hace pedazos la “cosmología racional” en que se basa la visión burguesa del mundo consistente en una relación ordenada entre tiempo y espacio», etc., etc.²². Si fuera posible expulsar a la serpiente modernista del jardín moderno, el espacio, el tiempo y el cosmos se arreglarían por sí solos. Entonces, presumiblemente, retornaría una edad de oro tecno-pastoral, y máquinas y hombres podrían vivir juntos felices para siempre.

La visión afirmativa del modernismo fue desarrollada en los sesenta por un grupo heterogéneo de autores entre los que se incluían John Cage, Lawrence Alloway, Marshall McLuhan, Leslie Fiedler, Susan Sontag, Richard Poirier, Robert Venturi. En parte coincidió con la aparición del *pop art* a comienzos de los sesenta. Sus temas dominantes eran que «debemos abrir los ojos a la vida que vivimos» (Cage), y «cruzar la frontera, salvar el vacío» (Fiedler)²³. Ello signi-

²¹ Véase el perspicaz análisis en Morris Dickstein, *Gates of Eden: American culture in the sixties*, Basic Books, 1977, pp. 266-267.

²² Bell, *Cultural contradictions of capitalism*, Basic Books, 1975, p. 19 [*Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza, 2.ª ed. 1982]; «Modernism and capitalism», *Partisan Review*, 45, 1978, p. 214. Este último ensayo se utilizó como prefacio para la edición de bolsillo de *Cultural contradictions*, 1978.

²³ Cage, «Experimental music», 1957, en *Silence*, Wesleyan, 1961, p. 12. «Cross the border, close the gap», 1970, en Fiedler, *Collected essays*, Stein and Day, 1971.

ficaba, en primer lugar, romper las barreras entre el «arte» y otras actividades humanas tales como el espectáculo comercial, la tecnología industrial, la moda y el diseño, la política. También estimulaba a escritores, pintores, bailarines, compositores y cineastas a romper las fronteras de sus especialidades para trabajar juntos en producciones y actuaciones que combinaran diversos medios y crearan unas artes más ricas y polivalentes.

Para los modernistas de esta clase, que a veces se llamaban a sí mismos «posmodernistas», el modernismo de la forma pura y el modernismo de la revolución pura, eran demasiado estrechos, demasiado farisaicos, demasiado opresivos del espíritu moderno. Su ideal era abrirse a la inmensa variedad y riqueza de las cosas, los materiales y las ideas que el mundo moderno producía inagotablemente. Insuflaron aire fresco y lúdico en un ambiente cultural que en los años cincuenta se había vuelto insoportablemente solemne, rígido y cerrado. El modernismo *pop* recreó la apertura al mundo, la generosidad de visión, de algunos de los grandes modernistas del pasado: Baudelaire, Whitman, Apollinaire, Maiakovski, William Carlos Williams. Pero si este modernismo igualó en resonancia imaginativa a estos modernistas del pasado, nunca aprendió a recuperar su garra crítica. Cuando un espíritu creativo como John Cage aceptaba el apoyo del shah de Irán y montaba espectáculos modernistas a pocos kilómetros del lugar donde gemían y morían prisioneros políticos, la falta de imaginación moral no era sólo suya. El problema fue que el modernismo *pop* nunca desarrolló una perspectiva crítica que pudiera clarificar cuál era el punto en que la apertura al mundo moderno debía detenerse y el punto en que el artista moderno debe ver y decir

vol. 2; también en este volumen, «The death of avant-garde literature», 1964 y «The new mutants», 1965. Susan Sontag, «One culture and the new sensibility», 1965, «Happenings», 1962, y «Notes on “camp”», 1964, en *Against interpretation*, Farrar, Straus y Giroux, 1966 [*Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1969]. Realmente, estas tres formas de modernismo de los sesenta se pueden encontrar en los diversos ensayos de que consta el libro; pero llevan vidas separadas. Sontag nunca trata de compararlas o confrontarlas entre sí. Richard Poirier *The performing self: compositions and decompositions in everyday life*, Oxford, 1971. Robert Venturi, *Complexity and contradiction in architecture*, Museum of Modern Art, 1966, y Venturi, Denise Scott Brown y David Izenour, en *Learning from Las Vegas*, MIT, 1972. Sobre Alloway, Richard Hamilton, John McHale, Reyner Banham y otros británicos que han contribuido a la estética *pop*, véase John Russell y Suzi Gablik, *Pop art redefined*, Praeger, 1970, y Charles Jencks, *Modern movements in architecture*, Anchor, 1973, pp. 270-298.

que algunos de los poderes de este mundo tienen que desaparecer*.

Todos los modernismos y antimodernismos de los sesenta, por lo tanto, tenían serios fallos. Pero su sola plenitud, junto a su intensidad y vitalidad de expresión, generó un lenguaje común, un ambiente vibrante, un horizonte compartido de experiencia y deseos. Todas estas visiones y revisiones de la modernidad eran orientaciones activas hacia la historia, intentos de conectar el presente turbulento con un pasado y un futuro, de ayudar a las hombres y mujeres de todo el mundo contemporáneo a sentirse cómodos en él. Todas estas iniciativas fracasaron, pero brotaron de una amplitud de visión e imaginación y de un ardiente deseo de disfrutar del presente. Fue la ausencia de estas visiones e iniciativas generosas lo que hizo de los años setenta una década tan triste. Prácticamente nadie parece hoy en día querer establecer la gran conexión humana que entraña la idea de mo-

* Para un ejemplo de nihilismo *pop* en su forma más despreocupada, véase el monólogo de humor negro del arquitecto Philip Johnson, entrevistado por Susan Sontag para la BBC en 1965:

SONTAG: Pienso, pienso que en Nueva York el sentido estético está, de una manera curiosa y muy moderna, más desarrollado que en cualquier otra parte. Si las cosas se experimentan moralmente se vive en estado de indignación y horror permanente, pero [ríen], pero si se tiene una manera muy moderna de...

JOHNSON: ¿Supone que cambiará el sentido de la moral, el hecho de que no podamos usar la moral como medio para juzgar a esta ciudad, porque no podemos soportarla? ¿Y que estamos cambiando todo nuestro sistema moral para encajar el hecho de que vivimos ridículamente?

SONTAG: Bueno, pienso que estamos aprendiendo las limitaciones de, de la experiencia moral de las cosas. Creo que es posible ser estético...

JOHNSON: Para disfrutar simplemente de las cosas tal como son: vemos la belleza de un modo totalmente diferente de como posiblemente la veía [Lewis] Mumford.

SONTAG: Bueno, pienso, creo que ahora mismo veo cosas a una especie de doble nivel, a la vez moralmente y...

JOHNSON: ¿Y de qué te sirve creer en cosas buenas?

SONTAG: Porque yo...

JOHNSON: Es fealdad y futu. Creo que es mucho mejor ser nihilista y olvidarlo todo. Es decir, sé que mis amigos moralistas me atacan, eh, pero, realmente ¿acaso no se conmueven por nada?

El monólogo de Johnson sigue y sigue, interrumpido por tartamudeos perplejos de Sontag quien, aunque claramente quiere entrar en el juego, no puede decidirse del todo a decir adiós a la moral. Citado en Jencks, *Modern movements in architecture*, pp. 208-210.

derinidad. De aquí que el discurso y la controversia sobre el significado de la modernidad, tan vitales hace una década, ahora prácticamente hayan dejado de existir.

Muchos intelectuales —artistas y literatos— se han sumergido en el mundo del estructuralismo, un mundo que simplemente deja la cuestión de la modernidad —junto con todas las demás cuestiones acerca del ser y la historia— fuera del mapa. Otros han adoptado una mística del posmodernismo, que se esfuerza por cultivar la ignorancia de la historia y la cultura modernas, y habla como si todos los sentimientos, la expresividad, el juego, la sexualidad y la comunidad humanos acabaran de ser inventados —por los posmodernistas— y fueran desconocidos, e incluso inconcebibles una semana antes²⁴. Mientras tanto, los científicos sociales, incómodos por los ataques críticos a sus modelos tecnopastorales, han abandonado la tarea de construir un modelo que pudiera ser más fiel a la vida moderna. En vez de eso, han dividido la modernidad en una serie de componentes separados —industrialización, construcción del Estado, urbanización, desarrollo de los mercados, formación de una elite— y se han opuesto a cualquier intento de integrarlos en un todo. Ello los ha librado de generalizaciones extravagantes y totalidades vagas, pero también de un pensamiento que pudiera comprometer sus propias vidas y

²⁴ Los más notables entre los exponentes tempranos del posmodernismo fueron Leslie Fiedler e Ihab Hassan: Fiedler, «The death of the avant-garde literature», 1964, y «The new mutants», 1965, ambos en *Collected essays*, volumen II; Hassan, *The dismemberment of Orpheus: towards a postmodern literature*, Oxford, 1971, y «POST-modernISM: a paracritical bibliography», en *Paracriticism: seven speculations of the times*, Illinois, 1973. Para ejemplos posmodernos posteriores, véase Charles Jencks, *The Language of post-modern architecture*, Rizzoli, 1977; Michel Benamou y Charles Calleo, *Performance in post-modern culture*, Milwaukee, Coda Press, 1977; y el libro en curso *Boundary 2: a journal of postmodern literature*. Para críticas sobre la totalidad del proyecto, véase Robert Alter, «The self-conscious moment: reflections on the aftermath of post-modernism», *Triquarterly*, n.º 33, primavera de 1975, pp. 209-230, y Matei Calinescu, *Faces of modernity*, Indiana, 1977, pp. 132-144. Números recientes de *Boundary 2* sugieren algunos de los problemas inherentes al concepto de posmodernismo. Esta revista frecuentemente fascinante se ha interesado progresivamente por escritores como Melville, Poe, las Brontë, Wordsworth, e incluso Fielding y Sterne. Perfecto, pero si esos escritores pertenecen al período posmoderno ¿cuándo tuvo lugar la era moderna? ¿En la Edad Media? En el contexto de las artes visuales se desarrollan otros problemas diferentes en Douglas Davis, «Post-post art», I y II, y «Symbolism meets the faerie queen», en *Village Voice*, 24 de junio, 13 de agosto y 17 de diciembre de 1979. Véase también, en lo que respecta al teatro, Richard Schechner, «The decline and fall of the [American] avant-garde», *Performing Arts Journal*, 14, 1981, pp. 48-63.

obras y su lugar en la historia²⁵. El eclipse del problema de la modernidad en la década de los setenta ha significado la destrucción de una forma vital de espacio público. Ha apresurado la desintegración de nuestro mundo en una agregación de grupos privados de interés material y espiritual, habitantes de mónadas sin ventanas, mucho más aislados de lo que necesitamos estar.

Casi el único autor de la pasada década que ha dicho algo sustancial sobre la modernidad es Michel Foucault. Y lo que dice es una serie interminable y atormentada de variaciones sobre los temas weberianos de la jaula de hierro y las nulidades humanas cuyas almas están moldeadas para adaptarse a los barrotes. Foucault está obsesionado por las prisiones; los hospitales, los asilos, por las que Erving Goffman ha llamado las «instituciones totales». Sin embargo, a diferencia de Goffman, Foucault niega la posibilidad de cualquier clase de libertad, ya sea fuera de estas instituciones o entre sus intersticios. Las totalidades de Foucault absorben todas las facetas de la vida moderna. Foucault desarrolla estos temas con una inflexibilidad obsesiva y, de hecho, con rasgos sádicos, imponiendo sus ideas a sus lectores como barrotes de hierro, haciendo que cada dialéctica penetre en nuestra carne como una nueva vuelta de tornillo.

Foucault reserva su desprecio más feroz para las personas que imaginan que la humanidad moderna tiene la posibilidad de ser libre. ¿Creemos sentir un acceso espontáneo de deseo sexual? Simplemente somos movidos «por las modernas tecnologías del poder que toman la vida como su objeto», somos arrastrados por el «dispositivo de sexualidad que el poder organiza en su apoderamiento de los cuerpos,

²⁵ La principal justificación para abandonar el concepto de modernización es ofrecida con la mayor claridad en Samuel Huntington, «The Change to change: modernization, development and politics», *Comparative Politics*, 3, 1970-1971, pp. 286-322. Véase también S. N. Eisenstadt, «The desintegration of the initial paradigm», en *Tradition, change and modernity* (citado en nota 10), pp. 98-115. Pese a la tendencia general, durante los setenta unos pocos científicos sociales afinaron y profundizaron el concepto de modernización. Véase, por ejemplo, Irving Leonard Markowitz, *Power and class in Africa*, Prentice-Hall, 1977.

Es posible que la teoría de la modernización siga desarrollándose durante los ochenta, a medida que se asimile la fecunda obra de Fernand Braudel y sus seguidores en historia comparativa. Véase Braudel, *Capitalism and material life, 1400-1800*, traducido por Miriam Kochan, Harper & Row, 1973, y *Afterthoughts on material civilization and capitalism*, traducido por Patricia Ranum, Johns Hopkins, 1977; Immanuel Wallerstein, *The modern world system*, vols. I y II, Academic Press, 1974, 1980. [El moderno sistema mundial, Madrid, Siglo XXI, 1979, 1984].

su materialidad, sus fuerzas, sus energías, sus sensaciones y sus placeres». ¿Actuamos políticamente, derrocamos tiranías, hacemos revoluciones, creamos constituciones con el fin de establecer y proteger los derechos humanos? Mera «regresión de lo jurídico», porque, desde la época feudal las constituciones y los códigos son únicamente «las formas que tornan aceptable un poder esencialmente normalizador»²⁶. ¿Usamos nuestros cerebros para desenmascarar la opresión, lo que Foucault aparentemente intenta hacer? Mejor dejarlo, porque todas las formas de investigación sobre la condición humana «no hacen sino remitir a los individuos de una instancia disciplinaria a otra» realzando, con ello, el triunfal «discurso del poder». Cualquiera crítica suena a vacío, pues los propios críticos están en la «máquina panóptica, dominados por sus efectos de poder que prolongamos nosotros mismos, ya que somos uno de sus engranajes»²⁷.

Después de haber estado sometidos a esto durante cierto tiempo, nos damos cuenta de que en el mundo de Foucault no hay libertad porque su lenguaje forma un tejido sin costuras, una jaula mucho más hermética de lo que Weber llegara a soñar, y dentro de la cual no puede brotar la vida. El misterio es por qué tantos intelectuales de hoy en día quieren, al parecer, asfixiarse en la jaula con él. La respuesta es, sospecho, que Foucault ofrece a una generación de refugiados de los sesenta una coartada histórica mundial para explicar el sentimiento de pasividad e importancia que se apoderó de tantos de nosotros en los setenta. Es inútil tratar de resistir a las opresiones e injusticias de la vida moderna, puesto que hasta nuestros sueños de libertad no hacen sino añadir más eslabones a nuestras cadenas; no obstante, una vez que comprendemos la total inutilidad de todo, podemos por lo menos relajarnos.

²⁶ *The history of sexuality*, vol. I, Introducción, 1976, traducido al inglés por Michael Hurley, Pantheon, 1978, pp. 144, 155, y todo el capítulo final [*Historia de la sexualidad*, vol. I, *La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1978].

²⁷ *Discipline and punish: the birth of the prison*, 1975, traducido por Alan Sheridan, Pantheon, 1977, pp. 217, 226-228 [*Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI, 1978]. Todo el capítulo titulado «El panoptismo», pp. 195-228, muestra a Foucault en su momento más arrollador. Ocasionalmente aparece en este capítulo una visión menos monolítica y más dialéctica de la modernidad, pero la luz no tarda en apagarse. Todo esto debería de ser comparado con la obra anterior y más profunda de Goffman, por ejemplo los ensayos sobre «Characteristics of total institutions» y «The underlife of a public institution», en *Asylums: essays on the social situation of mental patients and other inmates*, Anchor, 1961 [*Intervados: Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*, Buenos Aires, Amorrortu, 1970].

En este contexto tan desolado, quisiera resucitar el modernismo: dinámico y dialéctico del siglo XIX. Un gran modernista, el crítico y poeta mexicano Octavio Paz, se ha lamentado de que la modernidad, «cortada del pasado y lanzada hacia un futuro siempre inasible, vive al día: no puede volver a sus principios y, así, recobrar sus poderes de renovación»²⁸. Este libro sostiene que, de hecho, los modernismos del pasado pueden devolvernos el sentido de nuestras propias raíces modernas, raíces que se remontan a doscientos años atrás. Pueden ayudarnos a asociar nuestras vidas con las vidas de millones de personas que están viviendo el trauma de la modernización a miles de kilómetros de distancia, en sociedades radicalmente distintas a la nuestra, y con los millones de personas que lo vivieron hace un siglo o más. Pueden iluminar las fuerzas y necesidades contradictorias que nos inspiran y atormentan: nuestro deseo de estar arraigados en un pasado social y personal estable y coherente, y nuestro insaciable deseo de crecimiento —no solamente de crecimiento económico, sino también de crecimiento en experiencia, placer, conocimiento, sensibilidad—, crecimiento que destruye tanto los paisajes físicos y sociales de nuestro pasado como nuestros vínculos emocionales con estos mundos perdidos; nuestras desesperadas lealtades a los grupos étnicos, nacionales, de clase y sexo, de los que esperamos que nos den una «identidad» sólida, y a la internacionalización de la vida cotidiana —de nuestros vestidos y objetos domésticos, nuestros libros y nuestra música, nuestras ideas y fantasías— que difunde todas nuestras identidades por todo el mapa; nuestro deseo de vivir de acuerdo con unos valores claros y sólidos, y nuestro deseo de abrazar las posibilidades ilimitadas de la vida y la experiencia modernas que anulan todos los valores; las fuerzas sociales y políticas que nos lanzan a conflictos explosivos con otras personas y otros pueblos, aun si desarrollamos una sensibilidad y una empatía más profundas hacia nuestros enemigos designados y acabamos por darnos cuenta, a veces demasiado tarde, de que después de todo no son tan diferentes de nosotros. Experiencias como éstas nos ligan al mundo moderno del siglo XIX: un mundo en el cual, como dijo Marx «todo está preñado de su contrario» y «todo lo sólido se desvanece en el aire»; un mundo en el cual, como dijo Nietzsche, «hay peligro, la madre de la moral, un gran peligro [...] pero esta vez desplazado a lo individual, a

²⁸ *Alternating current*, 1967, traducido del castellano al inglés por Helen Lane, Viking, 1973, pp. 161-162 [*Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967].

lo más cercano y más querido, a la calle, a nuestro propio hijo, nuestro propio corazón, nuestros más íntimos y secretos reductos del deseo y la voluntad». Las máquinas modernas han cambiado considerablemente durante los años que separan a los modernistas del siglo XIX de nosotros; pero los hombres y las mujeres modernos, tal como los vieron Marx y Nietzsche y Baudelaire y Dostoievski, sólo ahora podrían comenzar a sentirse totalmente a sus anchas.

Marx, Nietzsche y sus contemporáneos experimentaron la modernidad como una totalidad en un momento en que sólo una pequeña parte del mundo era verdaderamente moderna. Un siglo más tarde, cuando el proceso de modernización había arrojado una red de la que nadie, ni siquiera en el rincón más remoto del mundo, puede escapar, podemos aprender mucho de los primeros modernistas, no tanto sobre su época como sobre la nuestra. Hemos perdido nuestro control de las contradicciones que ellos tuvieron que captar con toda su fuerza, en todos los momentos de su vida diaria, simplemente para poder vivir. Paradójicamente, es posible que finalmente esos primeros modernistas nos comprendan —la modernización y el modernismo que constituye nuestras vidas— mejor de lo que nosotros nos comprendemos. Si podemos hacer nuestras sus visiones y utilizan sus perspectivas para observar nuestro propio entorno con nuevos ojos, veremos que en nuestras vidas hay más profundidad de lo que pensamos. Sentiremos nuestra comunidad con las gentes de todo el mundo que han estado luchando con los mismos dilemas que nosotros. Y volveremos a conectar con una cultura modernista notablemente rica y vibrante, nacida de esas luchas: una cultura que contiene grandes reservas de fuerza y salud, si somos capaces de reconocerla como propia.

Entonces podría resultar que el retroceso fuera una manera de avanzar: que recordar los modernismos del siglo XIX nos diera la visión y el valor para crear los modernismos del siglo XXI. Este acto de recuerdo podría ayudarnos a devolver el modernismo a sus raíces, para que se nutra y renueve y sea capaz de afrontar las aventuras y peligros que le aguardan. Apropiarse de las modernidades de ayer puede ser a la vez una crítica de las modernidades de hoy y un acto de fe en las modernidades —y en los hombres y mujeres modernos— de mañana y de pasado mañana.

Bibliografía de Trabajos Prácticos

Elías, Norbert.

El proceso de la civilización.

Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993.



**NORBERT ELIAS
EL PROCESO DE
LA CIVILIZACIÓN**

INVESTIGACIONES

SOCIOGENÉTICAS
Y PSICOGENÉTICAS



NORBERT ELIAS

El proceso de la civilización

Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO - MADRID - BUENOS AIRES

I. INTRODUCCIÓN

1. El concepto de «civilización» se refiere a hechos muy diversos: tanto al grado alcanzado por la técnica, como al tipo de modales reinantes, al desarrollo del conocimiento científico, a las ideas religiosas y a las costumbres. El concepto puede referirse a la forma de las viviendas o a la forma de la convivencia entre hombre y mujer, al tipo de las penas judiciales o a los modos de preparar los alimentos. Para ser exactos, no hay nada que no pueda hacerse de una forma «civilizada» y de una forma «incivilizada», con lo que siempre resulta algo difícil tratar de resumir en unas cuantas palabras todo aquello que el término «civilización» comprende.

Pero si se trata de comprobar cuál es, en realidad, la función general que cumple el concepto de «civilización» y cuál es la generalidad que se pretende designar con estas acciones y actitudes humanas al agruparlas bajo el término de «civilizadas», llegamos a una conclusión muy simple: este concepto expresa la autoconciencia de Occidente. También podría denominarse «conciencia nacional». El concepto resume todo aquello que la sociedad occidental de los últimos dos o tres siglos cree llevar de ventaja a las sociedades anteriores o a las contemporáneas «más primitivas». Con el término de «civilización» trata la sociedad occidental de caracterizar aquello que expresa su peculiaridad y de lo que se siente orgullosa: el grado alcanzado por su técnica, sus modales, el desarrollo de sus conocimientos científicos, su concepción del mundo y muchas otras cosas.

2. Pero «civilización» no significa lo mismo en distintos países de Occidente. En especial, hay una gran diferencia entre el uso francés e inglés de la palabra por un lado y, por otro, el que de ella hacen los alemanes. En Inglaterra y en Francia, el concepto resume el orgullo que inspira la importancia que tiene la nación propia en el conjunto del progreso de Occidente y de la humanidad en general. En el ámbito germano-hablante, «civilización» significa algo muy útil, pero con un valor de segundo grado, esto es, algo que afecta únicamente a la exterioridad de los seres humanos, solamente a la superficie de la existencia humana. La palabra con la que los alemanes se interpretan a sí mismos, la palabra con la que se expresa el orgullo por la contribución propia y por la propia esencia es «cultura».

3. Cosa curiosa: ciertas palabras, como la francesa e inglesa «civilización» o la alemana «cultura», resultan transparentes en el uso interno de la sociedad a la que pertenecen. Sin embargo, todo lo que comprenden, esto es, su forma de resumir una parte del mundo, la naturalidad con que deli-

mitan ciertos ámbitos y excluyen otros, las valoraciones secretas que conllevan de modo implícito resultan difícilmente comprensibles para quien no forma parte de las sociedades en cuestión.

El concepto francés e inglés de «civilización» puede referirse a hechos políticos o económicos, religiosos o técnicos, morales o sociales, mientras que el concepto alemán de «cultura» se remite substancialmente a hechos espirituales, artísticos y religiosos, y muestra una tendencia manifiesta a trazar una clara línea divisoria entre los hechos de este tipo y los de carácter político, económico y social. El concepto francés e inglés de «civilización» puede referirse a las realizaciones, a los logros, pero también se refiere a la actitud, a la «*behaviour*» de los seres humanos, con independencia de si han realizado algo o no. Por el contrario, en el concepto alemán de «cultura» prácticamente ha desaparecido la referencia a la «*behaviour*», esto es, a los valores que pueda tener un ser humano, por su mero existir y su mero comportarse, con independencia de sus realizaciones; el significado específicamente alemán del concepto de «cultura» se revela en toda su pureza en su derivado, el calificativo «cultural», que no designa el valor del ser de un hombre, sino el valor y el carácter de ciertos productos humanos. Esta palabra, sin embargo, el concepto de «cultural», no es traducible sin más al francés o al inglés.

La palabra «cultivado» es muy próxima al concepto occidental de civilización y, en cierto modo, representa la forma más elevada del «ser civilizado». Hay seres humanos, y hasta familias, que pueden ser «cultivados» sin que hayan «realizado» nada desde un punto de vista «cultural». Al igual que el término «civilizado», «cultivado» se refiere en primer término a la forma de comportarse o de presentarse de los seres humanos. El concepto designa una cualidad social de los seres humanos, su vivienda, sus maneras, su lenguaje, su vestimenta, a diferencia del término «cultural», que no se refiere de modo inmediato a los hombres, sino exclusivamente a ciertas realizaciones humanas.

4. En relación con éstas, encontramos otra diferencia entre los dos conceptos. «Civilización» se refiere a un proceso o, cuando menos, al resultado de un proceso; se refiere a algo que está siempre en movimiento, a algo que se mueve de continuo hacia «delante». En su utilización actual, el concepto alemán de «cultura» tiene otra dirección de movimiento: se refiere a productos del hombre dotados de realidad, como las «flores en los campos»¹, a obras de arte, a libros, a sistemas religiosos o filosóficos en los cuales se expresa la peculiaridad de un pueblo. El concepto de «cultura» tiene un carácter diferenciador.

El concepto de civilización atenúa hasta cierto punto las diferencias nacionales entre los pueblos y acentúa lo que es común a todos los seres humanos o debiera de serlo desde el punto de vista de quienes hacen uso del concepto. En él se expresa la conciencia de sí mismos que tienen pueblos cuyas fronteras y peculiaridades nacionales hace siglos que están fuera de discusión porque están consolidadas, de pueblos que hace mucho tiempo que han desbordado sus fronteras y que han realizado una labor colonizadora más allá de ellas.

Por el contrario, el concepto alemán de cultura pone especialmente de manifiesto las diferencias nacionales y las peculiaridades de los grupos. Y gracias a esta función que cumple, ha conseguido una gran significación, por ejemplo, en el campo de investigación de la etnología y de la antropología, muy por encima del ámbito germano-hablante y de su situación de origen. Su situación de origen es la de un pueblo que, en comparación con los otros pueblos occidentales alcanzó tardíamente una unidad y consolidación políticas y en cuyas fronteras desde hace siglos, y hasta ahora mismo, ha habido comarcas que se han estado separando o amenazando con separarse. En lugar de cumplir la función del concepto de civilización, que es la de expresar una tendencia continua a la expansión de grupos y naciones colonizadoras, en el concepto de cultura se refleja la conciencia de sí misma que tiene una nación que ha de preguntarse siempre: «¿En qué consiste en realidad nuestra peculiaridad?», y que siempre hubo de buscar de nuevo en todas partes sus fronteras en sentido político y espiritual, con la necesidad de mantenerlas, además. Este proceso histórico se corresponde con la orientación del concepto alemán de cultura, con la tendencia a la delimitación así como a poner de manifiesto y elaborar las diferencias de grupo. Las preguntas de «¿Qué es lo francés?, ¿Qué es lo inglés?» hace mucho tiempo que desaparecieron del ámbito de discusión de la conciencia propia de los franceses y de los ingleses. La pregunta de «¿Qué es lo alemán?» no ha dejado de plantearse desde hace siglos. En un momento determinado, el concepto de «cultura» proporciona una de las varias respuestas posibles a esta pregunta.

5. La constitución de la autoconciencia nacional que se representa con los conceptos de «cultura» o de «civilización» es también muy diversa. Pero cualquiera que sea la diversidad de esta autoconciencia, el alemán que habla con orgullo de su «cultura», igual que el francés y el inglés que piensan con orgullo también en su «civilización», consideran como algo completamente normal el hecho de que éste es el modo en que el mundo humano ha de considerarse y valorarse como una totalidad. El alemán puede intentar aclarar al francés y al inglés lo que quiere decir con el término de «cultura»; pero no puede transmitir casi nada de la tradición de experiencias específicamente nacionales, así como del valor sentimental perfectamente natural que tiene para él la palabra.

El francés y el inglés también pueden, a su vez, explicar al alemán qué contenido tiene para ellos el concepto de «civilización», como compendio de la autoconciencia nacional, pero, por muy racional que a ellos les parezca el concepto, éste se origina en una serie específica de situaciones históricas y está rodeado de una atmósfera emocional y tradicional que resulta difícil de definir y que, sin embargo, es un elemento integral de su significado. Y es aquí donde la discusión se pierde en el vacío, cuando el alemán quiere explicar al inglés y al francés por qué para él el concepto de «civilización» es un valor, pero un valor de segundo grado.

6. Estos dos conceptos son como esas palabras que, a veces se utilizan en algún grupo, en una familia o una secta, en una clase o en una «liga» y que, si tienen mucho significado para los iniciados, tienen muy poco para

los profanos. Son términos que se acuñan sobre la base de vivencias comunes y crecen y cambian con el propio grupo del que son expresión. Reflejan la situación y la historia del grupo. En cambio resultan descoloridos y no alcanzan todo su significado para otras personas que no comparten estas experiencias y no se han formado en la misma tradición y en la misma situación.

Es cierto que las sociedades que han acuñado las palabras «cultura» y «civilización» no son sectas ni familias, sino pueblos enteros o, quizá, solamente ciertos sectores de esos pueblos; pero cabe decir de ellas lo mismo que de las palabras específicas de grupos más pequeños, esto es, que forman parte de un lenguaje de seres humanos dirigido a seres humanos con una misma tradición y en una misma situación.

Los conceptos matemáticos se pueden aislar de los colectivos que los emplean. Los triángulos son explicables sin necesidad de remitirse a situaciones históricas; los conceptos de «civilización» y «cultura», no lo son. Es muy posible que sean individuos aislados los que los han acuñado recurriendo al vocabulario de su grupo o que, por lo menos, les hayan dado un significado nuevo; en todo caso, se han aceptado y se han impuesto. Otros individuos los han aceptado luego en su nuevo significado y en su nueva forma elaborándolos y perfeccionándolos en el lenguaje hablado o en el escrito. Unos los han legado a los otros, hasta que se han convertido en instrumentos utilizables para expresar las experiencias comunes y para tratar de entenderse. Así se convirtieron en palabras de moda, en conceptos corrientes del lenguaje cotidiano de una sociedad determinada, con lo cual no sólo acabaron respondiendo a la necesidad de expresión del individuo, sino también de un colectivo cuya historia ha cristalizado en ellos y en ellos sigue resonando. El individuo encuentra esta historia cristalizada como una posibilidad de utilización, aunque no sepa con exactitud por qué las palabras aparecen unidas a esa significación y diferenciación concretas y por qué es posible extraer de ellas tales matices y tal posibilidad nueva. El individuo se sirve de estos términos porque le parecen absolutamente evidentes y porque, desde pequeño, ha aprendido a ver el mundo a través de estos anteojos conceptuales. El proceso de la génesis social de estas palabras puede haberse olvidado desde hace mucho tiempo; una generación las trasmite a la siguiente sin tener conciencia del proceso de cambio en su totalidad y aquellas sobreviven en tanto la cristalización de las experiencias y situaciones pasadas conservan un valor de actualidad y una función en la existencia real de la sociedad; es decir, en tanto las generaciones sucesivas creen encontrar en ellas el eco de sus propias experiencias. Estas palabras comienzan a morir paulatinamente cuando ya no realizan función alguna en la vida social real y cuando dejan de transmitir experiencias. A veces quedan en estado letárgico total o parcialmente y alcanzan un nuevo valor de actualidad gracias a una situación social nueva. Permanecen en el recuerdo porque hay algo de la situación actual de la sociedad que encuentra expresión en las palabras que conservan cristalizado el pasado.

los profanos. Son términos que se acuñan sobre la base de vivencias comunes y crecen y cambian con el propio grupo del que son expresión. Reflejan la situación y la historia del grupo. En cambio resultan descoloridos y no alcanzan todo su significado para otras personas que no comparten estas experiencias y no se han formado en la misma tradición y en la misma situación.

Es cierto que las sociedades que han acuñado las palabras «cultura» y «civilización» no son sectas ni familias, sino pueblos enteros o, quizá, solamente ciertos sectores de esos pueblos; pero cabe decir de ellas lo mismo que de las palabras específicas de grupos más pequeños, esto es, que forman parte de un lenguaje de seres humanos dirigido a seres humanos con una misma tradición y en una misma situación.

Los conceptos matemáticos se pueden aislar de los colectivos que los emplean. Los triángulos son explicables sin necesidad de remitirse a situaciones históricas; los conceptos de «civilización» y «cultura», no lo son. Es muy posible que sean individuos aislados los que los han acuñado recurriendo al vocabulario de su grupo o que, por lo menos, les hayan dado un significado nuevo; en todo caso, se han aceptado y se han impuesto. Otros individuos los han aceptado luego en su nuevo significado y en su nueva forma elaborándolos y perfeccionándolos en el lenguaje hablado o en el escrito. Unos los han legado a los otros, hasta que se han convertido en instrumentos utilizables para expresar las experiencias comunes y para tratar de entenderse. Así se convirtieron en palabras de moda, en conceptos corrientes del lenguaje cotidiano de una sociedad determinada, con lo cual no sólo acabaron respondiendo a la necesidad de expresión del individuo, sino también de un colectivo cuya historia ha cristalizado en ellos y en ellos sigue resonando. El individuo encuentra esta historia cristalizada como una posibilidad de utilización, aunque no sepa con exactitud por qué las palabras aparecen unidas a esa significación y diferenciación concretas y por qué es posible extraer de ellas tales matices y tal posibilidad nueva. El individuo se sirve de estos términos porque le parecen absolutamente evidentes y porque, desde pequeño, ha aprendido a ver el mundo a través de estos anteojos conceptuales. El proceso de la génesis social de estas palabras puede haberse olvidado desde hace mucho tiempo; una generación las trasmite a la siguiente sin tener conciencia del proceso de cambio en su totalidad y aquellas sobreviven en tanto la cristalización de las experiencias y situaciones pasadas conservan un valor de actualidad y una función en la existencia real de la sociedad; es decir, en tanto las generaciones sucesivas creen encontrar en ellas el eco de sus propias experiencias. Estas palabras comienzan a morir paulatinamente cuando ya no realizan función alguna en la vida social real y cuando dejan de transmitir experiencias. A veces quedan en estado letárgico total o parcialmente y alcanzan un nuevo valor de actualidad gracias a una situación social nueva. Permanecen en el recuerdo porque hay algo de la situación actual de la sociedad que encuentra expresión en las palabras que conservan cristalizado el pasado.

II: EL DESARROLLO DE LA OPOSICIÓN ENTRE «CIVILIZACIÓN» Y «CULTURA»²

7. Es evidente que, en los años inmediatamente anteriores a 1919 revivió la función que cumplía el concepto alemán de «cultura» (la de oponerse al de «civilización») debido a que la guerra contra Alemania se hizo en nombre de la «civilización» y debido también al hecho de que la conciencia que de sí mismos tenían los alemanes había de encontrar acomodo en la nueva situación creada con el tratado de paz.

Pero es evidente, asimismo, y conviene reseñarlo, que, con esta situación histórica de la Alemania de la postguerra, se dio nuevo impulso a una antítesis que había venido expresándose con estos dos conceptos ya desde el siglo XVIII.

Parece que fue Kant quien formuló por primera vez en conceptos emparentados una cierta experiencia y antítesis de su sociedad. En sus *Ideen zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, de 1784, dice: «Estamos cultivados en sumo grado por el arte y por la ciencia, estamos exageradamente civilizados por todo tipo de deferencias y de buenas maneras sociales».

«La idea de la moralidad», sigue diciendo, «pertenece a la cultura. Sin embargo, la utilización que se hace de esta idea en la civilización se reduce exclusivamente al cultivo del pundonor y de las buenas maneras externas, que sólo tienen un parecido externo con la moral.»

Aunque la formulación de esta antítesis, ya en el momento de su génesis, parece ser muy similar a la nuestra, su punto de arranque concreto, las experiencias y la situación a que se refiere a finales del siglo XVIII son muy distintas, por más que haya una cierta relación histórica con las experiencias en que se fundamenta la utilización actual.

Los portavoces de la burguesía alemana en formación, la intelectualidad alemana de clase media³ que aún habla en gran medida desde una «perspectiva cosmopolita» (*weltbürgerlicher Absicht*) refiere esta oposición de modo vago y en segundo término a una oposición de carácter nacional. En primer plano, y como experiencia fundamentadora, se encuentra una oposición social interna que, en realidad, revela de forma curiosa el meollo de la peculiaridad nacional: la oposición que se da entre una nobleza cortesana fundamentalmente francoparlante y «civilizada» según pautas francesas por un lado y, del otro, una capa intelectual germanoparlante de clase media, que se recluta básicamente en el círculo de los «servidores reales» o de los funcionarios en el sentido más amplio, y que ocasionalmente incluye a algunos elementos de la nobleza rural.

Nos encontramos aquí, por lo tanto, con una clase social excluida en general de toda participación política, que apenas piensa en categorías políticas y sólo de un modo tímido en categorías nacionales y cuya legitimación reside fundamentalmente en sus realizaciones espirituales, científicas o artísticas. Frente a ella se encuentra una clase alta que, desde el punto de vista de la otra, no «rinde» nada y para la cual el comportamiento distinguido y distintivo constituye el punto central de su autoconciencia y de su auto-

justificación. Y esta es la clase en la que piensa Kant cuando habla de que «estamos exageradamente civilizados por todo tipo de deferencias y de buenas maneras sociales» y del «pundonor (...) que sólo tienen un parecido externo con la moral». Es la polémica entre el sector intelectual alemán de clase media y los buenos modales de la clase alta cortesana dominante; polémica responsable de la antítesis conceptual entre cultura y civilización en Alemania que es más antigua y más amplia de lo que traslucen estos dos conceptos.

8. Ya mucho antes de mediados del siglo XVIII se plantea la discusión, aunque sólo de modo subyacente a la manifestación de las ideas y con menos agudeza que en el período posterior a la mitad del siglo XVIII. El artículo sobre «Corte, cortesía y cortesano» (*Hof, Höflichkeit, Hofmann*) del *Léxico Universal de Zedler*⁴, en 1736 —demasiado extenso para poder reproducirlo aquí— nos da una idea bastante ajustada.

«La cortesía», se dice en él, «deriva su nombre, sin duda, de la corte y la vida cortesana. Las cortes de los grandes señores son como escenarios en los que cada uno trata de labrar su fortuna. Esto no puede conseguirse más que alcanzando el favor del príncipe y de los nobles más importantes en la corte, por lo que hay que esforzarse todo lo posible por hacerse bienquisto. Lo mejor para ello es hacer creer al otro que se está dispuesto a servirle en todo momento y con todas las fuerzas, aunque muchas veces no tengamos tal inclinación o no queramos por muy buenas razones. Para esto está la cortesía, que nos hace reflejar tal determinación en nuestra compostura que el otro queda convencido de nuestra voluntad de servicio; ello nos hace acreedores de su confianza que va generando en él un amor hacia nosotros por el cual se siente inclinado a concedernos sus favores. Este es el resultado más habitual de la cortesía, que concede una gran ventaja a quien la practica. En realidad, habrían de ser la habilidad y la virtud las que nos ganasen la estima de los hombres, pero ¡cuán pocos son quienes esto reconocen! Y todavía son menos quienes las tienen en algún aprecio. Sólo lo que es perceptible por los sentidos es lo que llama la atención de los hombres superficiales, en especial cuando se dan unas circunstancias que afectan de modo especial a su voluntad. Esto es exactamente lo que sucede con el cortesano.»

De modo simple, sin interpretación filosófica y claramente referida a ciertas formaciones sociales, nos encontramos aquí con la misma antítesis que en Kant desemboca de modo refinado y profundo en la contraposición entre «cultura» y «civilización»: la «cortesía» engañosa y superficial y la verdadera «virtud». El autor habla de esta última de pasada y con un suspiro de resignación. A partir de mediados de siglo, sin embargo, el tono cambia; la autolegitimación de las capas medias por medio de la virtud y de la educación se hace más precisa y más acentuada al tiempo que se agudiza la polémica contra los comportamientos exteriores y superficiales que se dan en las cortes.

III. EJEMPLOS DE LAS ACTITUDES CORTESANAS EN ALEMANIA

9. No resulta fácil hablar de Alemania en general, pues en cada uno de los múltiples Estados de la época se dan peculiaridades, aunque solamente algunas de ellas son determinantes del desarrollo, mientras que las otras son consecuencias de éstas. También se dan ciertas manifestaciones generales que se encuentran por doquier de modo más o menos extendido.

En primer lugar, hay que referirse a la despoblación y al tremendo agotamiento económico del país tras la Guerra de los Treinta Años. En comparación con Francia y con Inglaterra, Alemania y, sobre todo, la burguesía alemana, es pobre en el siglo XVII y también en el siglo XVIII. El comercio, especialmente el comercio a larga distancia que aún estaba muy desarrollado en el siglo XVI en algunas zonas de Alemania, se encuentra en decadencia; han desaparecido las grandes fortunas de las casas comerciales, en parte a causa del cambio de los caminos comerciales como resultado de los descubrimientos ultramarinos, en parte como consecuencia inmediata de las largas guerras. Lo que queda es una burguesía de pequeñas ciudades con escasos horizontes y que, en lo fundamental, vive de atender a las necesidades locales.

No hay mucho dinero para emplearlo en actividades de lujo, como la literatura o el arte. En las cortes en las que se tiene dinero para ello, se imita con medios insuficientes la vida cortesana de Luis XIV y se habla francés. El alemán, la lengua de las capas bajas y medias es torpe y desmañado. Leibniz, el único filósofo cortesano de Alemania, el único gran alemán de la época, cuyo nombre tiene fama en la más amplia sociedad cortesana, habla y escribe francés o latín y poco alemán; y el problema lingüístico, el problema de qué puede hacerse con esa lengua alemana tan falta de gracia, le preocupa como preocupa a muchos otros.

El francés se difunde desde las cortes en la capa superior de la burguesía. Todas las «*honnetes gens*», todas las gentes de «*considération*» lo hablan. Hablar francés es el rasgo estamental de todas las capas superiores de la sociedad.

«No hay nada más plebeyo que escribir cartas en alemán», escribe en 1730 la novia de Gottsched a su prometido⁵.

Si se habla alemán, pasa por ser de buen gusto intercalar tantas palabras francesas como sea posible. «No hace muchos años todavía», dice en 1740 E. de Mauvillon en sus *Lettres Françaises et Germaniques* «que no se decían cuatro palabras en alemán sin intercalar dos en francés. Tal era el buen tono»⁶. Y a continuación se explaya sobre la barbarie del idioma alemán. «Es por naturaleza», dice, «rudo y bárbaro»⁷. Vienen luego los sajones, que afirman «que se habla mejor el alemán en Sajonia que en cualquier otro lugar del Imperio». Lo mismo dicen de sí mismos los austriacos; lo mismo los bávaros, los brandenbúrgueses o los suizos. Algunos estudiosos, sigue diciendo Mauvillon, quieren establecer reglas de pronunciación, pero «es difícil que una nación que contiene en su seno tantos pueblos independientes unos de otros se someta a las decisiones de un pequeño número de sabios».

Sucede aquí como en otros campos: las tareas que, en Francia y en Inglaterra realizan generalmente la corte y la capa superior de la aristocracia, corresponden en Alemania a los grupos de una pequeña intelectualidad, impotente de clase media. Los eruditos y los «servidores reales» de la clase media son los primeros que, valiéndose de una cierta capa espiritual, intentan crear los modelos de lo que ha de darse por alemán, con el fin de establecer una cierta unidad alemana por lo menos en esta esfera espiritual, ya que en la política no parecía realizable por entonces. El concepto de cultura tiene la misma función.

En principio, sin embargo, al civilizado observador francés Mauvillon le parece que la mayor parte de lo que ve en Alemania es rudo y atrasado. Y lo que dice no se refiere solamente al lenguaje, sino, también a la literatura: «Milton, Boileau, Pope, Racine, Tasso, Molière, casi todos los poetas de primera fila se han traducido a la mayor parte de las lenguas de Europa; en la mayoría de los casos, vuestros poetas no son más que los traductores».

«Os desafío a que me nombréis», sigue diciendo, «un espíritu creado en vuestro Parnaso; a que me nombréis un poeta alemán que haya extraído de su propio fondo una obra de alguna reputación.»⁸

10. Podría decirse que ésta es la opinión no representativa de un francés mal orientado. No obstante, en el año de 1780, cuarenta años después de la obra de Mauvillon y nueve años antes de la Revolución Francesa, cuando ya Francia e Inglaterra han dejado atrás fases decisivas de su evolución cultural y nacional y cuando la lengua de los dos países occidentales ya hacía tiempo que había encontrado su forma fija y clásica, Federico II «el Grande» de Prusia publica una obra, *De la littérature Allemande*⁹, en la que se queja del desarrollo escaso e insuficiente de la literatura alemana, en la que viene a decir lo mismo que Mauvillon sobre la lengua alemana y en la que expone cómo puede ponerse remedio a esta situación a juicio suyo.

«Encuentro», decía refiriéndose al idioma alemán, «una lengua medio bárbara, dividida en tantos dialectos diferentes como provincias tiene Alemania y cada zona persuadida de que su dialecto es el mejor.» El Rey describe la penosa situación de la literatura alemana, se queja de la pedantería de los eruditos alemanes y del escaso desarrollo de la ciencia alemana; aunque también ve las razones de esta situación y habla del empobrecimiento de Alemania a consecuencia de las guerras continuas, así como del desarrollo insuficiente del comercio y de la burguesía.

«Por lo tanto», dice, «no hay que culpar al espíritu o al genio de la nación de la cortedad de nuestros progresos, sino a una serie de coincidencias lamentables, a un encadenamiento de guerras que nos ha empobrecido tanto de hombres como de dinero.»

Habla el Rey del comienzo lento de la recuperación del bienestar: «El Tercer Estado ya no languidece en un envilecimiento vergonzoso. Los padres sufragan los estudios de los hijos sin arruinarse. Tales son las primicias ya conseguidas de la feliz revolución que todos esperamos. Y profetiza que, con el crecimiento del bienestar también ha de producirse un florecimiento del arte y la ciencia alemanas, una civilización de los alemanes, que podrá equipararse a la de las otras naciones —tal es la feliz revolución

de la que habla— y se compara a sí mismo con Moisés, quien ve acercarse el nuevo florecimiento de su pueblo sin llegar a experimentarlo.

11. ¿Estaba en lo cierto el Rey?

Un año después de la publicación de su escrito, en el año de 1781, aparecieron *Los bandidos*, de Schiller y la *Crítica de la razón pura*, de Kant; en 1787, el *Don Carlos*, de Schiller y la *Ifigenia*, de Goethe. A continuación vino el gran florecimiento de la literatura y la filosofía alemanas que es de todos conocido, lo cual parece confirmar la previsión real.

Pero este nuevo florecimiento había venido preparándose desde hacía mucho tiempo. El idioma alemán no consiguió su nueva fuerza expresiva en un plazo de dos o tres años. En el año de 1780, en que apareció el escrito *De la littérature Allemande*, hacía mucho ya que el alemán no era ese *patois* medio bárbaro del que habla Federico «el Grande». Ya había aparecido toda una serie de obras a las que hoy atribuimos retrospectivamente una importancia considerable. Siete años antes se había representado el *Götz von Berlichingen*, de Goethe y éste había acabado el *Werther*; Lessing había publicado ya la mayor parte de su obra dramática y teórica, entre ésta el *Laoconte* en 1766 y *Die Hamburgische Dramaturgie* en 1767. Federico «el Grande» murió en 1781, un año después de haber publicado su escrito y hacía ya mucho que había visto la luz la producción de Klopstock, cuyo *Mesías* apareció en 1748; por no hablar de las piezas del *Sturm und Drang*, de Herder y de toda una serie de novelas, que encontraron una amplia difusión. Un buen ejemplo es *Das Fräulein von Sternheim*, de Sophie de la Roche. Hacia ya tiempo que había surgido en Alemania una clase de consumidores, un público burgués que se interesaba por tales obras aun cuando todavía era relativamente poco numeroso. Las olas de un intenso movimiento espiritual habían inundado a Alemania y se habían expresado bajo la forma de escritos, artículos, libros y dramas. El idioma alemán se había hecho más rico y ágil.

Federico «el Grande» no habla de nada de esto en su escrito; bien porque no lo vea, bien porque no le conceda importancia; sólo menciona una obra de la generación más joven, la obra suprema del *Sturm und Drang* y de la época de la admiración por Shakespeare, esto es, el *Götz von Berlichingen*; y, de modo característico, lo menciona en relación con la educación y los modos de divertirse de las *basses classes*, de las clases bajas del pueblo: «Para convencerlos del mal gusto que, hasta la fecha, reina en Alemania, basta con que vayáis a un espectáculo público. Allí veréis representar la piezas abominables de Shakespeare traducidas a nuestra lengua, al tiempo que todo el auditorio se pasma de placer viendo esas farsas ridículas, dignas de los salvajes del Canadá. Las llamo farsas porque atentan contra todas las reglas del teatro, que no tienen nada de arbitrarias.

»Vemos aparecer en ellas a ganapanes y sepultureros que mantienen diálogos dignos de su condición; enseguida aparecen príncipes y reinas. ¿Cómo es posible que conmueva y complazca esta mezcla extraña de baja y grandeza, de bufonería y tragedia?

»Podemos perdonar a Shakespeare estos extravíos extraños, pues el nacimiento de las artes no coincide nunca con la época de su madurez. Pero

hete aquí que aparece en escena un *Götz von Berlichingen*, imitación detestable de esas malas piezas inglesas y el patio aplaude y pide con entusiasmo la repetición de estupideces tan repulsivas.»

Y prosigue: «...tras haberos hablado de las clases bajas es preciso que lo haga con la misma franqueza respecto a las universidades.»

12. El hombre que así habla es el que, en aquella época, más hizo por el desarrollo político y económico de Prusia y, quizá también, de modo indirecto por el desarrollo político de toda Alemania. Pero la tradición espiritual en la que ha crecido y que habla a través de él es la tradición general de la «buena sociedad» de Europa, la tradición aristocrática de la sociedad prenatal y cortesana. Su lengua lo dice todo: el francés. Mide la vida espiritual alemana con arreglo a las pautas del gusto francés y son los modelos franceses los que determinan su juicio. De modo parecido a él hace mucho tiempo que hablan sobre Shakespeare otras personas de la misma sociedad. Voltaire, por ejemplo, en su *Discours sur la Tragédie*, introducción a la tragedia *Brutus*, ya había expresado en 1730 ideas muy parecidas: «Ciertamente, no pretendo justificar las irregularidades bárbaras de la que está plagada (la tragedia de Shakespeare, *Julio César*). Lo asombroso es que no haya aún más en una obra compuesta en un siglo de ignorancia, por un hombre que no sabía latín y que no tuvo otro maestro que su genio.»

La opinión de Federico «el Grande» sobre Shakespeare es, por cierto, una opinión modélica y generalizada entre las clases superiores francoparlantes en Europa. El Rey no «copia» nada, no «plagia» a nadie, por ejemplo a Voltaire, sino que lo que expresa es su convicción personal y auténtica; no encuentra ninguna diversión en las bromas «rudas», e incivilizadas de los sepultureros y gentes similares y mucho menos cuando se inmiscuyen en los sentimientos grandes y trágicos de los príncipes y los reyes. Todo esto carece de una forma clara y concisa para su sensibilidad; son «diversiones de las clases bajas». En este sentido es como hay que entender sus manifestaciones, que son tan individuales y tan poco individuales, al mismo tiempo, como su lengua francesa. Estas manifestaciones eran testimonios de su pertenencia a una cierta sociedad. Y la paradoja que aquí pueda encontrarse (pues su política es prusiana y su tradición, de sensibilidad francesa o, mejor dicho, absolutista-cortesana) es menos importante de lo que pueden hacer pensar los puntos de vista vigentes sobre las individualidades nacionales. La paradoja se explica por la estructura peculiar de esta sociedad cortesana, cuya configuración política e intereses divididos y cuyo gusto, estilo, lengua, eran los mismos a lo largo y a lo ancho de Europa.

La peculiaridad de esta situación provocó de vez en cuando algunos conflictos en la juventud de Federico «el Grande», cuando éste fue dándose cuenta poco a poco, de que no siempre podían ponerse en armonía los intereses del Rey de Prusia con la veneración por Francia y el vínculo con las buenas maneras cortesanas¹⁰; lo cual provocó, durante toda su vida, una cierta incoherencia entre lo que hacía como rey y lo que escribía como ser humano y como filósofo.

También los sentimientos de la intelectualidad alemana y burguesa eran contradictorios en relación con el monarca: sus éxitos bélicos y políticos

fortalecían una autoconciencia alemana de la que aquella intelectualidad había carecido y, para muchos intelectuales, el Rey se convirtió en un héroe nacional. Pero, por otro lado, su actitud con relación a las cuestiones del idioma y del gusto, como se expresaban en su escrito sobre la literatura alemana, aunque no solamente en éste, eran precisamente aquello que la intelectualidad alemana combatía en su condición de intelectualidad alemana.

En casi todos los Estados alemanes, grandes y pequeños, la situación de esta intelectualidad era muy similar. Casi por doquier había en la cúspide personas o grupos de personas que hablaban francés y que determinaban la política en Alemania. Por el otro lado, había una sociedad de clase media, una clase intelectual germano-parlante que, en su conjunto, carecía de influencia sobre el desarrollo político. De esta clase es de donde han surgido en lo esencial los hombres gracias a los cuales se conoce a Alemania como el país de los poetas y de los pensadores. Esta es la clase que dio a los conceptos como «educación» y «cultura» su sentido y su intención típicamente alemanas.

IV. LA CLASE MEDIA Y LA NOBLEZA CORTESANA EN ALEMANIA

13. Tarea distinta —y, por cierto, de las más atractivas— sería la de mostrar cómo la tragedia clásica francesa, aquella que Federico «el Grande» contraponía como modelo a las de Shakespeare y al *Götz* de hecho expresaba la situación espiritual y los ideales específicos de una sociedad cortesano-absolutista. La tragedia clásica expresa del modo más nítido la importancia de las buenas formas, signo distintivo de toda *société* auténtica; la moderación de las pasiones individuales mediante la razón, cuestión vital para cada cortesano; el comedimiento en la conducta y la exclusión de toda expresión vulgar, símbolos específicos de una cierta fase en el camino hacia la «civilización». Todo lo que hay que ocultar en la vida de la corte, todos los sentimientos y actitudes vulgares, todo aquello de lo que no «se» habla, tampoco aparece en la tragedia. Las personas de baja extracción (lo que, para esta clase significa, asimismo, baja mentalidad) no tienen nada que hacer en la tragedia. La forma de ésta es clara, transparente, estrictamente regulada, como la etiqueta y todo lo demás en la vida de la corte¹¹; muestra a los cortesanos como estos quisieran ser y, al mismo tiempo, como el príncipe absoluto quisiera verlos. Y quien quiera vivir en la estela de esta situación social, ya sea inglés, prusiano o francés, ha de orientar su gusto siempre en el mismo sentido. También Dryden, quien, junto a Pope, es el poeta cortesano más conocido de Inglaterra, opina de modo muy similar a Federico «el Grande» y Voltaire sobre el drama inglés antiguo en su epílogo a *La conquista de Granada*: «Una época tan refinada y educada, cuyos modelos son un rey galante y una corte tan brillante e ingeniosa, ya no puede admirar sin reservas la cruda aspereza de los antiguos autores trágicos ingleses.»

En este juicio sobre el gusto resulta especialmente visible la correspon-

dencia con la situación social. También Federico «el Grande» se opone a la falta de gusto que supone mezclar en escena la «*grandeur tragique des Princes et Reines*» con la «*bassesse des crocheteurs et des fossoyeurs*». Era, pues, imposible que comprendiera y apreciara una producción literaria cuyo meollo era, precisamente, la lucha contra las diferencias estamentales, una producción que trataba de mostrar que también los sufrimientos de las gentes de extracción humilde tienen su grandeza y su tragedia y no solamente los de los príncipes y los reyes, los de la aristocracia cortesana.

Los círculos burgueses van enriqueciéndose poco a poco en Alemania. El rey de Prusia constata este enriquecimiento y se promete a su cuenta un despertar de las artes y de las ciencias, una «revolución feliz». Pero esta burguesía habla un lenguaje distinto al del Rey. Los ideales y el gusto de la juventud burguesa, así como los modelos que siguen en su comportamiento son casi los contrarios a los del monarca.

«Estábamos en Estrasburgo», escribe Goethe en *Dichtung und Wahrheit* (libro 9^o), «en la frontera francesa, liberados de la influencia directa del espíritu francés. Nos parecía que su forma era demasiado rígida y aristocrática; su poesía, fría; su crítica, destructiva; su filosofía, abstrusa e insuficiente.»

En este ánimo escribió Goethe el *Götz*. ¿Cómo hubiera podido comprenderle Federico «el Grande», el hombre del absolutismo ilustrado y racional, del gusto aristocrático-cortesano? ¿Cómo hubiera podido el Rey aprobar los dramas y teorías de Lessing quien alaba en Shakespeare precisamente lo que él le reprocha: que expresa mucho más que los clásicos franceses el gusto del pueblo?

«Si nos hubieran traducido las obras maestras de Shakespeare, de seguro que los alemanes hubieran obtenido mayor provecho que del conocimiento de Corneille y Racine. Desde luego, el pueblo habría encontrado en las primeras mucho más gusto del que puede encontrar en los segundos.»

Esto era lo que escribía Lessing en 1759 en sus *Briefen die neueste Literatur betreffend* (*Cartas sobre la literatura más reciente*) (Parte I, carta 17^a) y, consecuentemente con el reciente despertar de una autoconciencia de las clases burguesas reclama y escribe dramas burgueses, ya que los cortesanos no son los únicos que tienen el privilegio de ser grandes. «La naturaleza», dice, «no conoce esas divisiones odiosas que establecen los seres humanos entre ellos y reparte las buenas cualidades del alma sin dar un trato de favor a los nobles o a los ricos»¹².

Todo el movimiento literario de la segunda mitad del siglo xviii está animado por una clase social y, en consecuencia, por unos ideales de buen gusto contrapuestos a la disposición social y a las reglas del buen gusto de Federico «el Grande». Por este motivo, el movimiento no le dice nada, ignora todas las fuerzas vivas que han comenzado a alentar en torno suyo y condena aquello que no puede ignorar, como el *Götz*.

Este movimiento literario alemán no es un movimiento político. Sus representantes más característicos son Klopstock, Herder, Lessing, los poetas del *Sturm und Drang*, de la escuela de la sensibilidad, de la liga de los bosques, el joven Goethe, el joven Schiller y muchos otros. Descontando al-

gunas raras excepciones, hasta 1789 no se encuentra en Alemania idea alguna de una acción política concreta; nada que pueda recordar a un partido político o a un programa político. Todo lo que se encuentra, en la administración pública prusiana son propuestas de reformas y hasta comienzos de éstas, en el sentido del absolutismo ilustrado. En algunos filósofos, como Kant, aparecen formulaciones de principios generales que están en contradicción completa con las circunstancias reinantes. En los escritos de la joven generación de la liga de los bosques (*Hainbund*) se encuentran manifestaciones de un odio salvaje contra los príncipes, las cortes, los aristócratas, contra los afrancesados, la inmoralidad cortesana y la frialdad egoísta del cálculo. Por doquier se manifiestan sueños vagos de una Alemania unificada y de una vida natural entre la juventud de la clase media; vida «natural» por contraposición a la «artificialidad» de la vida social cortesana. Común es también la alegría irresistible que produce la propia exaltación sentimental.

Ideas, sentimientos, nada que pudiera conducir en ningún sentido a una acción política concreta. La constitución de los pequeños estados absolutistas de aquella sociedad no ofrecía oportunidad alguna para tal actividad política. Los elementos burgueses adquirían cada vez una mayor conciencia; sin embargo, la red de los Estados absolutos no se conmovía. Los elementos burgueses estaban excluidos de la participación política; todo lo más que podían hacer de modo autónomo era «pensar y escribir poesía», pero no actuar. En esta situación, la actividad literaria venía a ser una especie de substitutivo de la acción política. En ella se expresan de modo más o menos oculto los nuevos sentimientos, así como el descontento con la situación existente. En este ámbito que, hasta cierto punto, dejaba en libertad al Estado absoluto, la nueva generación de clase media, provista de sus nuevos sueños y de sus ideales opositores, se enfrentó a los ideales cortesanos, y lo hizo en idioma alemán.

El movimiento literario de la segunda mitad del siglo xviii no es, repetimos, un movimiento político, pero es la expresión de un movimiento social y de una transformación de la sociedad en el sentido más eminente del término. En este movimiento, por supuesto, todavía no se expresaba la burguesía como una totalidad, sino que, en un principio, sólo se expresaba una especie de vanguardia burguesa, es decir, lo que aquí hemos llamado la intelectualidad de la clase media, una multitud de individuos diseminados por todo el país, que se encontraban en una situación igual y tenían una extracción social parecida; individuos que se entendían entre sí precisamente porque estaban en la misma situación. Sólo de modo ocasional se reúnen, por un período mayor o menor, algunos individuos de esta vanguardia, para formar un círculo. A menudo viven aislados y solos, constituyendo una *élite* a los ojos del pueblo y unos seres humanos de segunda categoría a los de la aristocracia cortesana.

La correspondencia entre esta situación social y los ideales de que hablan (el amor a la naturaleza y a la libertad, el éxtasis solitario, la entrega al enardecimiento del propio espíritu sin el obstáculo de la «fría razón») se manifiesta siempre en las obras de esta generación. Por lo demás, esto

es lo que se afirma de modo perfectamente rotundo en el *Werther*, cuyo éxito muestra qué propia de esta generación era una tal sensibilidad.

En la fecha del 24 de diciembre de 1771 leemos en *Werther*. «La miseria brillante que veo, el tedio que reina entre esta gente tosca, esa manía de clases que les hace acechar y espiar la ocasión de elevarse unos sobre otros, fútiles y menguadas pasiones que se presentan al desnudo».

El 8 de enero: «¡Qué pobres hombres son los que dedican toda su alma a los cumplimientos, y cuya única ambición es ocupar la silla más visible de la mesa!».

El 15 de marzo de 1772: «Estoy furioso... El Conde de C. me aprecia (...). Ayer comí en su casa (...) y después de comer estuve paseándome y charlando con el conde en el gran salón (...) y, por fin, insensiblemente, sonó la hora de la tertulia. ¡Bien sabe Dios que no pensaba en ello!». *Werther* se queda y la sociedad nobiliaria llega. Las mujeres murmuran; la noticia circula entre los hombres. Finalmente, el conde, algo apurado, le ruega que se retire. La sociedad aristocrática se siente herida de encontrar un burgués en su compañía.

«He observado», dice el conde, «que la tertulia en masa está descontenta de veros aquí (...). Me escurri pausadamente y, fuera ya de la augusta asamblea, subí a mi birlocho y fui a M. para ver desde la colina la puesta de sol, leyendo el magnífico canto en que refiere Homero cómo Ulises fue hospedado por uno que guardaba puercos.»

De un lado la superficialidad, la ceremonia, la conversación banal y, del otro, la interioridad, la profundidad de los sentimientos, la absorción en la lectura, la educación de la propia personalidad; es la misma oposición que se expresa en Kant en la antítesis entre cultura y civilización, pero referida a una situación social muy determinada.

Y, al propio tiempo, Goethe muestra en *Werther* de modo especialmente claro, los dos frentes en los que vive esta clase: «Lo que más me irrita», leemos el 24 de diciembre de 1771, «son las miserables distinciones sociales. Sé como cualquiera cuán necesaria es la diferencia de clases, y conozco sus ventajas, de las que yo mismo me aprovecho, pero no quisiera que viniesen a estorbarme el paso...».

Nada es más característico de la conciencia de la clase media que esta afirmación: las puertas de abajo tienen que seguir cerradas. Las puertas de arriba han de abrirse. Y, al igual que todas las clases medias, también ésta se encontraba apesada en una curiosa paradoja: no se atrevía a derrumbar los muros que cerraban el camino hacia arriba, por miedo a que, en la conmoción, también cayeran los muros que la separaban del pueblo.

Todo esto fue un movimiento de elementos ascensionales: el bisabuelo de Goethe fue herrero¹³; su abuelo fue sastre y, luego, hospederero, con una clientela cortesana y de trato burgués con un título, mientras que la madre es la hija de una familia patricia de Frankfurt.

El padre de Shiller fue cirujano y, luego, comandante médico mal pagado, mientras que su abuelo, bisabuelo y tatarabuelo fueron panaderos. De similar extracción social, a veces más alta, a veces más baja, pero siempre en torno a la artesanía y al funcionariado medio, procedían Schubart, Bür-

ger, Winkelmann, Herder, Kant, Friedrich August Wolff, Fichte y muchos otros miembros de este movimiento.

14. En Francia se produjo un movimiento similar. También allí surgió toda una serie de hombres importantes, procedentes de un cambio social similar en los círculos de la clase media. Voltaire y Diderot se cuentan entre ellos. Pero, en Francia, estos talentos fueron recibidos y asimilados sin problemas por la amplia sociedad cortesana, por la *Société* parisina. En Alemania, por el contrario, los hijos de la clase media ascendente, dotados de talento y de ingenio, quedaron excluidos, en su mayoría, de la vida cortesana aristocrática. Algunos de ellos, como Goethe, consiguieron una especie de reconocimiento en este círculo cortesano. Pero, dejando al margen el hecho de que la corte de Sajonia-Weimar era pequeña y relativamente pobre, Goethe se cuenta entre las excepciones. En su conjunto y comparados con los de los otros países occidentales, los muros que separaban a la intelectualidad de la clase media de la clase superior aristocrática, siguieron siendo muy altos. En 1740 observa el francés Mauvillon, en relación con las circunstancias alemanas¹⁴: «En el hidalgo alemán pueden observarse esos aires altaneros y orgullosos, que llegan hasta la brusquedad. Engreídos de su alcurnia, que están siempre dispuestos a probar, desprecian todo cuanto no tiene la misma condición». «Raramente», prosigue, «realizan matrimonios desiguales, pero aún es más raro verlos tratar simple y llanamente con los burgueses. E, igual que rechazan el *connubium* con estos burgueses, tampoco hacen nada por buscar su compañía, sean cuales sean los merecimientos de estos últimos.»

La distancia social especialmente pronunciada entre la nobleza y la burguesía, documentada con inúmeros testimonios estaba condicionada, sin duda alguna, por las relativas estrecheces y el escaso bienestar de ambos sectores. Estas circunstancias son las que explican que la nobleza recurriera a una actitud pronunciadamente excluyente y a las pruebas de pureza de linaje como los instrumentos más importantes para el mantenimiento de su existencia social privilegiada; al propio tiempo, también bloquearon a la burguesía alemana el camino principal por el que en los otros países occidentales se produjo el ascenso de los elementos burgueses, el *connubium* y la recepción por la aristocracia, esto es, el camino del dinero.

Cualesquiera que sean las razones, sin duda muy complicadas, para esta separación especialmente acusada, la escasa mezcla de los modelos cortesano-aristocráticos y de los «valores del ser» con los modelos burgueses y los valores del rendimiento, producida por esta separación, ha determinado decisivamente durante largos períodos ese fenómeno que suele aceptarse como carácter nacional de los alemanes. A esto se debe el hecho de que la corriente principal del idioma alemán, el alemán culto, así como casi toda la nueva tradición espiritual, cristalizada en la literatura, recibiera el impulso decisivo y el carácter de un sector intelectual de clase media que era más puro y más específicamente de clase media que la capa intelectual francesa correspondiente e, incluso, que la inglesa que, en cierto modo, ocupa una posición intermedia entre las otras dos.

Los signos de la exclusividad, la acentuación de lo específico y de lo di-

ferenciador, que ya se mostraron en la comparación entre el concepto alemán de cultura y el occidental de civilización se encuentran aquí de nuevo, como carácter propio del desarrollo alemán.

Comparada con Alemania, Francia tuvo una expansión y una política colonizadora exterior relativamente tempranas. Pero también hacia el interior pueden observarse movimientos similares en el curso de la Edad Moderna. Especialmente importante en este contexto es el movimiento de difusión de los buenos modales cortesanos-aristocráticos y la tendencia de la aristocracia cortesana a asimilarse elementos de otras clases, esto es, por decirlo así, a colonizarlos. El orgullo estamental de la aristocracia francesa sigue siendo considerable y también continúa acentuando las diferencias estamentales. Pero los muros de los que se rodea tienen más puertas de acceso que en Alemania y este acceso, así como la asimilación de otros grupos también tienen mayor importancia.

Por el contrario, la expansión mayor del Imperio alemán se produce en la Edad Media. Desde esta época, lo único que hace el Imperio es disminuir paulatinamente de extensión. Ya antes de la Guerra de los Treinta Años y mucho más pronunciadamente después, los territorios alemanes disminuyen por doquier y casi todas las fronteras han de soportar fuertes presiones. En consecuencia con esto en el interior del país la lucha entre los distintos grupos sociales para conseguir las escasas oportunidades que hay y para autoafirmarse es más fuerte que en los otros Estados occidentales en proceso de expansión y también más fuerte la tendencia a diferenciarse y a excluirse mutuamente. La desmembración del territorio alemán en una serie de Estados soberanos; al igual que la exclusión relativamente pronunciada de las capas medias alemanas por parte de la mayoría de la nobleza son los fenómenos que han impedido la constitución de una *Society* unitaria, modélica y central que, en los otros países ha tenido gran importancia, al menos como estación intermedia en el proceso de la construcción nacional (*Nationsbildung*), habiendo influido de modo determinante en varias etapas en el lenguaje, en las artes, en la constitución afectiva y en los modales.

V. EJEMPLOS LITERARIOS DE LAS RELACIONES ENTRE LA INTELLECTUALIDAD ALEMANA DE CLASE MEDIA Y LOS CORTESANOS

15. Los libros de las clases medias que alcanzan mayor éxito de público a partir de mediados del siglo XVIII, esto es, a partir de la época en que estas clases aumentan su bienestar y su conciencia de sí mismas, señalan claramente con qué intensidad se percibía la diferencia con las otras clases. Al propio tiempo demuestran que las diferencias estructurales y vitales entre las clases medias de un lado y la clase alta cortesana del otro, eran diferencias en la estructura del comportamiento de la vida sentimental, de los deseos y de la moral. Estos libros muestran, de modo necesariamente unilateral, por supuesto, cómo se veían estas diferencias desde el punto de vista de la clase media.

Un buen ejemplo de todo ello nos lo ofrece la conocida novela de Sophie

de la Roche, *Das Fräulein von Sternheim*¹⁵, que convirtió a su autora en una de las mujeres más célebres de su época. «Constituye todo mi ideal de lo que debe ser una mujer», escribe Caroline Flachsland a Herder, tras haber leído *Das Fräulein von Sternheim*, «delicada, dulce, bondadosa, orgullosa, virtuosa y engañada. He pasado horas deliciosas leyéndola. ¡Ah! Cuán alejada estoy todavía de mi ideal, de mí misma»¹⁶.

Lo paradójico en todo esto es el hecho de que Caroline Flachsland, como muchas otras mujeres de su condición social, ame su propio dolor, esto es, que entre los rasgos de la heroína ideal a la que pretenden parecerse, junto a la bondad, al orgullo y la virtud, cuente la condición de engañada; lo cual no es escasamente significativo en cuanto a la situación sentimental de la intelectualidad de clase media, especialmente de sus mujeres en la edad de la mayor sensibilidad. La heroína de clase media es engañada por el cortesano aristócrata. La prevención, el miedo ante el «seductor» socialmente superior, con el que la muchacha no puede casarse debido a la distancia social que entre ellos media; el deseo secreto de que el seductor se acerque; la tentación que se muestra en la idea de que es posible acceder a un círculo cerrado y peligroso; finalmente, la compasión identificadora con la engañada, todo ello nos proporciona un ejemplo de la ambivalencia específica en la que está aprisionada la vida sentimental de la clase media —y no sólo de sus mujeres— con relación a la aristocracia. A este respecto, *Das Fräulein von Sternheim* constituye, en cierto modo, la contrapartida femenina del *Werther*; ambos describen vínculos específicos de su clase que se expresan en sentimentalismo, sensibilidad y matices afectivos similares.

He aquí la trama de la novela: una hermosa doncella procedente de la pequeña nobleza rural, de una familia burguesa encumbrada, llega a la corte. El príncipe, su pariente materno de más alcurnia, pretende convertirla en amante suya. Acorralada, la muchacha busca refugio en el «malo» de la novela, un Lord inglés que vive en la corte y que en todo momento se expresa justamente como los círculos de clase media se han imaginado siempre al «seductor aristócrata», al «infame malvado» y quien resulta tan cómico precisamente porque expresa como pensamientos propios los reproches de la clase media contra su clase. También frente a él conserva la doncella su virtud; su superioridad moral, en compensación por su inferioridad estamental, y muere.

Así es como habla la heroína, la señorita de Sternheim, la hija de un coronel ennoblecido¹⁷: «El tono de la corte y el espíritu de la moda reprimen los movimientos más nobles de un corazón dotado de bondad natural; el hecho de que, para evitar los murmullos de los señores y damas de la elegancia, haya que reír con ellos y estar de acuerdo con ellos, no despierta en mí más que desprecio y compasión. El ansia de placeres, de nuevos ornamentos, de nuevos vestidos, muebles o un manjar dañino para la salud. ¡Oh, Emilia mía! la angustia y la inquietud invaden mi alma... Y no quiero hablar de esa falsa ambición que alienta tantas bajas intrigas, que se arrastra ante el vicio reinante en todo su esplendor, que mira con desprecio la virtud y los merecimientos y que genera la desgracia sin reparo alguno.»

«Estoy convencida, querida tía», dice, tras haber pasado algunos días

en la corte¹⁸, «de que la vida cortesana no es adecuada para mí. Mis gustos, mis inclinaciones son absolutamente distintos. Y os confieso que me iría de aquí con mayor alegría que vine.»

«Queridísima Sophie», le contesta la tía, «realmente eres una de las muchachas más encantadoras que hay, pero el viejo párroco te ha recalado una gran cantidad de ideas pedantes. Trata de olvidarlas de vez en cuando.»

Y, en otro lugar escribe Sophie: «Hace poco me vi envuelta en una conversación debido a mi amor por Alemania, en la que yo trataba de defender los merecimientos de mi patria y lo hice con verdadero celo y, después, mi tía me dijo que había dado buena prueba de ser la nieta de un profesor. Este reproche me irritó; era una ofensa a la memoria de mi padre y de mi abuelo.»

El párroco y el profesor son, de hecho, los dos representantes más claros de esta intelectualidad de funcionarios de clase media; dos figuras sociales que han tenido la participación más decisiva en la difusión y en la formación del nuevo idioma culto. En el ejemplo anterior puede verse cómo el sentimiento nacional, vago, espiritualizado y apolítico de estos círculos le resultaba burgués a la aristocracia pequeño-cortesana. Al propio tiempo, tanto el cura como el profesor remiten a la Universidad como lugar social que constituía el centro de formación y difusión más importante de la cultura alemana de clase media. Generaciones enteras de estudiantes universitarios, convertidos en maestros, párrocos y funcionarios medios, difundieron la imagen de un cierto mundo ideal y de unos ideales determinados. En cierto modo, la Universidad alemana era la contrapartida de la clase media frente a la corte.

En la imaginación de la clase media, el malvado cortesano¹⁹ se expresa con las palabras con las que el párroco le combate desde el púlpito: «Sabes que nunca he permitido que el amor reine en otro lugar que en mi jardín, de los que constituye el gozo más refinado y más vivo... He gozado de todos los tipos de belleza... Me he saciado de ellas... Que los moralistas... pongan en evidencia las finas redes y lazos en los que he atrapado la virtud y el orgullo, la sabiduría y el frío cálculo, la coquetería y hasta la piedad del mundo femenino... Amor se ha reído de mi vanidad. Le he bastado con sacar del último rincón del campo a la hija de un coronel, cuyo tipo, ingenio y carácter son tan excitantes que...»

Venticinco años después son unas antítesis similares y unos ideales y problemas parecidos los que aseguran el éxito de un libro. En 1796 apareció en las *Horen* (Horas) de Schiller, *Agnes von Lilien*²⁰ de Carolina von Wolzogen. En ella dice la madre noble, que por razones misteriosas ha de educar a su hija fuera del círculo de la corte: «Creo que debo estar agradecida a la previsión que me obligó a alejarme de los círculos en los que yo fui desgraciada. Rara vez puede conseguirse una formación espiritual seria y sólida en los círculos del gran mundo. Te hubieran convertido en una marioneta sometida a los caprichos cambiantes de la opinión.»

Y la propia heroína dice de sí misma²¹: «Yo sabía poco de la vida de convenciones y del lenguaje de la gente de mundo. La simplicidad de mis

principios me hacía ver paradojas en aquello con lo que los espíritus, doblados por la costumbre, se reconcilian con facilidad. Tan natural como que la noche sigue al día era para mí que hay que compadecer al engañado y odiar al engañador y que hay que anteponer la virtud a la honra y la honra al provecho propio. Todos estos conceptos aparecían invertidos en el juicio de esta sociedad.»

La heroína describe luego al príncipe afrancesado²²: «El príncipe tenía entre sesenta y setenta años y se fastidiaba y fastidiaba a los demás con la rígida etiqueta francesa antigua que los príncipes herederos alemanes suelen aprender en la corte del rey francés y que luego trasplantan a su propio país, si bien en una dimensión algo más reducida. La edad y la costumbre habían acabado por conseguir que el príncipe pudiera parecer natural al moverse bajo la pesada armadura del ceremonial. En relación con las mujeres mantenía la refinada y estricta cortesía de la época caballeresca, de modo que su presencia no resultaba desagradable a aquéllas; pero en ningún momento deponía los modales cortesanos con el fin de hacerse algo más amable. Sus hijos... sólo encontraban en él al déspota.»

«Estas caricaturas de cortesanos se me antojaban, a veces, ridículas y, a veces, deplorables: la veneración que, al aparecer su señor, conseguían transmitir desde sus corazones a sus manos y pies; la expresión de gracia o de enojo que recorría su semblante como una chispa eléctrica...; la sumisión inmediata de su parecer apenas escuchada la última manifestación de los labios principescos; todo esto se me hacía inconcebible. Me parecía estar ante un teatro de marionetas.»

De un lado, pues, la cortesía, el tacto, los buenos modales y, de otro, la sólida formación, la preferencia de la virtud sobre los honores; la literatura alemana de la segunda mitad del siglo XVIII está llena de estas contraposiciones. Todavía el 23 de octubre de 1828 dice Eckermann a Goethe: «Una formación tan sólida como la que parece haber tenido el Gran Duque es poco frecuente entre la gente principesca». «Muy poco frecuente», contestaba Goethe, «hay muchos, incluso, que son capaces de charlar con fortuna sobre todos los temas posibles, pero no tienen nada en su interior y únicamente arañan en la superficie. Lo cual no es de extrañar cuando se recuerdan la pérdida de tiempo y la dispersión de esfuerzos que suelen acompañar a la vida de la corte.»

De vez en cuando, Goethe utiliza expresamente en este respecto el concepto de cultura.

«La gente que me rodeaba», dice²³, «no tenía ni idea de ciencia. Eran cortesanos alemanes y esta clase carecía por entonces de la cultura más elemental.»

Y Knigge confirma en cierta ocasión: «No hay lugar en el que el cuerpo de cortesanos constituya una especie propia como lo hace aquí (en Alemania).»

16. En todas estas manifestaciones se dibuja una situación social muy determinada. Es la misma contraposición que se observa por detrás de la que hace Kant entre cultura y civilización. Pero también con independencia de estas nociones, esta fase y las experiencias originadas en ella se han

inscrito de modo profundo en la tradición alemana. Lo que se expresa en ese concepto de cultura, en la antítesis entre profundidad y superficialidad, así como en muchas otras nociones parecidas, es la autoconciencia de una intelectualidad de clase media. Se trata de un sector relativamente poco numeroso muy esparcido por todo el territorio que, en consecuencia, está muy individualizado y, además, de una forma peculiar; no constituye un círculo cerrado de relaciones, una *Society*, como la sociedad cortesana; se compone fundamentalmente de funcionarios y de servidores del Estado en el sentido más amplio de la palabra, esto es, de personas que, de modo directo o indirecto, obtienen sus ingresos de la corte sin pertenecer —salvo raras excepciones— a la «buena sociedad cortesana», a la clase alta aristocrática. Es una clase intelectual que carece de un *hinterland* burgués amplio. La burguesía de comerciantes profesionales, que podría servir como público a los escritos de la intelectualidad, todavía está poco desarrollada en la mayor parte de los Estados de Alemania en el siglo XVIII. Precisamente es en esta época cuando comienza el ascenso a una situación de bienestar. En cierto modo, la intelectualidad alemana, los escritores, flotaban en el vacío. Las cuestiones del espíritu constituyen su refugio y su campo reservado; mientras que el rendimiento en la ciencia y en el arte es su orgullo. Este sector apenas tiene espacio para la actividad política y para los objetivos políticos. Consecuentemente con la forma de vida y la estructura de su sociedad, las cuestiones comerciales y los problemas económicos son solamente problemas marginales para la intelectualidad. El comercio, el intercambio y la industria todavía están relativamente subdesarrollados y, en gran medida, necesitan de la protección y el fomento de una política real mercantilista, antes que la liberación de sus impedimentos. La legitimización de esta intelectualidad de clase media del siglo XVIII era su autoconciencia y su orgullo residía allende la economía y la política en eso que, probablemente por este motivo, se llama en alemán, «lo puramente espiritual» (*Das rein Geistige*), en la esfera de los libros, en la ciencia, la religión, el arte, la filosofía y en el enriquecimiento interior, en la «formación» del individuo, principalmente a través del libro, en la personalidad. Coherentemente con todo ello, el hecho de que las consignas en las que se expresa esta autoconciencia de la intelectualidad alemana, consignas como «educación» o «cultura», muestren una tendencia tan pronunciada a trazar una clara línea divisoria entre las realizaciones en las esferas mencionadas, en lo puramente espiritual como lo único que es realmente valioso y las de las esferas políticas, económicas y sociales, muy al contrario de las consignas de la burguesía ascendente en Inglaterra y Francia. El destino peculiar de la burguesía alemana, su prolongada impotencia política, la tardía unificación nacional, todo ello ha venido a dar nuevos impulsos en la misma dirección y a fortalecer las naciones y los ideales en este sentido. Y lo primero que se produjo en esta evolución fue esta intelectualidad alemana tan peculiar, carente de una base social suficientemente sólida y que, como primera formación burguesa en Alemania, desarrolló una autoconciencia burguesa extraordinariamente nítida, unos ideales específicos de clase media y un arsenal conceptual muy eficaz, especialmente dirigido en contra de la clase alta cortesana.

En correspondencia con su situación, podemos ver lo que esta intelectualidad consideraba como lo más rechazable y como lo contrario de la educación y de la cultura en la clase superior. Los ataques raras veces se dirigen contra los privilegios políticos o sociales de la aristocracia cortesana; y cuando lo hacen, de modo pusilánime y resignado a su inutilidad. Los ataques se dirigen principalmente contra el comportamiento humano de la aristocracia.

La descripción más significativa de las diferencias entre la estructura de la intelectualidad alemana y de la francesa se encuentra en las conversaciones de Goethe con Eckermann: Ampère había llegado a Weimar; Goethe no le conocía personalmente, pero le había glorificado muy a menudo a los ojos de Eckermann. Para asombro general, resulta que el conocido señor Ampère es un «jovencito vivaz de unos veinte años». Eckermann expresa su asombro y Goethe le contesta (jueves, 3 de mayo de 1827): «A vos os ha resultado difícil formaros en el campo y todos los demás, en Alemania Central, hemos tenido que trabajar mucho para acumular la escasa sabiduría que tenemos. Pues, en el fondo, llevamos una vida aislada y pobre. Encontramos muy poca cultura en el pueblo y todos nuestros talentos y buenas cabezas están repartidos por toda Alemania. El uno reside en Viena, el otro en Berlín, otro en Königsberg, otro en Bonn o en Düsseldorf, todos ellos separados entre sí por 50 ó 100 millas, de forma que rara es la vez en que se produce un contacto personal o un intercambio personal de ideas. Imaginémonos lo que sería, pongo por caso, si por aquí pasaran hombres como Alejandro von Humboldt que, en un solo día me ayudaría a avanzar en aquello que busco y que preciso encontrar más de lo que yo habría conseguido en un año a lo largo de mi camino solitario.

»Imagináos ahora una ciudad como París, donde se reúnen todos los hombres más eminentes de un Estado para enseñarse mutuamente y elevar su espíritu en un intercambio, lucha y emulación cotidianos y donde se abre a la luz pública diaria lo mejor de las ciencias de la naturaleza y del arte, lo mejor que hay en todo el mundo. Pensad en esa ciudad universal en la que el paso por cada puente o por cada plaza nos recuerda un pasado glorioso. Añadid a todo esto que no se trata del París de una época sórdida y carente de ingenio; sino del París del siglo XIX, en el que, hace ya tres generaciones hombres como Molière, Voltaire, Diderot y otros parecidos, han elevado a una altura tal el cultivo del espíritu que ningún otro lugar del mundo puede compararsele. Podréis comprender, pues, que en este florecimiento haya podido aparecer una gran cabeza como la de Ampère y que, a sus 24 años, ésta ya haya podido ser alguien.»

Y un poco más adelante, añade Goethe en relación con Merimée: «En Alemania es imposible que alguien tan joven pueda producir una obra tan madura. No es culpable de esto el individuo, sino la situación cultural de la nación, así como la gran dificultad que todos experimentamos en salir adelante por nuestras propias fuerzas».

Con estas manifestaciones, que constituyen prueba y referencia suficientes en estas consideraciones introductorias, podrá ver el observador con toda claridad la correlación que existe entre el desmembramiento político de Ale-

mania y una estructura específica de la intelectualidad alemana, así como una estructura también específica de su comportamiento humano y de su configuración espiritual. En Francia, toda la intelectualidad se reúne en un lugar, donde mantiene su cohesión en el trato continuo con una buena sociedad más o menos centralizada; en Alemania, en cambio, con sus múltiples pequeñas capitales, no hay ninguna buena sociedad central y unificada, sino que la intelectualidad se encuentra diseminada a lo largo de todo el país. Allí, uno de los medios de comunicación más importantes es la conversación, convertida, además, en un arte desde hacía siglos; aquí, en cambio, el medio de comunicación más importante es el libro y lo que desarrolla la intelectualidad alemana es más un lenguaje escrito unitario que un lenguaje hablado unitario. Allí, el joven se encuentra inmerso desde el principio en un medio de rica y estimulante espiritualidad; aquí, en cambio, el joven de clase media tiene que educarse relativamente solo y aislado. Los mecanismos ascensionales también son distintos en Francia y en Alemania. Y, por último, la manifestación de Goethe muestra claramente cuál es el problema: una intelectualidad de clase media sin base social. Más arriba hemos citado un pasaje suyo según el cual los comerciantes tienen poca cultura. Lo mismo piensa del pueblo. La cultura y la educación son consignas y características de una delgada capa en el medio, que se eleva por encima del pueblo. Los esfuerzos de la propia élite tropiezan no solamente con la indiferencia del pequeño sector cortesano que tiene arriba, sino, también con la escasa comprensión de las amplias capas de abajo.

Sin embargo, es precisamente este escaso desarrollo de los sectores profesionales burgueses el que constituye uno de los motivos por los que la lucha de la vanguardia de clase media, de la intelectualidad burguesa contra la clase superior cortesana se realiza casi de modo completo al margen de la esfera política y por lo que el ataque se hace predominantemente contra el comportamiento humano de la clase superior, contra rasgos humanos generales, como la «superficialidad», los «convencionalismos externos», la «insinceridad» y otros similares. Las escasas citas que se han reproducido aquí muestran con toda claridad esta interrelación. En todo caso, raramente se condensa el ataque sobre conceptos antagónicos específicos y concretos de aquellos otros que sirven a la autolegitimación de la intelectualidad alemana, como la educación y la cultura; y cuando lo hacen, sin gran intensidad. Uno de los escasos conceptos antagónicos específicos que pueden encontrarse es el de «civilización» (*Zivilisiertheit*) en el sentido de Kant.

VI. RETROCESO DE LA OPOSICIÓN SOCIAL E INTENSIFICACIÓN DE LA NACIONAL EN LA CONTRAPOSICIÓN ENTRE «CULTURA» Y «CIVILIZACIÓN».

17. Con independencia de si la antítesis se manifiesta en éstas o en otras nociones, algo está claro: la contraposición de ciertos caracteres humanos que, más tarde, servirán fundamentalmente como expresión de una contradicción social. La experiencia que marca la pauta para la formación de estas dualidades victorias que constituyen una correlación vivencial,

como «profundidad» y «superficialidad», «sinceridad» y «falsedad», «convencionalismos externos» y «virtud auténtica» (de los que, posteriormente surge también la contraposición entre civilización y cultura) se da en una cierta fase del desarrollo alemán, la fase de la tensión entre la intelectualidad de clase media y la aristocracia cortesana. Ciertamente, no faltaba por entonces una muy clara conciencia de que lo cortesano y lo francés eran cosas relacionadas. G.C.H. Lichtenberg lo expresa de modo muy claro en sus aforismos, cuando habla de las diferencias entre la *promesse* francesa y la *Versprechung* alemana (Cuaderno III, 1775-1779)²⁴. «La última», dice, «se cumple y la primera, no. La utilidad de las palabras francesas en alemán. Me extraña que nadie haya observado esto. La palabra francesa traduce la idea alemana añadiéndole una ráfaga de viento o de aire cortesano... Una *Erfindung* es algo nuevo y una *decouverte*, algo viejo con un nombre nuevo. Colón ha descubierto (*entdeckt*) América y Américo Vespucio la ha descubierto (*decouvert*). Incluso *goût* y *Geschmack* (gusto) suelen ser opuestos y es raro que la gente de *goût* tenga mucho *Geschmack*».

Tras la Revolución Francesa, el concepto de «civilización» y las otras nociones similares dejan de remitir claramente a la aristocracia cortesana alemana para comenzar a referirse cada vez más a Francia y a las potencias occidentales en general.

Veamos un ejemplo entre los muchos que pueden ponerse: en el año de 1797 apareció un librito de un emigrante francés, Menuret, titulado *Essay sur la ville d'Hambourg*. Un hamburgués, el canónigo Meyer, hacía el comentario siguiente sobre el libro en sus *Skizzen* (bosquejos):

«Hamburgo está todavía muy atrasada. No obstante; ha hecho progresos (¿de verdad?) a partir de una época muy famosa (suficientemente famosa, hasta el punto de que han acudido los enjambres de emigrantes a vivir entre nosotros) para aumentar y para completar, no digo yo su felicidad (así es como habla su dios), sino su civilización, sus adelantos en la carrera de las ciencias y de las artes (en cuyo terreno, como ya sabéis, todavía estamos en la luna) y en la del lujo, las comodidades, las frivolidades (¡ahí, ahí le duele!); todavía han de pasar algunos años o se precisan acontecimientos que le atraigan nuevos enjambres de extranjeros (por favor, no más enjambres de sus civilizados, compatriotas) y un aumento de la opulencia.»

Aquí aparecen por tanto, las nociones de «civilizado» y «civilización» claramente unidas a la imagen del francés.

Con el paulatino ascenso de la burguesía alemana de ser una clase de segundo grado a ser clase portadora de la conciencia nacional alemana y finalmente (tardía y condicionadamente) a ser clase dominante; con su cambio de ser una clase que se veía y se legitimaba en su sublevación contra la cúspide aristocrático-cortesana a encontrar su legitimación en la diferenciación frente a las otras naciones, también se cambió la antítesis de «cultura» y «civilización», con todo su significado y su función: de una antítesis fundamentalmente social pasó a ser una antítesis nacional.

De modo muy similar se da el proceso de desarrollo de lo que se considera especialmente alemán: mucho de lo que, originariamente, se consideraba como carácter social peculiar de la clase media, impuesto a los seres

humanos a causa de su situación social, pasó a ser parte del carácter nacional. La integridad y la franqueza, por ejemplo, pasan ahora como características específicamente alemanas frente a la doblez de la cortesía. Pero la integridad, al menos tal como se la entiende aquí aparece originariamente como un rasgo específico del individuo de clase media en comparación con el comportamiento del hombre de mundo o del cortesano. También esto se manifiesta en cierta ocasión en una conversación de Eckermann con Goethe.

«Habitualmente», dice Eckermann el 2 de mayo de 1824, «transfiero a la sociedad mis inclinaciones y aversiones personales, así como una cierta necesidad de amar y de ser amado. Busco una personalidad que se adapte a mi propio carácter y a la que me gustaría entregarme por entero, mientras que prefiero ignorar a los demás.»

«Vuestra tendencia natural», le contesta Goethe, «no tiene un gran carácter social. ¿Qué sería de la educación si no tratáramos de vencer a nuestras inclinaciones naturales? Es una gran necedad exigir que las personas armonicen con nosotros; yo no lo he hecho nunca. De este modo he conseguido poder tratar con todos los seres humanos y también de este modo, surge el conocimiento de los caracteres humanos, así como la necesaria flexibilidad en la vida. Porque es precisamente en los caracteres que nos rechazan en los que precisamos concentrarnos para entendernos con ellos. Así tendríais que hacerlo vos. Tomadlo como queráis, tendréis que entrar en el gran mundo y vuestra actitud no os ayuda en esta tarea.»

En conjunto, la sociogénesis y psicogénesis de las formas humanas de comportamiento nos son desconocidas. La propia cuestión puede parecernos extraña. En todo caso, resulta evidente que los individuos procedentes de unidades sociales distintas se comportan de modo completamente distinto. Estamos acostumbrados a hablar de ello como si fuera algo perfectamente lógico. Hablamos del campesino o del cortesano, del inglés o del alemán, del hombre medieval o del hombre del siglo XX y damos por supuesto que los hombres procedentes de las unidades sociales a que nos referimos con estas nociones, por encima de todas las particularidades individuales, se comportan de un modo unitario que contrasta con la conducta de los individuos de los grupos que se les contraponen: el campesino se comporta en cierto modo de forma distinta al cortesano; el inglés o el francés en forma distinta al alemán; el hombre medieval en forma distinta al hombre del siglo XX, por ejemplo; y todo ello con independencia de lo que puedan tener de común como seres humanos.

En la citada conversación de Eckermann con Goethe se muestran distintos comportamientos en este sentido. No hay duda de que Goethe es un ser humano muy individualizado; en él se mezclan formas de comportamiento de distintas procedencias sociales, para constituir una unidad específica, coherente con su destino social. Su persona, sus opiniones y su conducta no son absolutamente típicas de unos u otros grupos o situaciones con los que mantuvo relaciones. En esta conversación habla, sin embargo, como hombre de mundo, como cortesano poseedor de unas experiencias que forzosamente son ajenas a Eckermann. Como tal ve claramente la necesi-

dad de contener los propios impulsos, la necesidad de reprimir las simpatías y antipatías que suele producir el trato en el «monde», en la gran sociedad, todo lo cual es lo que personas procedentes de otra situación social y, por lo tanto, con otro sistema de afectos, consideran como falsedad o como falta de integridad. Y, con su conciencia de estar situándose relativamente al margen de todos los grupos sociales, Goethe trata de subrayar los aspectos más favorables, los más humanos en la moderación de los afectos individuales. Su observación pertenece a los pocos testimonios alemanes de la época en los que se traduce algo del sentido social de la «cortesía» y en los que se dice algo positivo sobre la conveniencia del trato humano. En Francia y también en Inglaterra, donde el «gran mundo», la *Society*, han cumplido una función mucho mayor para el conjunto del desarrollo nacional, también las tendencias de comportamiento de que habla Goethe, tienen una gran importancia, si bien de una forma más automática que en su concepción. Pensamientos de este tipo, esto es, que las personas deben tratar de armonizar y de tomarse en consideración recíprocamente, que el individuo no siempre puede ceder a sus inclinaciones, suelen aparecer por ejemplo en la literatura cortesana francesa e, incluso, con el mismo significado social que tienen en Goethe. Como reflexión, estos pensamientos eran patrimonio individual de Goethe; pero unas situaciones sociales parecidas, producidas por la vida en el «monde» han llevado en toda Europa a parecidas prescripciones de comportamiento y similares formas de conducta.

Lo mismo puede decirse de lo que caracteriza al comportamiento de Eckermann. Éste deja ver de inmediato su origen de clase media de la pequeña ciudad de provincias de la época, en comparación con aquel otro mundano, hecho de impasibilidad y amabilidad, a veces en contra de los sentimientos más íntimos, comportamiento manifiesto principalmente en el mundo cortesano-aristocrático. Este comportamiento burgués no se evidencia tan sólo en Alemania; pero es aquí donde éste y sus actitudes próximas adquieren mayor relevancia en la literatura debido a la defensa que de las actitudes de la clase media hace la intelectualidad. Por lo demás, a causa de la estricta separación que se da entre los círculos cortesanos y los de la clase media, estos comportamientos se incorporan en una forma relativamente pura al comportamiento nacional de los alemanes.

Las unidades sociales a las que llamamos naciones se distinguen unas de otras en gran medida en función de su forma de organizar su economía afectiva, esto es, según los esquemas por los cuales se modela la vida afectiva del individuo a través de una tradición que se ha hecho institucional, así como a través de la situación actual. Lo típico del comportamiento que describe Eckermann, es una forma especial de modelar los afectos, una entrega total a las inclinaciones individuales, todo lo cual es lo que Goethe considera como asocial e inapropiado para los esquemas necesarios de configuración de los afectos en el «gran mundo».

Muchos decenios después, Nietzsche considerará que esta actitud ha sido siempre la típica actitud nacional de los alemanes; aunque, por supuesto, con el paso de la historia ha sufrido modificaciones y ya no tiene el mismo sentido social que en los tiempos de Eckermann. Nietzsche

alemán», dice en *Más allá del bien y del mal* (párrafo 244), «ama la franqueza y la lealtad. ¡Qué cómodo es ser franco y leal! Quizá sea hoy el disfraz más peligroso y más feliz del que se sirve el alemán: esa honradez conveniente, provechosa, trasparente. El alemán se abandona, mira con esos ojos alemanes fieles, azules y vacíos y acaba confundiendo al extranjero con su pijama». Con independencia de su valoración unilateral, ésta es una de las advertencias de cómo, con el lento ascenso de las clases medias, sus rasgos sociales específicos se van convirtiendo poco a poco en rasgos nacionales.

Lo mismo se deduce claramente del juicio siguiente que hace Fontane sobre Inglaterra, en *Ein Sommer in London (Un verano en Londres)* (Dessau) 1852:

«Inglaterra y Alemania se comportan recíprocamente como la forma y el contenido, como el parecer y el ser. Aunque en Inglaterra hay cosas cuya esencia depende fundamentalmente de la pureza de su contenido, más que en cualquier otro país, allí lo decisivo para los hombres es la pura forma, las apariencias más externas. No es preciso que seas un *gentleman*, basta con que tengas los medios necesarios para parecerlo y los serás. No es preciso que tengas derecho, basta con que te muevas dentro de las formas legales y tendrás derecho... Por todas partes la apariencia. En ningún otro lugar se encuentra gente tan propensa a entregarse al brillo y a la pompa de un nombre.

»El alemán vive para vivir; el inglés vive para representar. El alemán vive para sí; el inglés vive para los demás.»

Quizá sea necesario observar en qué medida coincide este último pensamiento con la antítesis entre Eckermann y Goethe: «Yo expreso abiertamente mis inclinaciones y aversiones personales», dice Eckermann. «Es preciso tratar de armonizar con los demás, incluso aunque a uno no le guste», opina Goethe.

«El inglés», dice Fontane, «tiene mil comodidades, pero no está cómodo. En lugar de la comodidad aparece aquí la ambición. El inglés está siempre dispuesto a recibir, a conceder audiencia... cambia de traje tres veces al día y observa ciertas reglas de la elegancia en la mesa; tanto en la *sitting* como en la *drawingroom*; es un hombre refinado, una figura que nos impresiona, un maestro con el que vamos a la escuela. Pero, en mitad de nuestro asombro se manifiesta una nostalgia infinita por nuestra Alemania peñoburguesa, donde uno nunca trata de representar nada, pero donde sabemos vivir de un modo tan excelente, tan cómodo y tan agradable.»

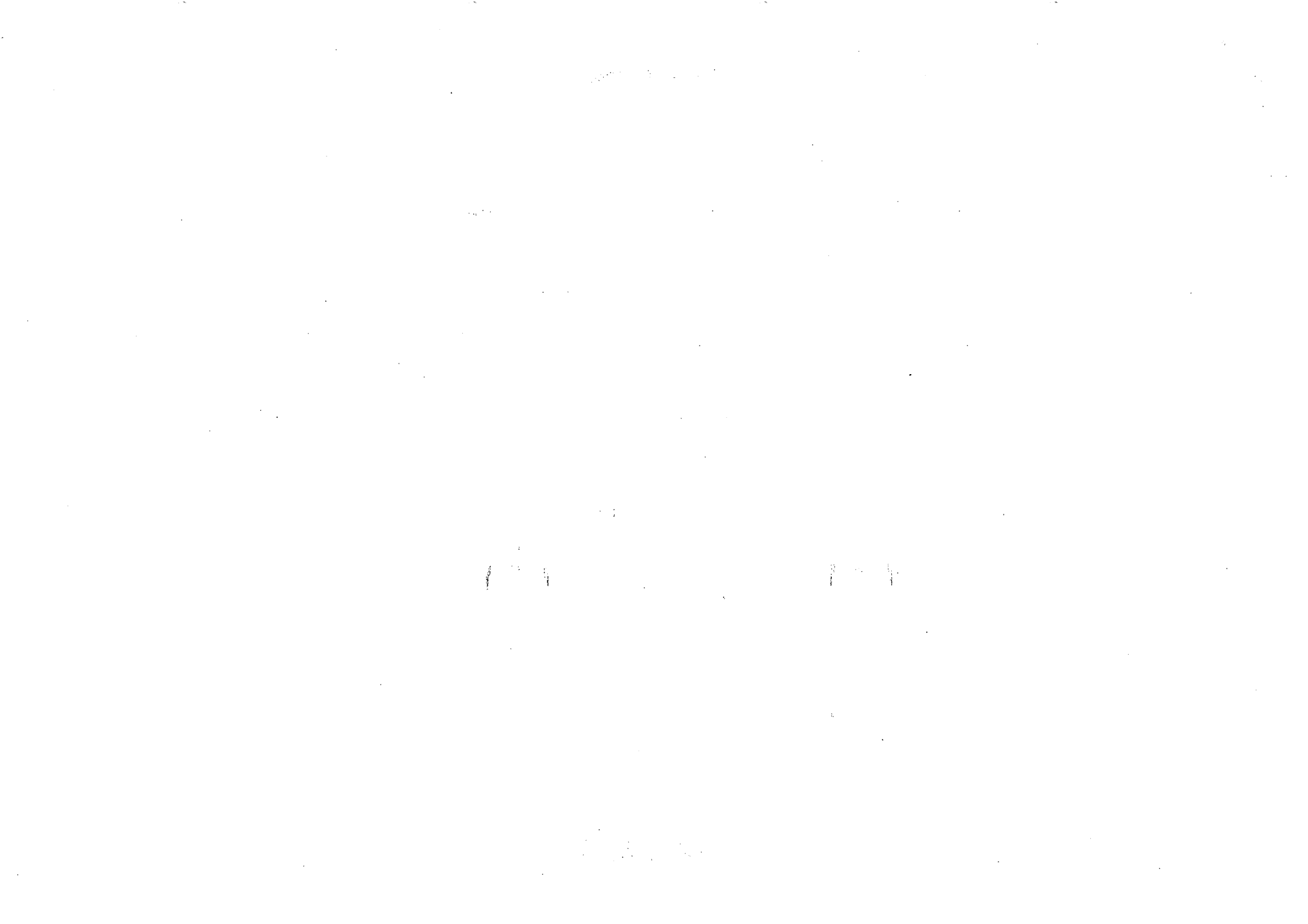
Aquí no se menciona el concepto de «civilización» y el pensamiento de la cultura alemana sólo se evidencia lejanamente en esta descripción. Pero en ésta, como en todas las reflexiones parecidas se ve claramente que la antítesis alemana entre «civilización» y «cultura» no se agota en sí misma, sino que forma parte de un ámbito más amplio. Es la expresión de la conciencia nacional alemana. Esta antítesis remite, en principio, a las diferencias en la autolegitimación, en el carácter y en el conjunto del comportamiento fundamentalmente (aunque no exclusivamente) entre ciertas clases sociales alemanas y, en segundo lugar, entre la nación alemana y las otras nacio-

Bibliografía de Trabajos Prácticos

Maldonado, Tomás.

El Diseño Industrial reconsiderado.

Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1993.



1. Definición

En general, se entiende por diseño industrial¹ la proyección de objetos fabricados industrialmente, es decir, fabricados por medio de máquinas y en serie. Pero esta definición no es enteramente satisfactoria. Si se examina con mayor rigor, podremos descubrir en ella algunas ambigüedades. Por ejemplo, no consigue determinar claramente la diferencia que existe entre la actividad del diseñador industrial y la que tradicionalmente desarrolla el ingeniero. Dicho de otra manera, no indica dónde empieza y dónde termina la tarea proyectual de uno y de otro, en el desarrollo de un producto fabricado industrialmente. Y en consecuencia, tampoco explica en qué condiciones un ingeniero puede eventualmente desarrollar, como a menudo ocurre, actividades de diseñador industrial, o a la inversa.

Por otra parte, la definición supone implícitamente que los objetos no fabricados industrialmente no pertenecen al ámbito

1. Diseño industrial es la traducción castellana del término *industrial design* de los países de lengua anglosajona, a menudo utilizada directamente así también en castellano. En alemán: *Produktgestaltung o industrielle Formgebung*; en francés: *esthétique industrielle*, en italiano: *diseño industriale*; en ruso: *technicheskaia estetika*. *Design* es, en realidad, un término «de vuelta», porque reproduce el castellano *diseño* (del latín *designare*: delimitar, trazar, indicar), del que acentúa sin embargo el significado proyectual. Recordemos que en Italia, en el siglo XVI, se desarrolló en torno a este tema un debate teórico, que al final sancionó la preeminencia del dibujo (en italiano *diseño*) como expresión del genio artístico.

del diseño industrial. Con ello se quiere evitar justamente la confusión entre el diseño industrial y la artesanía, o lo que es peor, entre el diseño industrial y las artes aplicadas. Esta distinción ha tenido una importancia decisiva en la primera fase del desarrollo del diseño industrial y, como veremos más adelante, es defendida por algunos todavía hoy.

En realidad, existe una amplia gama de productos que pertenecen a un universo de discurso de tecnicidad muy elevada, aunque hayan sido realizados con medios técnicos más bien tradicionales, o sea, sin valerse, o tan sólo ocasionalmente, de maquinaria para la producción en serie estandarizada. Nos referimos sobre todo a instalaciones que por su extrema complejidad estructural, por la naturaleza particular de sus prestaciones, o simplemente por el elevadísimo coste de su producción, se fabrican en ejemplares únicos o en series reducidas. Por ejemplo, ciertas máquinas-herramientas, procesadores de grandes dimensiones, instrumentos científicos muy especializados, algunos medios de transporte. El hecho de que los componentes de estos objetos sean a su vez productos en serie no autoriza a considerar la totalidad de su proceso de trabajo como industrial.

No hay que olvidar, además, que el mismo concepto de serie, en los últimos tiempos, se ha ido enriqueciendo y articulando. En las fases iniciales de racionalización industrial, la economicidad de una empresa dependía, en gran medida, de la unificación de los productos y de los procesos productivos, que aseguraba una mayor eficiencia, una reducción de las piezas defectuosas y de la inmovilización de materias primas y productos semiacabados, una simplificación del montaje y de la puesta a prueba, una utilización más racional de las máquinas y de las instalaciones. En aquellas condiciones, la producción en serie de un número elevado de objetos o de componentes estandarizados era el objetivo primordial y constituía el elemento caracterizante de todo el proceso.

Hoy, en cambio, el uso generalizado de máquinas-herramientas sofisticadas y flexibles (desde las máquinas operadoras múltiples de control numérico a los distintos tipos de robot) permite conseguir el mismo objetivo de economicidad sin estar so-

métido a los rígidos condicionamientos precedentes. Para ser más explícitos, es posible compaginar un tipo de producción continua (donde cada máquina efectúa una sola operación) con un tipo de producción diferenciada. Además, es posible combinar un ciclo de trabajo de una sola línea con ciclos de líneas convergentes, divergentes o cruzadas, de forma que puedan alternarse lotes de productos distintos y de dimensiones variables, sin perjudicar la rentabilidad de las instalaciones. Las consecuencias sobre el tradicional concepto de serie son evidentes.

Todo ello demuestra cuán difícil es formular una definición de diseño industrial partiendo exclusivamente del tipo de proceso de trabajo.

Una orientación formalista ha querido eludir esta dificultad ofreciendo una definición que considera solamente la forma externa del producto. La tarea del diseñador industrial, según este concepto, se referiría sólo a lo que se da en llamar la apariencia estética, sin tener en cuenta la modalidad del proceso técnico-productivo. Tal definición resulta relativamente útil cuando los productos pertenecen al área de los bienes de consumo de tipo suntuario. Resulta insostenible, en cambio, cuando se trata de bienes de consumo ante los cuales el interés del usuario va más allá de la fruición meramente formal. Y todavía lo es más en el ámbito de los bienes instrumentales.

Detengámonos un momento en la definición adoptada por el ICSID (International Council of Societies of Industrial Design).² También en esta definición —al igual que en la precedente— se admite que la función del diseño industrial consiste en proyectar la forma de un producto. Pero hay una diferencia fundamental con la orientación que se ha descrito antes: el diseño industrial no era entendido como una actividad proyectual que parte exclusivamente de una idea apriorística sobre el valor estético (o estético-funcional) de la forma, como una actividad proyectual cuyas motivaciones se sitúan antes, y al margen, del proceso constitutivo de la propia forma. Lo que se proponía, en cambio, era un diseño industrial que ha de desarrollar su función dentro

2. Esta definición seguía, en líneas generales, la presentada por mí en el Congreso ICSID de Venecia, en 1961.

de este proceso, siendo su finalidad última la «concretización de un individuo técnico».³

De acuerdo con esta definición, proyectar la forma significa coordinar, integrar y articular todos aquellos factores que, de una manera o de otra, participan en el proceso constitutivo de la forma del producto. Y con ello se alude precisamente tanto a los factores relativos al uso, fruición y consumo individual o social del producto (factores funcionales, simbólicos o culturales), como a los que se refieren a su producción (factores técnico-económicos, técnico-constructivos, técnico-sistémicos, técnico-productivos y técnico-distributivos).

A pesar de su genericidad, la definición sigue siendo válida. Con todo, hemos de añadir que solamente es válida con la condición de que se reconozca que la actividad de coordinar, integrar y articular los diversos factores está siempre fuertemente condicionada por la manera cómo se manifiestan las fuerzas productivas y las relaciones de producción en una determinada sociedad. Dicho en otras palabras, se ha de admitir que el diseño industrial, contrariamente a lo que habían imaginado sus precursores, no es una actividad autónoma. Aunque sus opciones proyectuales puedan parecer libres —y a veces quizá lo son—, siempre se trata de opciones en el contexto de un sistema de prioridades establecidas de una manera bastante rígida. En definitiva, es este sistema de prioridades el que regula el diseño industrial.

Por ello, no nos ha de extrañar que los objetos en cuya proyectación concurre el diseño industrial cambien sustancialmente su fisonomía cuando la sociedad decide privilegiar determinados factores en lugar de otros; por ejemplo, los factores técnico-económicos o técnico-productivos por encima de los funcionales, o los factores simbólicos por encima de los técnico-constructivos o técnico-distributivos.

Así, la definición de diseño industrial que hemos venido examinando hasta aquí debería poder adecuarse a los contextos particulares en los que la actividad se desarrolla. Dicho de otra manera, esta definición genérica debería dar cabida —sin que

3. G. Simondon (1958).

por ello disminuyera su validez global— a otras definiciones auxiliares, capaces de reflejar con mayor fidelidad la real diversidad (y conflictividad) de dichos contextos. Es evidente, por ejemplo, que el diseño industrial no puede ser el mismo en una sociedad altamente industrializada que en un país en vías de desarrollo.

Esta exigencia de una mayor flexibilidad —y de una mayor fungibilidad— de la definición de diseño industrial, deriva del presupuesto de que en todo ordenamiento socio-económico existe —o debería existir— una manera peculiar de afrontar el problema de la «forma de la mercancía».⁴

Pero de la misma manera que —a pesar de las apariencias— las modalidades de actuación de este proceso en los diferentes ordenamientos socio-económicos no son las mismas, por lo menos en teoría tampoco deberían ser iguales las formas conferidas a las mercancías. Y decimos «por lo menos en teoría», porque en la práctica las cosas se presentan de una manera bastante más imprecisa.

Por ejemplo, se ha de observar que los factores más caracterizantes de un ordenamiento socio-económico determinado, no se dejan sentir de la misma manera y, por así decirlo, con la misma intensidad en todos los objetos. Y ello es así por la sencilla razón de que no todos los objetos presentan el mismo grado de complejidad. Por ejemplo, anteponer el factor simbólico al técnico-constructivo puede ser irrelevante en el caso de objetos de escasa complejidad como puede serlo un cubierto, pero es muy relevante en el caso de un objeto de complejidad elevada como el automóvil.

Se dirá que esta afirmación es discutible, ya que con frecuencia objetos de elevada complejidad y que pertenecen a diversos ordenamientos socio-económicos tienen la misma fisonomía. A primera vista, el argumento puede parecer pertinente: no lo es tanto si se examina en un arco histórico más amplio.

4. El problema de la génesis de la «forma-mercancía» y el de la «mercancía-forma», con sus recíprocos condicionamientos, se han tratado en el pasado por numerosos estudiosos, aunque los resultados no sean del todo convincentes. Véase, al respecto: G. von Paulsson (1948), W. F. Haug (1971), J. Baudrillard (1972b), L. Wolf (1972), G. Selle (1973), G. Bonsiepe (1974, 1975a), T. Maldonado (1974, pp. 55-66; 1971, pp. 71-77).

No se ha de olvidar que la mayor parte de las tipologías de objetos de complejidad media o elevada (y por tanto, su fisonomía) quedaron fijadas durante la revolución industrial y como respuesta explícita a unas exigencias muy concretas del desarrollo de la economía capitalista del siglo XIX.

Todo lo dicho hasta aquí tenía por objeto mostrar los innumerables supuestos conceptuales que forman la base del diseño industrial. Solamente admitiendo la amplitud del arco de implicaciones del diseño industrial, podremos llegar a captar su importancia real. Con todo, hacen falta otras precisiones para intuir plenamente las razones de la complejidad de este fenómeno llamado diseño industrial. Al igual que todas las actividades proyectuales que intervienen de una manera o de otra en la relación producción-consumo, el diseño industrial actúa como una auténtica fuerza productiva. Más aún: es una fuerza productiva que contribuye a la organización (y por tanto, a la socialización) de las demás fuerzas productivas con las cuales entra en contacto.

Pero a diferencia de lo que siempre ha sucedido con la artesanía, en nuestra sociedad el diseño industrial no se comporta como parte integrante del proceso de trabajo. Ideación y ejecución, desde esta óptica, serían dos cosas distintas, destinadas a cumplir dos funciones distintas. De hecho, hasta ahora se ha exasperado la distancia entre ideación y ejecución,⁵ entre proyecto y trabajo, pero nada nos impide hoy imaginar un futuro en el que se llegue a acortar drásticamente esta distancia. Dicho de otra manera, un futuro en el que, como veremos, el papel del proyecto podría cambiar, en aras de una mayor participación creativa de los trabajadores.

Pero este cambio dejaría intacta la función del diseño industrial, que en tales nuevas condiciones continuará siendo sustancialmente la misma: mediar dialécticamente entre necesidades y objetos, entre producción y consumo. Por lo general, el diseñador está demasiado inmerso en la rutina de su profesión y no llega a intuir la incidencia social efectiva de su actividad. Ello se desprende de la concepción tan difundida de un diseño

5. F. Bologna (1972).

industrial entendido como intervención absolutamente aislada, como una «prestación», un «servicio a la industria».⁶

Por ello, no nos parece superfluo recordar aquí que en toda sociedad existe un punto neurálgico, en el cual tiene lugar el proceso de producción y de reproducción material, es decir, un punto en el que, según las exigencias de las relaciones de producción, se van estableciendo las correspondencias entre «estado de necesidad» y «objeto de necesidad»,⁷ entre necesidad y creación de necesidad. El diseño industrial, en cuanto fenómeno que se sitúa precisamente en este punto neurálgico, emerge como «fenómeno social total».⁸ O lo que es lo mismo, como perteneciente a aquella categoría de fenómenos que no se han de examinar aisladamente, sino siempre en relación con otros fenómenos con los cuales constituye un tejido conectivo único.

A esta misma categoría pertenece el fenómeno de la técnica, íntimamente vinculado con el del diseño industrial. El idealismo había recluido la técnica en el ghetto de la producción estructural, es decir, había hecho de la técnica un fenómeno extraño, e incluso adverso, al universo de la producción superestructural. Pero la verdad es muy distinta: la técnica está presente tanto en la ejecución de los «productos superestructurales» (configuraciones simbólicas de todo tipo), como en la de «productos estructurales» (configuraciones objetuales de todo tipo). El «prejuicio corriente» que opone los productos estructurales a los superestructurales, los productos de la mano (y de la máquina) a los de la cabeza, queda definitivamente superado a partir del momento en que todos los productos del trabajo humano se consideran artefactos. Este es el presupuesto base del concepto moderno de cultura material,⁹ difundido sobre todo por los antropólogos y los arqueólogos, pero también por los historiadores. En definitiva, se trata de la concepción hoy generalmente

6. Véase, en este libro, el capítulo «Diseño industrial y el discurso de la calidad».

7. P.-H. Chombart de Lauwe (1970).

8. M. Mauss (1923-1924).

9. Véase el capítulo «La moderna cultura material», en T. Maldonado (1987).

aceptada según la cual los productos de la actividad técnica humana se han de considerar siempre como hechos de la «vida material»; o mejor aún, de cultura (o de civilización) material. Idea que Braudel ha precisado de esta manera: «La vida material: son los hombres y las cosas, las cosas y los hombres».¹⁰ Pero hemos de admitir que esta concepción gozará del consenso general sólo desde hace relativamente poco tiempo.

En realidad, los productos de la técnica —de cualquier tipo de técnica— han estado sujetos durante siglos a la discriminación más tenaz. Y, quizá de una manera más decisiva, lo mismo sucedía con los hombres que se ocupaban tanto de su invención y proyectación como de su producción efectiva. Se ha sostenido que la raíz histórica de esta discriminación se ha de buscar en la antigüedad, más concretamente en la sociedad esclavista griega, con su desprecio absoluto por los trabajos manuales y mecánicos, considerados como de naturaleza infamante ya que, en verdad, eran tareas de esclavos.¹¹

Preguntarse cómo se ha llegado a la superación de esta secular discriminación significa, en realidad, establecer las etapas históricas que han hecho posible el advenimiento del diseño industrial. Pero antes es necesario detenerse un momento sobre lo que suele considerarse la historia del *modern design*. A decir verdad, se trata no de una historia, sino de múltiples historias.¹² Pues bien, un estudio atento nos permite descubrir en todas ellas un elemento común: el empeño en demostrar que en este último siglo el debate sobre la relación arte-técnica (o arte-industria) ha incidido sobre la evolución de la arquitectura moderna y que esta evolución, por su parte, ha condicionado tal debate.

10. F. Braudel (1967).

11. P.-M. Schuhl (1938). La tesis de Schuhl, al menos en parte, ha sido contestada por otros estudiosos, que se niegan a englobar toda la cultura de Grecia bajo el desprecio por la técnica. En apoyo de la propia interpretación, subrayan las diferencias existentes, por ejemplo, entre los pre-socráticos y Platón. Ejemplar en este sentido es el ensayo de R. Mondolfo (1982).

12. G. A. Platz (1927), H. Read (1934), L. Mumford (1934), N. Pevsner (1936), W. C. Behrendt (1937), J. M. Richards (1940), S. Giedion (1941 y 1948), R. Banham (1960).

Aunque la historia del *modern design*, privilegiando a menudo la arquitectura, no pueda ser considerada una auténtica historia del diseño industrial, no hay duda de que las matrices interpretativas más frecuentes respecto a los orígenes del diseño industrial han sido acuñadas en su interior. Nos referimos a aquellas matrices según las cuales el diseño industrial no sería más que la emanación directa de una relación de influencias recíprocas entre unas ideas estéticas sostenidas por pocas personalidades de excepción (la famosa directriz que, partiendo de Ruskin y Morris, pasa por Van de Velde y llega a Gropius) y unas innovaciones tecnológicas (la no menos famosa directriz que enfatiza la importancia de nuevos materiales, nuevos recursos energéticos y nuevos aparatos mecánicos).

De esta forma se ha creído encontrar en la historia del *modern design*, precisamente en cuanto mediación entre el arte y la técnica, una explicación del modo en que se ha llegado históricamente a superar el prejuicio ideológico contra la técnica, es decir, del modo en que se ha llegado a la «*mechanization of the world picture*».¹³ Lo que sólo es cierto a medias. La matriz interpretativa que, en esta historia, relaciona determinadas ideas con determinadas innovaciones sigue siendo lacunaria; y por tanto engañosa: los hechos raramente son mostrados bajo la dependencia de otros hechos y, menos aún, de los que expresan directamente la procesalidad concreta de la sociedad. Dicho de otra forma: no se tiene bastante en cuenta la dependencia de las ideas e innovaciones de lo que constituye su principal agente dinámico: la contradicción, para decirlo con la fórmula marxista ya clásica, entre el desarrollo de las fuerzas productivas y las relaciones sociales de producción.

Con estas observaciones no se pretende invalidar *in toto* la historia del *modern design*, sino sólo subrayar su carácter incompleto. Conviene recordar, de todas formas, que este carácter incompleto no sólo se refiere a los aspectos socio-económicos, sino también al modo en que han sido presentadas las ideas estéticas y las innovaciones tecnológicas. Una historia que se niega a investigar lo que pasa detrás de los hechos acaba siem-

13. E. J. Dijksterhuis (1961).

pre privilegiando algunos, dejando otros en la penumbra y otros completamente escondidos. Y sin embargo esto no significa —como podría hacer pensar la creencia en un burdo determinismo económico— que el intento de colmar la primera insuficiencia pueda conducirnos automáticamente a colmar la segunda. En una historia del diseño industrial, al menos como la entendemos nosotros, habrá que actuar «al mismo tiempo» en las dos vertientes, procurando así, por un lado, profundizar los hechos ya conocidos, por otro, descubrir otros nuevos.

Nuestro propósito, por consiguiente, es el de demostrar, aunque de forma necesariamente esquemática, que la moderna conciencia social y cultural de la técnica y del diseño industrial son el resultado de un mismo desarrollo y, sobre todo, que dicho desarrollo ha estado siempre condicionado por la procesalidad concreta de la sociedad. En este caso, por el desarrollo del modo de producción capitalista. Ilustraremos este punto de vista con una relación de los distintos factores, conocidos y no tan conocidos, que han contribuido a la formación de dicha conciencia social y cultural, remontándonos a aquellos que, pese a quedar muy atrás en el tiempo, pueden ayudarnos a comprender mejor el tema expuesto. Algunos serán objeto de breves referencias, otros en cambio serán tratados de forma más extensa y profundizada.

2. Los presupuestos históricos del diseño industrial

A partir del siglo XVII empieza a proliferar una literatura en la que se presenta las máquinas como instrumentos capaces de asegurar a los hombres la felicidad en la tierra, y quizá también fuera de la tierra. Se describen sociedades y ciudades ideales que existieron en el pasado o que se prevén en el futuro, en las que la máquina es un factor de optimización de las relaciones entre los hombres, y a veces también entre los hombres y la naturaleza. El sueño —retrospectivo o prospectivo— de una vida mejor, es aquí un sueño de artefactos. La construcción utópica aparece saturada de imágenes de tecnicidad. La *Nova Atlantis* (1624), de F. Bacon (1561-1626) puede considerarse como el primer gran documento de este tipo.¹⁴ Los estudiosos e historiadores de la utopía han señalado a menudo el papel de mediación de tales obras.

Naturalmente, las utopías científicas y técnicas son expresión directa o indirecta de la gran revolución intelectual que se produjo en el siglo XV, que prosiguió en el siglo XVI y que se consolidó definitivamente en el siglo XVII. Entre los exponentes

14. En la misma época hay que señalar también las obras de J. Wilkins (1638), F. Godwin (1638) y de C. de Bergerac (1656). Más tarde las de L.-S. Mercier (1772), N.-E. Restif de la Bretonne (1781), Ch.-F.-M. Fourier (1822 y 1829) y E. Cabet (1842).

más importantes, se han de citar en primer lugar a G. Galilei (1564-1642) y a F. Bacon, pero también antes de ellos, hombres como L. B. Alberti (1404-1472), P. Della Francesca (1416-1492), L. da Vinci (1452-1519), J. L. Vives (1492-1540), G. Agricola (1494-1555), W. Gilbert (1544-1603). Esta pléyade de pensadores, científicos, arquitectos y artistas abre la vía hacia la superación de la tradicional oposición entre el saber práctico y el saber teórico, entre el saber técnico y el saber científico. La cultura organicista que se contenta con la aproximación empieza a ser sustituida por la cultura instrumental que tiene el gusto, e incluso el fervor, de la precisión.¹⁵

Importancia no menor revisten, aquí, los autómatas, de los que se encuentran ejemplos en numerosos períodos de la historia.¹⁶ Pero los que aquí nos interesan particularmente fueron creados en el siglo XVIII por F. von Knauss, J. de Vaucanson, M. von Kempelen, P. y H.-L. Jacquet-Drotz, D. Roentgen y P. Kintzing. Se trata de autómatas con semblantes antropomórficos y zoomórficos, altamente mecanizados, destinados por lo general a los festejos de corte. Estas realizaciones ofrecen una versión frívola y divertida de la máquina y contribuyen, sin quererlo, a superar la imagen tan difundida entonces de la máquina como objeto aterrador. Aquí la técnica imita el comportamiento de la naturaleza; el ser técnico se disfraza de ser viviente. Y de esta manera nace la sospecha, más tarde convertida en certeza, de que existe una correspondencia isomórfica entre naturaleza y arteificio. Porque si la naturaleza es artificiable, y el arteificio naturalizable, se derrumba el mito del abismo insalvable entre lo que ha sido hecho por la naturaleza y lo que ha sido hecho por el hombre.¹⁷ La observación de la naturaleza se convierte en un factor fecundante de la técnica, y a su vez la observación de la técnica ayuda a comprender mejor la naturaleza.

Pero hay más: asociando la máquina a la figura humana, como sucede con los autómatas antropomórficos, se favorece

15. W. E. Houghton (1957), P. Rossi (1962), J. D. Bernal (1972).

16. Recordemos los inventados por Herón de Alejandría (siglo II d. C.), Alberto Magno (siglo XIII), Villard de Honnecourt (siglo XIII), Giovanni Fontana (siglo XVI), Athanasius Kircher y Gaspar Schott (siglo XVII).

17. F. Reuleaux (1877), G. Dorfler (1968a); S. Moscovici (1972).

la tendencia a considerar la máquina como modelo de los seres vivos —tendencia que más tarde J. O. de la Mettrie (1709-1751) llevará hasta sus consecuencias más extremas con la teoría de l'*homme machine* (1747). El tema será recogido, con matices diversos, por C. A. Helvetius (1715-1771), por P. H. D'Holbach (1723-1789) y por otros muchos exponentes del materialismo mecanicista. Ha de quedar claro que ésta es solamente una primera batalla contra el dualismo.¹⁸ Más tarde, las cosas resultarán más complejas y el desarrollo del materialismo reconocerá la necesidad de completar el *homme machine* con el *homme sensible*.¹⁹

También en las representaciones visuales de las máquinas en los siglos XVI-XVIII se advertía la necesidad de ambientar las figuras en un contexto culturalmente familiar. Por lo general, la finalidad de dichas imágenes era esencialmente didáctica: se trataba de explicar el funcionamiento, la instalación y la utilización de las dotaciones técnicas de una industria todavía en sus albores. Aunque no eran más que «instrucciones de uso», la máquina estaba representada en ellas no abstractamente aislada —como ocurre hoy—, sino integrada en un ambiente, es decir, con una «escenografía» adecuada. De esta manera, resultaba un personaje, un actor de la acción representada; en suma, un sujeto tan merecedor de atención «artística» como cualquier otro. Así, la máquina entraba subrepticamente en el arte.²⁰ Dado su carácter escenográfico, estas figuraciones se llamaban «teatros de máquinas». Entre las obras precursoras de los «teatros de máquinas» hemos de citar los primeros grandes manuales técnicos, como el *De re metallica* (1556) de G. Agricola, y *Le diverse e artificiose macchine* (1558) de A. Ramelli.

También hemos de situar directamente en la tradición figurativa de los «teatros de máquinas» y de los manuales técnicos, los doce volúmenes del *Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques* de la *Encyclopédie* (1751-1772) de d'Alembert y Diderot. En el texto introductorio de

18. G. Preti (1955), A. Vartanian (1960).

19. S. Moravia (1974).

20. M. Le Bot (1973).

una reciente reedición italiana, R. Barthes escribe: «[...] La *Encyclopédie*, en particular en sus láminas, practica lo que podríamos llamar algo así como una filosofía del objeto; en otras palabras, reflexiona sobre su ser, lo pone de manifiesto, trata de definirlo; el diseño técnico ciertamente obligaba a describir objetos, pero, separando las imágenes del texto, la *Encyclopédie* se empeñaba en una iconografía autónoma del objeto, que hoy nosotros apreciamos en toda su plenitud, precisamente porque [...] no miramos aquellas ilustraciones exclusivamente con fines de aprendizaje.²¹

Un nuevo enfoque filosófico respecto a los objetos técnicos, y a los aparatos en general, empieza pues a abrirse camino. Entre las diferentes aportaciones en este campo merecen ser destacados los profuncionalistas. La idea de que la belleza de un objeto depende de su utilidad y eficiencia, es decir, de su adecuación a la función a que está destinado, comienza a tener sus partidarios más ardientes en Inglaterra. Entre ellos, G. Berkeley (1685-1753), W. Hogarth (1697-1764), D. Hume (1711-1776), F. Hutcheson (1694-1746) y A. Alison (1792-1867). En Italia, la toma de posición más clara en favor de un enfoque funcionalista es la de C. Lodoli (1690-1761); en Francia, sin duda la de C.-N. Ledoux (1736-1806).

En Alemania, importantes contribuciones al funcionalismo se deben a I. Kant (1724-1806), G. E. Lessing (1729-1781), J. W. Goethe (1749-1832), y sobre todo al arquitecto y urbanista F. Weinbrenner (1766-1826). Este último, en la tercera parte de su *Architektonisches Lehrbuch* (1819), escribe: «La belleza está en la concordancia total entre forma y función.» Otro aspecto importante del manual de Weinbrenner es el intento de examinar los problemas de la relación entre forma y función en arquitectura basándose en ejemplos de objetos de uso.²²

Pero lo que ha cambiado la forma de ver y de interpretar el universo de los objetos técnicos, ha sido el descubrimiento del carácter sistémico de la relación necesidad-trabajo-consumo

21. R. Barthes (1970, p. 18).

22. Sobre las aportaciones de los profuncionalistas, véase E. R. De Zurko (1957).

puesta de manifiesto por A. Smith (1723-1790), D. Ricardo (1772-1823), G. W. F. Hegel (1770-1831) y K. Marx (1818-1883). Se descubre que los productos mecánicos manufacturados no son, como a veces se había creído, una irrupción histórica arbitraria, sino el resultado de un tejido complejo de interacciones socio-económicas. A. Smith, siguiendo las huellas de A. Ferguson (1723-1816); lo intuye con particular agudeza, cuando explica el origen de las invenciones técnicas: «Cualquiera puede darse cuenta hasta qué punto se facilita el trabajo con el empleo de máquinas adecuadas [...]. Me limitaré a observar que la invención de todas las máquinas que tanto facilitan y abrevian el trabajo, parece deberse en su origen a la división del trabajo».²³ También hallamos esta idea en Ricardo; más tarde reaparece en J. Stuart Mill (1806-1873), y finalmente desemboca en Marx. Es el itinerario que va de la generalidad abstracta a la especificidad concreta: en la economía política clásica, el vínculo causal entre la máquina y las relaciones de producción, apenas se intuía; en cambio, en Marx nos encontramos frente a una toma de conciencia precisa de ello.²⁴

Con todo, a menudo se olvida, o por lo menos no se insiste bastante en ello, que la incisividad de la concepción de Marx se explica a través de la mediación de Hegel. El pensamiento de Marx sobre la relación necesidad-trabajo-consumo aparece como fuertemente condicionado por la reelaboración hegeliana del pensamiento de Smith y de Ricardo sobre este tema.²⁵ Según Hegel, el hombre, como ser necesitado, se ve obligado a mantener una relación práctica con la naturaleza externa, frente a la cual debe forzosamente actuar para conformarla y desbastarla. Para ello, el hombre hace intervenir instrumentos, es decir, objetos aptos para someter a otros objetos que les son hostiles.

El punto de vista de Marx sobre el papel de las máquinas en la sociedad capitalista viene ampliamente ilustrado en el memorable capítulo *Máquinas y gran industria*, del primer volumen

23. A. Smith (1973, p. 114).

24. K. Axelos (1961), A. De Palma (1971).

25. S. Veca (1975).

del *Capital* (1867), en el que la maquinaria se examina como «medio de explotación de la fuerza-trabajo». Pero nada sería más erróneo que atribuir a Marx una especie de «ludismo», una actitud de condena global hacia la máquina.

Como es sabido, Marx fue un crítico apasionado de la función alienadora de la máquina en la sociedad capitalista pero nada autoriza a hacer de Marx un Rousseau, un enemigo a ultranza del «artificio». Para Marx, el proceso de dominación es inseparable del proceso de artificialización de la naturaleza; el hombre se convierte en tal por medio de la producción de una naturaleza humanizada, es decir, artificializada. Es la construcción y el uso de un equipamiento extracorpóreo (utensilios, armas, alojamientos, vestidos) lo que ha hecho del hombre «la más adaptable de todas las criaturas». En el pensamiento de Marx, con todo, la técnica no solamente tiene un valor retrospectivo, sino también prospectivo. El advenimiento de la sociedad sin clases no indicará el «fin de los tiempos tecnológicos», sino el comienzo de unos tiempos tecnológicos esencialmente distintos de los actuales. La técnica perderá su función alienante y pasará a constituirse como un factor de reconciliación del hombre con la realidad, y con los demás hombres.

Junto a la puesta a punto de teorías filosóficas sobre la máquina y su papel respecto al hombre y a la sociedad, algunas iniciativas promocionales y legislativas sancionan, a lo largo del siglo XIX, el paso de la artesanía a la producción industrial.

En 1851, el príncipe Alberto de Inglaterra, inspirándose en la *Gewerbe Ausstellung* de Berlín, de 1844, promueve la *Great Exhibition* de Londres (en la cual participan 14.000 expositores y seis millones de visitantes) a la que le seguirán numerosas exposiciones en muchas ciudades del mundo.²⁶ A esta

26. En 1855 tiene lugar la II Exposición Internacional en París, con 20.000 expositores y cinco millones de visitantes; luego de nuevo en Londres en 1862 con 29.000 expositores y 6 millones de visitantes, en 1867 en París con nueve millones de visitantes, en 1873 en Viena con siete millones. Siguen a pocos años de distancia las exposiciones de Filadelfia (1876), París (1878), Sidney (1879), Melbourne (1881), de nuevo París (1889), Chicago (1893), París (1900), con una participación de público cada vez mayor; por ejemplo, la exposición de París de 1889 registró una presencia de veintiocho millones de personas, la de Chicago de 1893 casi la misma cifra.

exposición siempre se le ha asignado una posición destacada en todas las historias del diseño industrial que se han escrito hasta ahora. Pero de ninguna manera por el «buen diseño» de los objetos que se exponían, sino —como denunciaban también algunos observadores y periódicos de la época— por su atrocial gusto. En otras palabras, la *Great Exhibition* habría sido importante, por haber contribuido a revelar la degradación estética de los objetos en aquel preciso momento histórico.²⁷

Esta concepción puede ser válida referida a algunas clases de objetos presentes en la *Great Exhibition*, no así si se toman en consideración otras secciones, como las dedicadas a las máquinas, a los instrumentos técnicos y a los muebles de serie, en las cuales hallamos objetos que representan un momento muy significativo en el desarrollo del diseño industrial. Por ejemplo, el instrumento musical del francés A. Sax, la locomotora de T. R. Crampton, las máquinas agrícolas, los instrumentos quirúrgicos, los telescopios, las armas y los muebles para escuelas.²⁸

En el terreno legislativo, por último, merecen ser destacadas algunas iniciativas que han tenido una influencia directa en la fisonomía de los objetos técnicos y que han contribuido a transformar el cometido del diseño industrial. En las dos últimas décadas del siglo XIX, en varios países se establece la obligación de cubrir con un cárter los engranajes de las máquinas-herramientas, con el fin de prevenir los accidentes laborales. Las primeras leyes para una reglamentación de la higiene y de la seguridad en el trabajo son promulgadas en Austria entre 1883 y 1885, en Alemania en 1891, en Inglaterra entre 1891 y 1895 y en Francia en 1893.²⁹ De esta manera, la configuración técnica del objeto queda oculta por una configuración formal, constituyéndose así una dicotomía que no quedará limitada solamente

27. G. Semper (1852), J. Ruskin (1854), H. Read (1934), Ph. Johnson (1934), N. Pevsner (1936), W. C. Behrendt (1937), S. Giedion (1941 y 1948), G. Dorles (1963a), F. Bologna (1972).

28. G. Semper (1852), E. Crispolti (1958), H. Lindinger (1961), E. Fraiteili (1969), H. Schaefer (1970), A. Ferebee (1970), T. Maldonado (1974, pp. 55-66 y 135-147).

29. H. Lindinger (1961).

al campo de las máquinas herramientas. Al contrario, se convertirá en característica dominante de casi todas las tipologías de objetos de la civilización industrial. Nace así la «carrocería», es decir, un envoltorio añadido muy a menudo tratado como una forma, sin ninguna relación —o muy escasa— con el contenido.

3. La aportación de la vanguardia histórica

Durante el siglo XIX era frecuente que los escritores y artistas adoptaran una posición de crítica, e incluso de neta oposición, frente a la máquina. Los casos más conocidos son los de E. A. Poe (1809-1849), Ch. Dickens (1812-1870), J. Ruskin (1819-1900), H. Melville (1819-1891), Ch. Baudelaire (1821-1867), W. Morris (1834-1896), S. Butler (1835-1902) y E. Zola (1840-1902). La rápida difusión de la locomotora, que se produce en Inglaterra entre 1830 y 1850, cambia radicalmente el panorama visual de la sociedad victoriana. Y no solamente visual; el lenguaje cotidiano, y por tanto la literatura también, se satura de metáforas mecánicas de toda clase, a las que se suele recurrir para descripciones de tintes negativos o despectivos. La «naturaleza», tan celebrada por los románticos, aparece ahora amenazada por un ingenio —la locomotora— que a menudo se define como maléfico.

Por vez primera, con estupor, el hombre victoriano constata la irrupción, que considera ultrajante, de lo mecánico en lo orgánico.³⁰ Y esta reacción inmediata se encuentra en cualquier lugar en el que la locomotora deja sentir su presencia, tanto en el paisaje de la ciudad como en el campestre. En *La Bête hu-*

³⁰. L. Mumford (1934), F. D. Klingender (1968), H. L. Sussman (1968).

maine (1890), por ejemplo, Zola describe una locomotora, la «Lison», como la personificación de la violencia autodestructiva de la humanidad.

Uno de los primeros poetas que miró la locomotora con otros ojos fue W. Whitman (1819-1892), en *To a Locomotive in Winter*. Ve en ella el «type of modern - emblem of motion and power - pulse of the continent», y allí donde los poetas victorianos sólo hallaban fealdad, él vislumbra una belleza nueva exaltante: «Su cuerpo cilíndrico, metales dorados y aceros plateados, / sus macizas barras laterales, bielias paralelas, rodando rítmicamente a sus lados, / su palpitir, su rugido, mesurado, / ora potente, ora atenuado en la lontananza, / su faro, que surge, fijo en su frente, / sus penachos de vapor, largos y pálidos, fluctuantes, teñidos de delicada púrpura, / las nubes densas y oscuras que eructa su chimenea, / su osamenta compacta, sus muelles y válvulas, el trémulo bamboleo de sus ruedas, / la fila de coches detrás suyo, obediente, feliz de seguirla, / a través del temporal o en calma, ora veloz, ora lenta, pero siempre caminando».³¹

El tema de la locomotora retornará en las primeras décadas de este siglo, con idénticos términos apologéticos, aunque acompañado de nuevos protagonistas: el automóvil, el aeroplano, el transatlántico. Pero ahora ya no se exalta solamente al objeto técnico, sino también los hombres que lo inventan, lo construyen, lo producen, lo usan; en una palabra, «le peuple habile de machines», como dice Apollinaire (1880-1918). Esta es precisamente la originalidad de los futuristas, frente a aquellos que, en el siglo XIX, siguiendo más o menos las huellas de Whitman, aman las máquinas por sí mismas, o solamente como símbolo —«emblema», había dicho el poeta— de una vaga promesa. Nos referimos, por ejemplo, a R. Kipling (1865-1936) y a E. Verhaeren (1855-1916).

Los futuristas proponen un cambio global de la cotidianidad del hombre, y no solamente del fragmento relativo al arte o a la fruición del arte. Lo que les interesa es el hombre que, en contacto con la máquina, cambia o es inducido a cambiar, por

31. W. Whitman (1973, p. 471).

así decirlo, hasta sus raíces. En el manifiesto futurista de 1909, Marinetti (1876-1944) escribe: «Queremos cantar al hombre que toma el volante, cuya carrera ideal atraviesa la tierra, lanzada ésta a su vez a toda velocidad en el circuito de su propia órbita.» Así pues, se abre camino la estética de la velocidad. El mismo manifiesto contiene además la ditirámica y ya famosa afirmación: «Declaramos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su cuerpo adornado por gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo [...]. Un automóvil rugiente, que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia.»

Unos años más tarde, M. Duchamp (1887-1968) y F. Picabia (1879-1953), dedican a la máquina un tratamiento algo distinto. Duchamp y Picabia —siguiendo las elucubraciones de Villiers de l'Isle —Adam (1838-1889), J. K. Huysmans (1848-1907), A. Jarry (1873-1907) y R. Roussel (1877-1933)— se esfuerzan por mostrar la carga poética de la fusión entre lo mecánico y lo orgánico. En cierto sentido, se retorna al tema de los autómatas del siglo XVIII: mediar entre naturaleza y artificio. Se busca la hibridación de la actitud «biotópica» con la actitud «tecnológica».³² Pero esta vez, la clave es la del *humour noir*. Por medio de sutiles operaciones de sinonimia visual y verbal, se consigue fantasear sobre la máquina, atribuyéndole una presunta fisonomía voluptuosa. Más aún, una presunta fruición voluptuosa. Este es el intento de Duchamp en *La mariée mise à nu par les célibataires, même* (1915-1923), y de toda la serie de *Tableaux et dessins mécaniques* (1915-1920) de Picabia.

En el manifiesto inaugural de la revista *L'Esprit Nouveau* (1920), dirigida por P. Dermée, con la íntima colaboración de Ch.-É. Jeanneret (Le Corbusier) (1887-1965) y de A. Ozenfant (1886-1966), vemos la tendencia a incluir la temática de la «estética mecánica», en el contexto más amplio de las relaciones entre arte y producción: «Hoy, ya nadie niega la estética que surge de la industria moderna. Las construcciones industriales, las máquinas, se definen cada vez más por sus proporciones,

32. G. Calli (1970).

por el juego de los volúmenes y de los materiales, hasta el punto que muchas de ellas son verdaderas obras de arte, porque implican el número, es decir, el orden [...]. Ni los artistas ni los industriales se dan suficientemente cuenta de ello; el estilo de una época se encuentra en la producción general y no, como se cree con demasiada frecuencia, en alguna rara producción hecha con fines ornamentales, y que no es más que un añadido superfluo a una estructura que por ella misma ha dado vida a los estilos [...]. El avión y la *limousine* son creaciones puras que caracterizan de una manera muy clara el espíritu, el estilo de nuestra época».

Le Corbusier permaneció durante toda su vida fiel en lo esencial a este manifiesto. Siempre consideró la máquina y la industria en función del «lirismo de los tiempos modernos». Una vez más nos encontramos con el «emblema» de Whitman, pero con el agregado de una voluntad de «cambio global de cotidianidad», muy parecida a la de los futuristas. Pero esta voluntad, en Le Corbusier se alcanza mediante una tecnificación de la obra de arte. Hasta ahora, nos dice, hemos recogido nuestros modelos solamente de la naturaleza (o de una naturaleza transfigurada por el arte); ha llegado el momento de ir a buscarlos también, y quizá sobre todo, en la técnica. En otras palabras, ahora se trata de inspirarnos en las máquinas. Pero esto se ha de entender en un sentido bastante restringido: para Le Corbusier, inspirarse en las máquinas a menudo quiere decir hacer que algunas propiedades formales de las máquinas sean propiedades formales de las obras arquitectónicas, pictóricas o escultóricas. Los futuristas italianos que, en teoría, habían proclamado la posibilidad de un cambio global de lo cotidiano sin recurrir a las artes, sino al contrario, rechazándolas, en la práctica acaban por adoptar una posición muy parecida a la de Le Corbusier.

Serán los futuristas rusos quienes llevarán hasta sus últimas consecuencias la tesis del cambio global que los futuristas italianos habían dejado sobre el papel. En V. Maiakovsky (1893-1930), encontramos una vez más el emblema de Walt Whitman: «Con un ramo blanco / de rosas de río / corre la locomotora /

vuela / [...]».³³ Pero en él, al igual que en otros futuristas rusos que examinaremos a continuación, existe otro aspecto: la «revolución cultural» —el «cambio global de la cotidianidad» de los futuristas italianos—, no se produce sustituyendo una mimesis naturalista por una mimesis técnica, sino haciendo confluír la creatividad artística en la producción socialista. Lo cual, en definitiva, significa la liquidación del arte como acto autónomo, «puro». E igualmente la volatilización de la idea burguesa de «obra de arte», es decir, aquellos pequeños o grandes monumentos que consagraban la hegemonía cultural de una clase. «A nosotros —dice Maiakovsky— no nos hace falta el templo muerto del arte, en el que languidecen obras inertes, sino la fábrica viviente del espíritu humano».³⁴

En los años 1921 y 1922 estalla dentro del Vchutemas (Talleres técnico-artísticos superiores de Estado) y en el *Inchuk* (el Instituto de cultura artística) un conflicto abierto entre los paladines del arte puro y los del arte aplicado, los del arte productivo. Esta última tendencia, que por el radicalismo de sus propuestas, estaba considerada entonces como la piedra de escándalo, había empezado a configurarse en los años 1918 y 1919, sobre todo por obra de los colaboradores de la revista *Iskusstvo Kommuny* (Arte de la comuna). Siguiendo su accidentado recorrido, muchos estudiosos³⁵ han reconocido la efectiva originalidad de pensamiento de los hombres que propugnaban el arte productivista. Maiakovsky era uno de ellos, con O. Brik (1888-1945), A. Gan (1893-1939) y B. I. Arvatov (1896-1940).

Por lo que sabemos, fue Brik el primero que introdujo en este ámbito la noción —tan actual ahora— de «cultura material»: «Fábricas, establecimientos, laboratorios —escribía Brik en *El drenaje del arte*—, esperan la llegada de los artistas, que han de ofrecer modelos de objetos nuevos, nunca vistos antes. Los operarios están cansados de repetir siempre los mismos objetos, saturados de espíritu burgués. Quieren objetos nuevos [...]. Se

33. V. Maiakovsky (1926).

34. V. Maiakovsky (1918, p. 308).

35. C. Gray (1962), V. De Feo (1963), S. Bojko (1967 y 1975), E. Semenova (1967), A. Abramova (1968), G. Kraiski (1968), V. Markov (1968), V. Quilici (1969), A. M. Ripellino (1976).

han de organizar inmediatamente institutos de cultura material, para que los artistas puedan prepararse para crear nuevos objetos de uso cotidiano para el proletariado, para elaborar los prototipos de estos objetos, de estas futuras obras de arte.³⁶ En este texto, publicado por primera vez en *Iskusstvo Kommuny*, Brik tiene la sorprendente intuición de que la tipología de los objetos heredada del capitalismo puede y debe ser cambiada radicalmente. Considera impensable la revolución de la vida cotidiana sin la revolución de la cultura material; aunque, cosa extraña, siga hablando de los nuevos productos en términos de «obras de arte». Más radical, por lo menos en este punto, es la posición de Gan; «Muera el arte. Naturalmente ha nacido / naturalmente se ha desarrollado / naturalmente está a punto de desaparecer. / Los marxistas han de procurar explicar científicamente la muerte del arte y formular los nuevos fenómenos del trabajo artístico en el nuevo ambiente histórico de nuestro tiempo.³⁷»

Pero el ambicioso programa (o mejor, proyecto) de «revolución cultural», tal como lo habían concebido hombres como Maiakovsky, Brik, Gan y Arvatov, no ha tenido lugar en la realidad. En definitiva, ésta ha sido la más dura y humillante derrota de la vanguardia histórica rusa —y no solamente rusa. Aunque los historiadores no se hayan puesto todavía de acuerdo sobre cuáles han sido las causas de lo sucedido, es evidente que las teorías formuladas en aquel momento resultan particularmente útiles en los problemas que hoy tenemos que abordar. Nos referimos sobre todo a los que están relacionados con la crisis de la cultura material en nuestra sociedad, últimamente agudizada por la crisis ambiental.

36. O. Brik (1968, pp. 174-175).
37. A. Gan (1969, p. 225).

4. El debate sobre la relación productividad-producto

En los años que precedieron a la primera guerra mundial, exactamente de 1907 a 1914, el problema de la productividad industrial es abordado en Alemania en términos de racionalización y de tipificación de los objetos destinados a la producción en serie. Recordemos que en aquellos mismos años, en Estados Unidos el planteamiento era bastante distinto. La productividad industrial estaba considerada como un problema relativo a la «totalidad» del proceso productivo, considerado como un sistema de relaciones causales entre la organización científica del trabajo en la fábrica y la configuración formal del producto. H. Ford (1863-1947), por ejemplo, estudia la cadena de montaje en función del modelo «T», y viceversa.

En Alemania se descubre en aquella primera fase un enfoque no sistemático del proceso de producción, caracterizado sobre todo por la tendencia a aislar el problema de la «forma» del producto. Y ello explica que el debate sobre la racionalización y tipificación se presentara en Alemania sobre todo como un debate sobre el aspecto exterior de los objetos de uso, y en particular sobre la influencia de los estilos decorativos de moda entonces respecto a las exigencias de la productividad.³⁸

En 1907, H. Muthesius (1861-1927) pronuncia en la Es-

38. T. Maldonado (1979).

cuela Superior de Comercio de Berlín la famosa conferencia sobre *Die Bedeutung des Kunstgewerbes* (La importancia del arte aplicado), que es una durísima toma de posición al respecto. En aquellos años, el *Kunstgewerbe* alemán todavía seguía las aberrantes modalidades formales de los estilos decorativos heredados de la tradición del gusto de la era victoriana: el neoegepcio, el neogriego, el neogótico, el neochino, el neorrenacentista. «Sucedáneos e imitaciones festejan su propio triunfo», constataba sarcásticamente Muthesius.

¿A qué se debía que la sociedad guillermina permaneciera obstinadamente aferrada a una tal tradición de gusto? Según Muthesius, la explicación debía buscarse en las «pretenciosas actitudes de *parvenu*» de una determinada clase social, la de los «burgueses mejor situados», obsesionados por el deseo de «aparentar más»: Con ello recogía el tema de *The Theory of the Leisure Class* (1899) de T. Veblen (1857-1929), probablemente sin haberlo conocido: la exteriorización de la riqueza mediante la adquisición ostentatoria de objetos costosos, lo que Veblen había llamado la *conspicuous consumption*.

Observemos que tanto en Muthesius como en Veblen los objetos costosos son examinados desde un ángulo nuevo: como agentes de la dinámica clasista de la sociedad. Pero el auténtico gran mérito de Muthesius estriba en haber pasado más allá de la interpretación socio-cultural de estos objetos, es decir, en haber examinado también las posibles implicaciones económico-productivas. «Con el trabajo que exigen estos objetos —observa en la misma conferencia de 1907— la materia prima no se utiliza como es debido, y por ello ante todo se malgasta un colosal patrimonio nacional de materia prima, y además se le añade un trabajo inútil.» Un año más tarde, A. Loos (1870-1933) utilizará casi el mismo argumento para negar la legitimidad a todo objeto provisto de ornamentación: «La ornamentación es una fuerza-trabajo derrochada, y por lo tanto, es salud malgastada. Siempre ha sido así. Pero hoy, esto significa también material malgastado y en definitiva, capital derrochado».³⁹

Como era de esperar, la conferencia de Muthesius en

39. A. Loos (1908).

Berlín provocó una durísima reacción por parte de muchos industriales y artistas que precisamente defendían el tipo de *Kunstgewerbe* denunciado por Muthesius. Pero otros se pusieron a favor suyo. Por ejemplo, el industrial P. Bruckmann, el representante de las Dresdner Werkstätten W. Dohrn, el escritor y crítico J. A. Lux. Actitudes muy similares a la de Muthesius adoptaron también los artistas y arquitectos P. Behrens (1863-1940), R. Riemerschmid (1868-1957), J. Olbrich (1867-1908), J. Hoffmann (1870-1956), Th. Fischer (1862-1938), F. Schumacher (1869-1947), W. Kreis (1873-1955).

Estas adhesiones contribuirán al nacimiento, en Munich, en octubre de 1907, del Deutscher Werkbund:⁴⁰ una nueva asociación cuya finalidad consiste, según declaran sus estatutos, en «ennoblecér el trabajo industrial (o profesional o artesanal) en una colaboración entre arte, industria y artesanía, por medio de la instrucción, la propaganda y una firme y compacta toma de posición frente a estas cuestiones».

Con todo, el Werkbund no resultará tan compacto como podría hacer pensar la originaria adhesión a las ideas de Muthesius. En realidad, muchos de sus miembros consideraban errado atacar globalmente la ornamentación. El problema, decían, no consiste tanto en rechazar el ornamento, como en sustituir el «inmoral» de los estilos tradicionales por el «moral» del estilo «moderno». Era el punto de vista que ya había sostenido H. van de Velde (1863-1957) en 1901 en su libro *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*. En esta defensa de la ornamentación —o por lo menos de la ornamentación considerada «moral»— ya estaba contenida, en forma embrionaria, la posición que el propio van de Velde, en abierta oposición con Muthesius, adoptó en el Congreso del Werkbund de 1914 en Colonia. En aquella ocasión, y en nombre de la «libertad creadora del artista», van de Velde rechazará la tesis de Muthesius sobre la racionalización y la tipificación, que en último análisis condenaba una vez más cualquier forma estilística superflua, ya fuera «inmoral» o «moral».⁴¹

40. P. Bruckmann (1932), Th. Heuss (1958), H. Eckstein (1958), S. Müller (1974).

41. T. Maldonado (1974, pp. 135-147).

No se ha de olvidar que un año antes (1913), el político liberal de izquierda F. Naumann (1860-1919), en su artículo «Werkbund und Handel», ya había señalado el peligro que se ocultaba en el rechazo de toda norma que intentara disciplinar la dinámica productiva: «El cambio —escribía— puede tener siempre algo de artístico. Pero es preciso ser comedidos, porque en caso contrario, para los hombres y mujeres con pocos medios solamente se producirán mercancías de intercambio. Frente a una orientación que ha dado lugar con excesiva facilidad a las variaciones, el Werkbund ha de fomentar una sólida durabilidad y ha de implicar también al comerciante, invitándole a prestar su ayuda».⁴² El conflicto entre «permanencia» y «cambio» persistirá siempre en el desarrollo del Werkbund. Por ejemplo, volverá a aparecer cuarenta años más tarde en la reunión del Werkbund suizo.⁴³

Pero se equivocaría quien quisiera ver en este debate solamente una *querelle d'artistes*, solamente un conflicto entre los seguidores del «orden» y los de la «aventura», entre los seguidores de la «norma» y los de la «libertad». En suma, entre clásicos y románticos. Conscientemente o no, sus protagonistas habían planteado el problema fundamental del capitalismo moderno: ¿la producción industrial ha de apuntar hacia la disciplina o hacia la turbulencia del mercado? ¿Ha de orientarse hacia una estrategia de profundización controlada o de expansión incontrolada? ¿Hacia una estrategia de pocos o de múltiples modelos de productos?⁴⁴

Aunque la posición de Muthesius era más matizada de lo que comúnmente se supone,⁴⁵ en líneas generales corresponde a la primera alternativa. En cambio, la de Van de Velde se aproxima a la segunda, y ello, es preciso decirlo, no porque hubiera tenido una preferencia explícita por una estrategia determinada de la producción capitalista —cosa que, en cambio, sucedía con Muthesius— sino porque siempre adoptó una actitud polémica de rechazo de cualquier propuesta de intervención normativa en

42. F. Naumann (1913, p. 11).

43. M. Bill (1954).

44. R. Villiger (1957), S. Tintori (1964), M. Tafuri (1973).

45. J. Posener (1964 y 1975).

la forma de los objetos. En realidad, esto es así sólo respecto al Van de Velde de las *Gegen-Leitsätze* de 1914, y no al de *Das Neue: weshalb immer Neues?*, de 1929.

En este punto, hemos de recordar que la característica distintiva del capitalismo alemán (y europeo en general) en los primeros veinticinco años de este siglo ha sido su avance errático, oscilante, pendular, entre una alternativa y otra. El fenómeno se explica, por lo menos en parte, por el hecho de que, a diferencia de lo que sucedió en Estados Unidos, ni una ni otra iniciativa fue tratada en términos económicos, sino que siempre se insertó en un discurso vagamente «cultural». En suma, un discurso en el cual los problemas del «reino de la industria» eran abordados siempre como problemas del «reino del Espíritu». De esta manera, las oposiciones entre ambas alternativas resultaban suavizadas, y al fin los papeles respectivos eran intercambiables. Ello resulta evidente cuando se examina, por ejemplo, el itinerario recorrido por la corriente de pensamiento que en Europa prestó su apoyo a la primera alternativa y que podría considerarse, sin olvidar las reservas que se han hecho, como una variante europea del productivismo norteamericano.

En Alemania, un representante de esta variante lo es, ciertamente, Muthesius. Junto a él hemos de reservar un lugar preeminente a W. Rathenau (1867-1922), presidente a partir de 1915 de la AEG, y de 1921 hasta que fue asesinado, Ministro de la República de Weimar. En su libro *Zur Kritik der Zeit* (1911), Rathenau ejemplariza mejor que nadie el modo ambiguo con que la ideología del productivismo se presenta en Europa. Se trata de un fordismo que, en el fondo, no quiere serlo, que avanza una propuesta para retirarla en seguida, que a la vez denuncia y celebra el productivismo. Un fordismo con mala conciencia.⁴⁶

En la misma línea de Rathenau hemos de situar también a P. Behrens, considerado por sus trabajos para la AEG (1907-1914) como el primer diseñador industrial.⁴⁷ En su conferencia *Kunst und Technik*⁴⁸ en el Congreso de Ingenieros Electrotéc-

46. A. Gramsci (1934).

47. E. Kaufmann (1960), S. Müller (1974).

48. P. Behrens (1910).

nicos en Braunschweig, probablemente en polémica con J. A. Lux, autor del ensayo *Ingenieur Aesthetik*,⁴⁹ Behrens examina la relación a menudo conflictiva entre las exigencias estético-expresivas del artista y las técnico-funcionales del ingeniero. Por un lado, critica severamente la pretensión de algunos artistas de los años noventa —quizás alude a algunos de sus amigos de la Münchner Secession (1893) y de la Wiener Secession (1897)— de crear un «nuevo estilo» partiendo exclusivamente de una estética de corte individualista, sin tener en cuenta para nada los vínculos de la técnica y de la producción; por otro lado, siguiendo las huellas de la crítica de A. Riegl (1858-1905) en *Spätromische Kunstindustrie*,⁵⁰ Behrens rechaza explícitamente la tesis de G. Semper (1803-1879) según la cual el «nuevo estilo» —o el «estilo» *tout court*— de los «productos técnicos», solamente podía surgir de la función y de la materia.⁵¹

El ideal de Behrens consiste en poder fundir arte y técnica en una sola realidad. «La técnica —observa Behrens— a la larga no puede considerarse como una finalidad en sí misma, sino que adquiere valor y significado cuando se la reconoce como el medio más adecuado de una cultura».⁵² Y a esta propuesta no habría nada que objetar, si por fusión él no entendiera una subordinación de la técnica al arte: «Una cultura madura habla solamente con el lenguaje del arte», lo cual significa, en la práctica, proponer de nuevo al artista como último (e inapelable) juez de la producción de la cultura material. Pero es que el texto de Behrens está lleno de tales desconcertantes y bruscas inversiones de tendencia.

Así, la concepción ahora mencionada, que recuerda la de Van de Velde, es abandonada de pronto, para dar lugar a otra muy similar a la de Muthésius sobre la racionalización y la tipificación: «Se trata de establecer unos tipos para cada producto, contruidos de una manera pulida y respetando el material usado y sin la pretensión de querer crear asombrosas formas nue-

49. J. A. Lux (1910).

50. A. Riegl (1901).

51. G. Semper (1860), H. Quitzsich (1962), F. Bologna (1972).

52. P. Behrens (1910, p. 553).

vas».⁵³ Ello no impide que Behrens, un poco más adelante, proponga una vez más la ornamentación, incluso en los aparatos técnicos, con la condición —dice— que sean ornamentaciones «geométricas», «impersonales». Como se ve, los representantes de lo que, en aras a la brevedad, hemos llamado fordismo alemán (o europeo) están muy lejos de ser consecuentes.

Y ello resulta todavía más evidente cuando comparamos sus formulaciones teóricas con las del propio Ford, mucho más coherentes y articuladas. «Si el plano constructivo de un artículo —escribe Ford en su autobiografía— ha sido bien estudiado, los cambios serán muy raros y solamente se producirán en las grandes partes de unión; en cambio, en el proceso de producción, los cambios serán bastante frecuentes y totalmente espontáneos [...] (p. 32). Mis socios no estaban convencidos de que nuestros automóviles hubieran podido quedar limitados a un solo modelo. La industria automovilística había elegido como parangón las industrias de bicicletas, en la que cada productor se sentía en el deber de hacer salir cada año un modelo nuevo, distinto de los precedentes, de tal manera que quienes poseían un modelo viejo desearan cambiarlo por otro nuevo. Esto es lo que se consideraba una buena gestión empresarial. Es la misma norma que siguen las mujeres con los vestidos y los sombreros. La idea no surge del deseo de prestar un servicio, sino del deseo de crear algo nuevo, no algo mejor (pp. 37-38) [...]. Para mí (en cambio) es motivo de orgullo que cada pieza, cada artículo que produzco esté bien trabajado, y que sea robusto, y que nadie se vea en la necesidad de sustituirlo. Todo buen automóvil, debería durar como un buen reloj (p. 38) [...]. En el pasado, siempre acariciaba la idea de un modelo universal» (p. 46).⁵⁴

No menos explícito es en *Today and Tomorrow* sobre la relación entre utilidad-belleza: «La pregunta es ésta: ¿es mejor sacrificar la artística a la utilidad, o bien la utilidad a la belleza? ¿Cuál sería, por ejemplo, la función de una tetera cuyo pitorro, por causa de una intervención artística, no permitiera verter el té? ¿O la de un rastrillo cuyo mango ricamente adornado

53. *Ibidem*, p. 554.

54. H. Ford (1922).

hiriera la mano de quien lo usa? (p. 108) [...]. Si quisiéramos hacer un automóvil de acuerdo con un diseño egipcio, esto no tendría nada que ver con el arte. No sería arte, sino solamente una idiotez. Un automóvil es un producto moderno y ha de estar construido, no para representar algo, sino para poder prestar el servicio que se ha previsto para él (p. 109).⁵⁵

Quien examine el desarrollo de la producción capitalista de 1930 en adelante podrá constatar que el fordismo no ha salido vencedor. Todo lo contrario. ¿Dónde ha ido a parar, por ejemplo, la filosofía fordiana del producto, es decir, la idea del producto como objeto tan estudiado y construido que «nadie se vea en la necesidad de sustituirlo»? ¿Dónde su rechazo de la caducidad anual de los modelos? ¿Y la importancia atribuida a los factores técnico-económicos, técnico-constructivos, técnico-productivos? ¿Y la defensa de la utilidad y de la función contra el decorativismo? ¿Y el sueño de un modelo universal?

Las razones de este fracaso son numerosas, pero la más importante se ha de buscar en la crisis económica que se inició en 1929 y que culminó en 1932, con doce millones de desocupados. No es necesario recordar aquí que la gran depresión convulsionó el desarrollo del capitalismo norteamericano, y no solamente norteamericano. El tema ha sido ampliamente tratado en los últimos decenios, sobre todo por economistas, historiadores y sociólogos. Pero existe un aspecto que hasta ahora ha quedado olvidado. A nuestro juicio, pocos estudios han dado una respuesta convincente a una cuestión que aquí es fundamental: ¿Cómo (y por qué motivo) la crisis ha obligado a la gran industria a abandonar precisamente aquellas «máximas de acción» que tanta influencia habían ejercido sobre el encauzamiento y sobre la ulterior consolidación de la prosperidad de los años veinte?

La pregunta tiene importancia primordial para nuestro tema, porque entre las muchas «máximas de acción» repudiadas están las que tienen un papel básico en la doctrina productivista de Ford; en particular, como hemos visto, las que tratan directamente del problema de la configuración formal del producto. No cabe duda de que el fordismo ha contribuido a la pros-

55. H. Ford (1926).

peridad de los años veinte, pero esta misma prosperidad al final se ha vuelto en contra suya. En 1920 ya se registra una tendencia a la flexión de las ventas del modelo «T» de la Ford, incapaz de afianzarse frente a los modelos de la General Motors, más atractivos, aunque más costosos. La tendencia se consolidará en los años siguientes y se convertirá en un fenómeno generalizado. Todos aquellos que, como Ford, insisten en la búsqueda de una mayor productividad, no podrán resistir el ritmo de la competencia, en especial si sus productos no corresponden ya a los gustos del público.

Este fenómeno se suele explicar por el hecho de que «en la euforia de la prosperidad interesa menos el precio que el estilo y el confort».⁵⁶ Pero si éste es el motivo, ¿por qué la crisis de 1929 abre la vía del reforzamiento en lugar de la de la debilitación del enfoque antifordista? Una cosa es cierta: mientras que antes de la crisis la industria norteamericana en el sector de los automóviles y de los electrodomésticos estaba orientada sobre todo hacia una política de pocos modelos de larga duración, después de la crisis se orienta hacia una política de muchos modelos de poca duración. Y más aún, mientras que antes de la crisis la forma de los productos está concebida respetando las exigencias de la simplicidad constructiva y funcional, después de la crisis sucede todo lo contrario.

En definitiva, se trata del nacimiento del styling, es decir, de aquella modalidad de diseño industrial que procura hacer el producto superficialmente atractivo, a menudo en detrimento de su calidad y conveniencia; que fomenta su obsolescencia artificial, en vez de su fruición y utilización prolongadas. En definitiva, un programa de derroche para una sociedad que en aquel preciso momento no tenía nada (o muy poco) para derrochar. Esto puede parecer paradójico, y de hecho lo es. Pero nos demuestra que el capitalismo es capaz de integrar, en su lógica, los recursos aparentemente más paradójicos.

Es evidente que el styling constituye una extraña respuesta a la crisis, pero es una respuesta, obsérvese bien, muy coherente con las premisas de una estrategia competitiva muy

56. W. E. Leuchtenburg (1958).

particular. Nos referimos a aquella estrategia que ha consentido pasar del capitalismo tradicional competitivo al actual capitalismo monopolista; de una estrategia que apunta a la reducción del precio a otra que se basa en la promoción del producto. En este contexto, el *styling* aparece como uno de los principales expedientes para la promoción de ventas, y asume indirectamente el papel de «centro neurálgico» de aquel «gigantesco sistema de engaño y de especulación» que es el capitalismo monopolista. En resumen, uno de los agentes más activos del «metabolismo basal» de este sistema.⁵⁷

Por ello no es una casualidad que los tres grandes pioneros del *styling* americano hayan comenzado su actividad profesional precisamente en los primeros años de la crisis. Nos referimos a H. Dreyfuss (1904-1972), W. D. Teague (1883-1960) y R. Loewy (1893-1986).⁵⁸ Recordando este período, Dreyfuss escribe: «Eran los años de la depresión, el inicio de los años treinta, cuando la parálisis económica aferró al país. Los productos industriales cumplían la función para la cual habían sido pensados, pero salían de las cadenas de montaje con una enervante monotonía. Cuando los negocios se fueron a pique, las diversas fábricas empezaron la guerra de precios. Pero entre tanto algunos industriales más perspicaces habían llegado a comprender que para superar sus dificultades se debía perfeccionar el servicio que los productos prestan, hacerlos más convenientes para el consumidor, y a la vez mejorar su aspecto».⁵⁹

Algunos han defendido el *styling* como expresión de creatividad popular auténtica.⁶⁰ Otros han preferido ligarlo a la problemática del *Kitsch*. Ambas interpretaciones han sido sometidas a críticas. A la primera se le ha imputado cierta ingenuidad de juicio, al considerar el *styling* —elaboración sofisticada de los centros de estudios de la gran industria— como un testimonio de la creatividad popular.⁶¹ A la segunda, cierta superficialidad en el examen al establecer un vínculo que ignora la complejidad

57. P. A. Baran y P. M. Sweezy (1966).

58. D. J. Busch (1975), M. Arceneaux (1975).

59. H. Dreyfuss (1955, p. 18).

60. R. Banham (1955).

61. T. Maldonado (1974, pp. 55-56).

socio-cultural de la problemática del *Kitsch*.⁶² Pero ambas tienen la misma motivación: el rechazo despreciativo de todo el repertorio de formas a que han dado origen la racionalización y la tipificación, es decir, de todas aquellas formas caracterizadas por una «enervante monotonía», formas glacialmente ascéticas, purgadas de toda contaminación expresiva o decorativa. En realidad, estamos ante una rebelión contra el pecado original del ordenamiento capitalista: el rigorismo ascético de la ética protestante.⁶³

El fordismo había introducido el puritanismo en el trabajo y en la vida del trabajador.⁶⁴ En realidad, la organización científica del trabajo y el control de la vida privada del trabajador había contribuido, por así decirlo, a domar al operario, transformándolo en el famoso «gorila amaestrado» de Taylor. Pero también el producto del trabajo resiente de esta influencia: al «gorila amaestrado» corresponde el «producto amaestrado». Al ascetismo en el trabajo y en la vida del trabajador, corresponde el ascetismo en la forma de los bienes producidos. Pero si bien el «gorila amaestrado», por lo menos en el trabajo, puede ser siempre útil, el «producto amaestrado» se ha convertido en un obstáculo para las nuevas exigencias del capitalismo monopolista. Ahora éste exige la irracionalidad del mercado, y no, como antes, su racionalidad. La consecuencia de la nueva estrategia es el «producto irracional», es decir, el producto capaz de implicar —tanto en la fase de concepción como en la de producción, o en la de distribución— la mayor cantidad de trabajo improductivo posible.

El tema está en estrecha relación con otro, bastante discutido hoy, que se refiere al destino del «funcionalismo» del diseño industrial en la arquitectura y el urbanismo. A propósito de ello, vale la pena recordar que ya W. Benjamin (1892-1940) había advertido en la racionalización y en la producción una «nueva pobreza»; y el ejemplo concreto señalado por él, junto a la «Glasarchitektur, de P. Scheerbart (1863-1919), era el reduccionismo

62. G. Dorles (1958 y 1968b), E. Wahl e A. Moles (1969).

63. M. Weber (1905).

64. A. Gramsci (1934).

estético, el prohibicionismo formal de A. Loos.⁶⁵ Y la elección no es equivocada, porque Loos ha sido considerado siempre como el arquitecto de la *tabula rasa*, e incluso el arquitecto del «calvinismo».⁶⁶

Siguiendo las huellas de Benjamin, también Th. W. Adorno (1903-1969) recoge en «Funktionalismus heute» (1966) el tema de los orígenes puritanos del pensamiento de Loos y del funcionalismo en general. Y partiendo de estas observaciones críticas, y de otras, hoy se extiende la tendencia a condenar en bloque el funcionalismo. Tácita o declaradamente, lo que se quiere condenar es el productivismo. Sin duda la temática es demasiado rica para que pueda ser discutida de una manera exhaustiva aquí. Con todo, podemos decir una cosa: la única opción posible no puede estar, como se pretende, entre la «nueva pobreza» del funcionalismo y la «vieja riqueza» del *styling*, entre el *design* y el *anti-design* entre el «objeto racional» y el «objeto irracional».

65. W. Benjamin (1961).

66. B. Zevi (1955).

5. Bauhaus-Ulm

Ante todo, hemos de introducir algunos datos esenciales que se refieren a la Bauhaus, a sus orígenes, a su desarrollo, a sus protagonistas. La Staatliches Bauhaus de Weimar —para abreviar, la Bauhaus— nace en 1919 por la fusión de dos preexistentes instituciones de enseñanza del Gran Ducado de Sajonia-Weimar-Eisenach: la Grossherzogliche Hochschule für bildende Kunst (Escuela Superior de Bellas Artes) y la Grossherzogliche Kunstgewerbeschule (Escuela de Artes Aplicadas), las dos en Weimar, Alemania. Esta segunda escuela había sido fundada en 1906 por H. van de Velde, y a su vez era emanación directa del Kunstgewerbliches Seminar (Seminario de Artes Aplicadas), creado por iniciativa del propio van de Velde en 1903. A propuesta de este último, se confiará a W. Gropius (1883-1969) el cargo de director de la Bauhaus, que desempeñará hasta 1928. H. Meyer (1889-1954), será director de 1928 a 1930; L. Mies van der Rohe (1886-1969) de 1930 hasta la clausura definitiva del instituto, en 1933.

La historia de la Bauhaus suele dividirse en tres períodos, que corresponden a los tres directores; o bien a las tres ciudades en que tuvo su sede: Weimar (1919-1924), Dessau (1925-1930) y Berlín-Steglitz (1930-1933). El período de la dirección de Gropius se subdivide con frecuencia en dos fases: la fase de Itten, que va de 1919 a 1923, y la fase de después de Itten, que va de 1923 a 1928. J. Itten (1888-1967) fue llamado a la Bauhaus

como *Meister* en 1919. Representaba la tendencia místico-expresionista, que tuvo una gran influencia en el desarrollo de la didáctica de la Bauhaus, sobre todo en los primeros años. En 1923, y debido a sus divergencias con Gropius, Itten se verá obligado a abandonar el Instituto. Lo sustituirá L. Moholy-Nagy (1895-1946), cuyo enfoque didáctico, aunque permanezca fiel al planteamiento de la actividad de Itten, estará fuertemente influido por la estética del constructivismo. Para reforzar esta nueva orientación, se agregará J. Albers (1888-1976), alumno de la Bauhaus nombrado *Meister* en el mismo año 1923. En 1926 se decidirá completar el nombre del Instituto con el añadido de Hochschule für Gestaltung (Escuela Superior de Proyección), para precisar mejor su objetivo principal. Hasta aquí los datos esenciales.⁶⁷

La contribución de la Bauhaus al diseño industrial no puede ser tratada, como suele hacerse, sin tener en cuenta las condiciones socio-económicas y culturales particulares de Alemania, «antes» y «durante» la República de Weimar. No es casual que la República de Weimar y la Bauhaus tengan la misma fecha (y lugar) de nacimiento, y la misma fecha de desaparición (1933). También su periodización presenta un paralelismo sorprendente y apenas se puede resistir la tentación de establecer un nexo casual entre ambos desarrollos. Las tres fases de la Bauhaus: 1919-1924, Weimar: el último expresionismo y su conflicto con el racionalismo naciente; 1925-1930, Dessau: el racionalismo y sus conflictos con los residuos de la fase precedente; 1930-1932, Dessau-Berlín: el racionalismo y su conflicto con un nuevo irracionalismo. Las tres fases de Alemania: 1919-1924, el caos, la desocupación, el asesinato político; 1925-1930, la prosperidad engañosa del plan Dawes, de los créditos internacionales y de la racionalización industrial; 1930-1933, de nuevo el caos, la desocupación, el asesinato político. Pero la Bauhaus no se limitó a reflejar los altibajos de la realidad: también intentó

67. W. Gropius (1919b), H. Hoffmann (1953), B. Zevi (1953), H. Curjel (1955), H. M. Wingler (1962), L. Pazitnov (1963), B. Adler (1963), R. L. Delavoy (1963), L. Lang (1965), L. Benevolo (1966), W. Scheidig (1966), L. Grote (1968), E. Neumann (1970), M. Franciscano (1971), W. Rotzler (1972), K.-H. Hüter (1976).

cambiarla. Cuando se quería eternizar el caos, la Bauhaus, con Gropius, reivindicó el orden. Cuando más tarde se intentó eternizar el orden vacilante y opresivo de la racionalización industrial, la Bauhaus, con Meyer, procuró dar a esta racionalización un contenido social.⁶⁸

Pero para una correcta valoración de la contribución de la Bauhaus al diseño industrial —ya lo hemos indicado— es indispensable examinar también lo que sucedió «antes» del advenimiento de la República de Weimar. Lo cual, en la práctica, nos lleva al tema en torno al cual gira toda la problemática de las relaciones entre arte e industria, cultura y producción, en los dos decenios que preceden a la República de Weimar. Es decir, al tema que hace poco hemos discutido, el del fordismo, de la productividad, de la racionalización y de la tipificación. La primera pregunta que se formula es ¿de qué manera y en qué medida el debate de aquel momento condicionó, más o menos directamente, el ulterior itinerario de la Bauhaus? La respuesta se ha de buscar sobre todo en la posición que el propio Gropius, el protagonista principal de la Bauhaus, había adoptado en el debate de aquellos años. No se ha de olvidar que, desde el principio, estaba muy ligado a Behrens, y por tanto a la corriente que, con las contradicciones que hemos observado, buscaba una mediación «cultural» frente a la industria. De 1907 a 1910, Gropius colaboró como asistente jefe en el estudio de Behrens, precisamente en el período en que se realizaron los primeros trabajos para la AEG. «Fue Behrens —recuerda Gropius— quien me introdujo por vez primera en el tratamiento sistemático de los problemas arquitectónicos. Durante el período en que colaboré en sus importantes trabajos, y en el curso de innumerables coloquios con él y con otras personalidades importantes del Deutscher Werkbund, me formé mi propia opinión sobre la construcción y sobre las funciones fundamentales de la arquitectura».⁶⁹

No es difícil imaginar que el joven Gropius tuviera una «opinión propia» mucho más rígida, más explícita, en una pa-

68. C. Schnaidt (1965), F. Borsi y G. K. Koenig (1967), B. Miller Lane (1968), H. W. Sabais (1968), F. Dal Co (1969), E. Collotti (1970), F. Kröll (1974), T. Maldonado (1974, pp. 153-172).

69. W. Gropius (1935, p. 20).

nuestro tiempo empiezan a superar el materialismo, se abre camino también la nostalgia de una forma unívoca, de un estilo a recrear. Los hombres han comprendido que la voluntad de forma es lo que da valor a la obra de arte». ⁷³

Se ha creído ver en el Manifiesto inicial de la Bauhaus (1919) una fractura con los escritos precedentes de Gropius. ⁷⁴ Ciertamente, el Manifiesto es un texto expresionista, y muchas cosas más: un texto *arts and crafts*, un texto corporativista-medievalista, quizá también un texto de inspiración masónica. ⁷⁵ Pero no todos los historiadores están de acuerdo en que se trate de una fractura auténtica. ⁷⁶ A este propósito, es interesante sobre todo la observación de Franciscono sobre la conferencia *Baugeist oder Krämerium?*, pronunciada por Gropius en Leipzig en 1919. ⁷⁷ Con razón ve en esta contribución, más que en cualquier otra de la misma época, un intento por parte de Gropius de demostrar la continuidad entre sus viejas ideas y sus posiciones actuales. Intento que a nuestro juicio resulta fallido, porque lo que aparece en el texto demuestra lo contrario.

Con todo, y por supuesto desde otro ángulo, hemos de admitir que no faltan los argumentos en favor de la tesis de una relativa continuidad.

Hemos visto que por lo menos dos de los tres escritos más importantes de Gropius, de la primera mitad de los años diez, no están exentos, en el plano del lenguaje, de la influencia de aquella particular cultura alemana de la que el expresionismo fue un resultado. Pero ello no impide que el Manifiesto implique un sustancial salto de calidad. En tanto que antes el racionalismo se disfrazaba de irracionalismo, ahora el primer ingrediente ha desaparecido del todo, y el segundo se lleva hasta el paroxismo. La verdadera fractura se produce en Gropius más tarde, y tendrá un sentido opuesto al que se suele atribuir al Manifiesto.

En su texto *Grundsätze der Bauhausproduktion*, de 1925 —una ampliación ulterior de «Die Tragfähigkeit der Bauhaus-

73. W. Gropius (1914, p. 29).

74. R. Banham (1960), T. Maldonado (1974, pp. 153-172).

75. W. Pehnt (1973), M. Fagiolo (1974).

76. G. Lindahl (1959), G. K. Koenig (1967), M. Franciscono (1971).

77. W. Gropius (1919a).

Idee», de 1922—, Gropius rompe definitivamente con todos los residuos de su propio pasado expresionista, y no solamente en el plano del lenguaje: «Se ha de rechazar a toda costa la búsqueda de nuevas formas, cuando éstas no derivan de la cosa en sí misma. Y así, heñios de rechazar la aplicación de ornamentos puramente decorativos; ya sean éstos históricos o frutos de la invención [...]. La creación de «tipos» para los objetos de uso cotidiano es una necesidad social. Las exigencias de la mayor parte de los hombres son fundamentalmente iguales. La casa y los objetos para la casa, son un problema de necesidad general, y su proyectación apunta más a la razón que al sentimiento. La máquina que produce objetos en serie es un medio eficaz para liberar al hombre, mediante el empleo de fuerzas mecánicas como el vapor o la electricidad, del trabajo necesario para la satisfacción de las necesidades vitales; un medio para procurarle los distintos objetos, pero más bellos y más baratos que los hechos a mano. Y no ha de temerse que la tipificación pueda coartar al individuo; al igual que no se ha de temer que un dictado impuesto por la moda pueda conducir a la uniformización completa del vestir». ⁷⁸

Las razones del cambio en Gropius son muchas, y no todas fácilmente aferrables. Pero los historiadores están de acuerdo sobre todo en dos. Una de ellas es la discrepancia entre Gropius e Itten, que empieza a insinuarse a fines de 1921 y que se convierte en abierto conflicto en 1922, culminando en la ruptura definitiva de 1923. La otra es el impacto producido sobre Gropius y la Bauhaus por la acción didáctica y propagandística desarrollada en Weimar, de 1921 a 1923, por Th. van Doesburg (1883-1931).

Sobre la naturaleza de las ideas profesadas por Itten, hoy disponemos de muchos testimonios directos; ⁷⁹ pero los más determinantes son los de propio Itten. Entre otras cosas, cuenta que la lectura de *Untergang des Abendlandes* (1918), de O. Spengler (1880-1936), le había llevado a una actitud de rechazo

78. W. Gropius (1925, p. 6).

79. H. von Erffa (1957), G. Muche (1963), P. Citroen (1964), G. Adams (1968).

80. J. Itten (1955).

global de la civilización técnico-científica y a un interés creciente por las doctrinas y por las prácticas místicas orientales. El resultado de este interés es su adhesión fanática al mazdeísmo «persa» —movimiento fundado por el tipógrafo polaco-americano O. Hanisch (1854-1936)— que se proponía reunir, en una vasta operación sincrética, el zoroastrismo, el cristianismo primitivo y el budismo, imponiendo a sus adeptos unas prácticas naturistas precisas, principalmente ejercicios respiratorios y severas normas en la alimentación y en el vestir.

Evidentemente, cuando Gropius, a propuesta de A. Loos, decide llamar a Itten para enseñar en Weimar, en 1919, no ignoraba sus inclinaciones místicas. Ya que además le había sido presentado un año antes por Alma Mahler, entonces esposa de Gropius, que también estaba interesada por el orientalismo y era participante activa de las sesiones teosóficas de Viena. Existe la sospecha —mejor, la certeza— de que el Gropius de 1919 simpatizaba con la actitud misticista de Itten. No queremos afirmar que fuera partidario del mazdeísmo, pero una cosa es cierta: en aquel momento Gropius estaba convencido, con Itten, de que la liberación de los recursos expresivos del individuo podía ayudar, por sí misma, a trascender el desorden contingente del mundo. En otras palabras, lo que en aquel momento vinculaba Gropius a Itten era la misma confianza en el voluntarismo espiritualista, en el poder demiúrgico del *Geist*; o mejor, de la *Seele*, en el sentido de Klages.

Por lo tanto, no existían diferencias fundamentales entre Gropius e Itten, sino todo lo contrario. «Itten es Gropius», anotaba O. Schlemmer (1883-1943) en su *Tagebuch*.⁸¹ Pero solamente dos años más tarde, en la primavera de 1923, después de un período de turbulentos contrastes personales con Gropius, Itten dejará definitivamente la Bauhaus. ¿Qué había sucedido? ¿Cómo se explica que Gropius se haya visto obligado de pronto a retirar su propio apoyo a Itten? Dentro de la Bauhaus el primer enfrentamiento «público» entre las dos personalidades se registra a comienzos de 1922. Los documentos sobre el mismo (cartas, apuntes, etc.) han sido hechos públicos recientemente.⁸² El

81. O. Schlemmer (1958).

82. M. Franciscono (1971).

motivo era aparentemente trivial: una enojosa cuestión a propósito de la adquisición de material para el taller de carpintería. Pero es evidente que el verdadero motivo se ha de buscar en otro ámbito: en el progresivo deterioro de aquella identidad a la que antes nos hemos referido. Y se ha de reconocer que quien la ha provocado no ha sido Itten. Sus puntos de vista siguen siendo los mismos. A lo sumo, ha habido de su parte un cambio de intensidad, no de contenido: su posición misticista se hace decididamente mística.

Sin embargo, en Gropius se da un cambio sustancial. Su impaciencia frente a Itten está motivada por su deserción de aquel universo ideológico que poco antes le era propio y del que formaba parte el espiritualismo de Itten. En 1922, se concluye una fase para Gropius: la de sus correrías extravagantes en el pantano del expresionismo de la posguerra. Ya W. Worringer (1921) había denunciado la crisis del expresionismo. Y Gropius también era consciente de ello. Además de ésta, también entraba en crisis otra corriente de ideas a la que Gropius se había adherido desde 1918: el movimiento organizado en torno al ambicioso programa de la *Novembergruppe*. Un programa que quería hacer converger en un sólo frente de acción todas las corrientes del disenso que entonces se detectaban en la cultura alemana: expresionismo, vitalismo, nietzscheísmo, utopismo, anarquismo, voluntarismo, misticismo, socialismo, intuicionismo. Pero la mezcla no llegó a ser tan explosiva como habían imaginado M. Peckstein en *Was wollen Wir* (1919) y Gropius en la respuesta a la encuesta *Ja! Stimmen des Arbeitsrats für Kunst in Berlin* (1919), no sin cierto candor. La «revolución del Espíritu» (*Revolution des Geistes*) no tuvo lugar. Ni ninguna otra.

Así fue cómo Gropius, sin remordimientos, se dispuso a revisar drásticamente su posición, y a la vez la de la Bauhaus. Itten estaba predestinado a convertirse en el ~~alma~~ de la facción vencida: sin duda no era un «novembrista», pero representaba la tendencia más burda y más provinciana del irracionalismo. Y por esta misma razón, la más difícil de asimilar en un tejido que aspiraba a una renovación radical. En el caso de W. Kandinsky (1866-1944), más urbano y cosmopolita, llegado a Weimar en medio de la crisis (1922), no se presentarán, en cambio,

246
246

47 441

dificultades, aun cuando su concepción no era muy distinta del espiritualismo a ultranza de Itten. Con todo, sería injusto explicar la voluntad de cambio de Gropius sólo desde el punto de vista de la dialéctica de las ideas, interna o externa, de la Bauhaus. Nos referimos al hecho de que en Gropius, la voluntad de cambio venía reforzada por su sagaz percepción de un eventual desarrollo futuro de la economía alemana.

En aquellos años, se percibía en el aire que era inminente un cambio en la política económica de los aliados hacia Alemania. En realidad, ya se estaban desarrollando conversaciones secretas para una política de reparaciones menos severa, sostenida por otra parte con una política de créditos menos restringida. Lo cual se realizará más tarde, en 1924, con el plan Dawes, que por un breve período de tiempo ofrecerá a la gran industria alemana la posibilidad de proponer de nuevo el productivismo, es decir, de lanzar de nuevo una gestión racional de la producción capitalista. Con esta perspectiva, Gropius se encontraba frente a un dilema: o emprendía una renovación radical de la Bauhaus, o se arriesgaba a quedar marginado del último gran intento de salvación de la República de Weimar.

Gropius optó por la primera alternativa. Y ello significó para él un retorno a sus posiciones de antes de la guerra, aunque esta vez con un enfoque más riguroso, más intransigente. En otras palabras, volver a situarse en el antiguo puesto «de aquella serie de intelectuales que se han propuesto resolver racionalmente los conflictos de clase».⁸³ El proceso de clarificación que llevó a Gropius a esta opción no fue tan sencillo como aquí, en aras de la brevedad, hemos indicado. Aunque las fuerzas que llevaron a ello no siempre se debieron a la única iniciativa de Gropius, como veremos a continuación, se le ha de reconocer el mérito de haber sabido guiarlas en el sentido que consideraba acertado. Cuando esto ya no fue posible —como en 1928— preferirá abandonar la partida.

Entre los que, además de Gropius, han contribuido a este proceso de clarificación y, por lo tanto, a la renovación radical de la Bauhaus, existe una personalidad clave: T. van Doesburg,

83. G. C. Argan (1951)...

director de la revista holandesa *De Stijl*, pintor, arquitecto, escultor, gráfico, escritor y poeta. Se puede decir que van Doesburg, presente en Weimar desde abril de 1921 hasta principios de 1923, ha sido el hombre adecuado, en el momento adecuado, y en el lugar adecuado.

Pero antes de entrar en el tema se ha de hacer alguna referencia a la manera insólita con que ejerció su influencia en la Bauhaus. Por razones hasta ahora no esclarecidas del todo, van Doesburg abandona Holanda y viene a instalarse en Weimar, sin conseguir, con todo, llegar a enseñar en la Bauhaus. Hay una copiosa literatura sobre el tema, y las versiones que nos proporciona son múltiples y contradictorias.⁸⁴ Según algunos, Gropius actuó con ligereza, en cuanto en su primer encuentro con van Doesburg en Berlín (1921) —estando presentes B. Taut, A. Behne, A. Meyer, F. Forbat— había dado al artista excesivas esperanzas de ser admitido como *Meister* en la Bauhaus. En cambio, según otros, Gropius no habría dado esperanzas de ningún tipo, sino sólo formulado una cortés invitación para que fuera a Weimar a ver los trabajos de la escuela.

Sea como fuere, hay un hecho incontrovertible: van Doesburg, protagonista de primer plano de la vanguardia europea, reside durante casi dos años en Weimar sin enseñar en la Bauhaus, sino fuera de la Bauhaus y, en cierto sentido, en polémica con la Bauhaus. Sus conferencias y lecciones sobre el movimiento *De Stijl* tienen lugar en el taller de su amigo K. P. Röhl, muy frecuentado por la mayoría de los estudiantes de la Bauhaus. Van Doesburg denuncia el anacronismo de la ideología expresionista, dominante en la Bauhaus. Ataca ásperamente el curso preliminar (*Vorkurs*) de Itten, y también es muy explícito respecto a Gropius: define como absurdo e inconcebible —son sus propias palabras— que el arquitecto de una de las primeras obras de arquitectura racionalista (la *Fagus Werke* (1911)) esté al frente de una corporación expresionista como la Bauhaus. Llama la atención sobre la importancia de la «estética mecánica»,

84. L. Feininger (1922), T. van Doesburg (1927), K.-P. Röhl (1927), B. Zevi (1953), L. Schreyer (1956), W. Graeff (1964), F. Forbat (1968), J. Baljeu (1974).

es decir, de la estética que las nuevas posibilidades de la máquina han hecho posible en nuestro tiempo. Y correspondiendo a esta estética, propone «un estilo elemental, con medios elementales».⁸⁵

A la estética dominante en la Bauhaus de entonces, que exaltaba artesanía y el expresionismo irracional, van Doesburg contraponen la estética Stijl, que celebra la máquina y el control racional del proceso creativo. Proclama un repertorio de formas «puras», es decir, de formas nacidas por un drástico reduccionismo; un limitado número de figuras (sólo cuadrados y rectángulos), de cuerpos (sólo paralelepípedos) y de colores (sólo los fundamentales). En una palabra, la conocida morfología Stijl. Y aunque van Doesburg haya sido combatido (y se dice que incluso amenazado), la influencia de sus ideas en la Bauhaus no tarda en hacerse sentir. De pronto, la morfología Stijl se convierte en un tema constante dentro de la Bauhaus. Es rechazada oficialmente por muchos, pero también muchos —y con frecuencia son los mismos— la admiran secretamente. Ésta es precisamente la actitud de Gropius. En el fondo, la morfología Stijl venía a facilitar el cambio deseado por Gropius hacia el racionalismo. La morfología Stijl tenía que transformarse en morfología Bauhaus.

Después de la partida de Itten, la responsabilidad de esta transformación no es confiada a van Doesburg sino a L. Moholy-Nagy, el joven húngaro constructivista. Más tarde Gropius reconocerá en la práctica esta influencia publicando en la serie de los «Bauhausbücher» el libro de van Doesburg, *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst* (1925), el de P. Mondrian (1872-1944), *Neue Gestaltung* (1925), y el de J. J. P. Oud (1888-1964), *Holländische Architektur* (1926). Y el mismo sentido tiene, a pesar de la interpretación contraria de van Doesburg, el gesto de Gropius al invitar a participar en la primera exposición de la Bauhaus en Weimar (julio-setiembre de 1923) a dos representantes del Stijl, J. J. P. Oud y G. Th. Rietveld (1888-1963).

La influencia del Stijl no se deja sentir solamente en el terreno de las opciones formales en abstracto, sino también en

85. T. van Doesburg (1921 y 1922).

el muy concreto de la proyectación de objetos. Incluso el principal historiador de la Bauhaus, H. M. Wingler, bien conocido por su valoración negativa del papel histórico de van Doesburg, se ve obligado a admitir que los muebles (y el grafismo) Bauhaus están inspirados directamente por los arquetipos precedentes del Stijl.⁸⁶ Ya no caben dudas de que la silla de Breuer (1902), desarrollada en la Bauhaus en 1922, se inspiró directamente en la de Rietveld de 1919, publicada en la revista *De Stijl* de los años 1920-1922. Lo mismo puede afirmarse de la escribanía de E. Dieckmann de 1924, que imita la de Rietveld de 1919, así como la «lámpara colgada» de Gropius de 1923, sigue el mismo principio de la de Rietveld, de 1920.⁸⁷ También la reconstrucción del Stadttheater de Jena (1922-1923), a cargo de Gropius y de A. Meyer, «en la forma y el color (del interior) señalan la influencia del movimiento Stijl.⁸⁸ No menos evidente es la influencia del Stijl en el grafismo y en los proyectos de instalaciones para exposiciones: basta recordar las cubiertas de los «Bauhausbücher» (1925-1930), de Moholy-Nagy y los stands y quioscos (1924) de H. Bayer (1900-1985). Naturalmente, el grafismo de la Bauhaus es el resultado de un proceso complejo, y junto a la del Stijl hay otras influencias, como las que proceden del constructivismo ruso y húngaro, sobre todo a través de Moholy-Nagy.

Independientemente de la influencia de la morfología Stijl y de otros movimientos, hay que reconocer a la Bauhaus una relativa autonomía en algunos campos específicos de la proyectación. Basta recordar que ya desde 1923 en la escuela se empezaban a desarrollar objetos —sobre todo los aparatos de iluminación eléctrica salidos del taller de metales, bajo la responsabilidad didáctica de Moholy-Nagy y la técnica de Ch. Dell— que demuestran una mayor autonomía formal que la de los que se desarrollan al mismo tiempo en el taller de carpintería, en el de tejidos, en el de pintura sobre vidrio y en el de cerámica. Desde la primera lámpara diseñada por K. Jucker en 1923, «más parecida a un dinosaurio —comenta Moholy-Nagy— que a un

86. H. M. Wingler (1966).

87. T. M. Brown (1958).

88. G. Lindani (1959).

objeto funcional»,⁸⁹ el desarrollo lleva en pocos meses a resultados sorprendentes. El mismo Jucker, junto con A. Wagenfeld (1900-1990) crea una de las tipologías más felices del diseño industrial de la Bauhaus: la lámpara de mesa con la pantalla de cristal opalescente (1923-1924). Más tarde, M. Brandt (1893-1983) ejerce un papel fundamental en la creación de otras tipologías nuevas de lámparas. En realidad, de 1926 a 1933 Brandt realiza diversos modelos que se convierten en arquetipos del llamado «estilo Bauhaus»: la lámpara de cabecera Kamden (1927) y las lámparas de globo (1926 y 1927-1928).

En el campo de los muebles, una primera e importante contribución de la Bauhaus está constituida por la silla «Wassily», de acero tubular curvado y niquelado (1925), desarrollada privadamente por M. Breuer. A partir de este modelo, surge en la Bauhaus —y no solamente en la Bauhaus— la obsesión por hallar para las sillas soluciones constructivas de tipo lineal cada vez más nuevas. Con este espíritu, M. Breuer diseña otras sillas de acero tubular curvado. M. Stam (1899-1986) y Mies van der Rohe aportan también soluciones ejemplares. Gran parte de estos modelos serán producidos a partir de 1927 por la firma Thonet. Y ello no es casual: entre la linealidad en madera curvada y la linealidad en acero tubular curvado, la relación es obvia. En realidad, la cuestión de una influencia, directa o indirecta, por parte de los muebles de Michael Thonet (1796-1871) y de su hijo August en el desarrollo de la silla en los años veinte y treinta ya ha sido indicada.⁹⁰

En febrero de 1928 Gropius presenta su dimisión de la Bauhaus. Con él se marchan Moholy-Nagy, Bayer y Breuer. A propuesta de Gropius, es nombrado director H. Meyer, que un año antes se había hecho cargo de la responsabilidad de la nueva sección de arquitectura. De esta manera se cierra una fase y se abre otra. En 1923, Gropius había lanzado el slogan «Arte y Técnica, una nueva unidad». En el fondo, era una versión actualizada de la tesis de Behrens, ya presente en el texto comentado «Kunst und Technik», de 1910. Pero con un ingrediente

89. L. Moholy-Nagy (1938).

90. G. Massobrio y P. Portoghesi (1975).

que faltaba en Behrens: la admisión de la estética autónoma de la máquina. Porque Gropius, después de muchas vacilaciones y dilatorias, se decide a aceptar la «estética mecánica» de van Doesburg. Aunque es consciente de los peligros que, por otra parte, él mismo denunciaba con frecuencia, Gropius se apropia del formalismo neoplasticista. O mejor: de un formalismo neoplasticista reelaborado a partir del constructivista. De esta manera, un nuevo criterio de composición de la forma, inspirado en la técnica, venía a sustituir al precedente, inspirado en la artesanía. Es decir, volvía a aparecer, vestida con un ropaje nuevo, la vieja idea académica de composición.

Después de su furtiva travesía «novembrista», Gropius vuelve a su precedente tradición cultural, que era sustancialmente «no política». Y si bien el nuevo formalismo no le entusiasmaba, por lo menos contribuía a legitimar culturalmente su falta de compromiso: la composición técnico-estética hace de sucedáneo de la recomposición social y política del mundo. «El tecnicismo de Gropius puede, en rigor, interpretarse como una "no-política" —observa Argan— en el sentido de que tiende a resolver o incluso a evitar, en la lúcida funcionalidad social, todo contraste ideológico: otro motivo que nos recuerda a Mann y a aquellos intelectuales alemanes que ponen su distanciamiento de la contienda política, como condición para su "compromiso" en el plano de la cultura».⁹¹

Meyer lleva a la Bauhaus el espíritu de la revista suiza *ABC - Beiträge zum Bauen* (1924-1928), dirigida por H. Schmidt (1893-1972), R. Roth y M. Stam, y de cuya redacción era miembro desde 1925. *ABC* representaba el funcionalismo técnico-productivista, en contraste con el funcionalismo técnico-formalista imperante en la Bauhaus después de 1923. La concepción de Meyer, antes de su llegada a Weimar aparece claramente testimoniada en dos documentos: en el número fotográfico de *ABC* sobre el arte abstracto (1926), dirigido por él, y en el artículo «Die neue Welt», aparecido en la revista *Das Werk* (1926). Sobre todo en este último, se constata la influencia de las ideas sostenidas en aquellos años por Schmidt y Stam: un funciona-

91. G. C. Argan (1951, p. 19).

lismo basado fundamentalmente en la exaltación del productivismo; del antiesteticismo, del realismo, del colectivismo y del materialismo.

«La histérica irresolución de las artes aplicadas —afirma Meyer— es proverbial. Libres en cambio de pretensiones clásicas, de la confusión de los conceptos artísticos, o de las infiltraciones de las artes aplicadas, surgen en su lugar los testimonios de una nueva época: ferias de muestras, silos, *music-halls*, aeropuertos, sillas para oficinas, mercancías standard. Todas estas cosas son producto de la fórmula: función × economía. No son obras de arte. El arte es composición, el objetivo es función. La idea de la composición de una escala marítima nos parece absurda y, ¿qué decir de la composición de un plan urbanístico o de un apartamento? Construir es un proceso técnico, no estético, y la idea de funcionalidad de una casa se opone a la de composición artística».⁹²

Es una posición antiarte, cuya impronta no es dadaísta, sino probablemente constructivista rusa. Indudablemente, Meyer sigue en esto las huellas de Stam el cual, por sus contactos con El Lissitzky (1890-1941), había adoptado una posición muy parecida a la de los partidarios rusos de la «muerte del arte».⁹³ Para Meyer, como para Stam, el arte en general —incluyendo el arte que postula una estética maquinista— entorpece el avvenimiento de una cultura social libre de los vínculos burgueses del pasado. Todo arte, escribe Meyer —en el periódico de la Bauhaus, repitiendo los argumentos de *Die neue Welt*— es composición, y por ello es inadecuado. Toda vida es función, y por ello, no artística [...]. Construir no es un proceso estético».⁹⁴ Apenas asumida su función de director, por tanto, la actitud de Meyer es de clara oposición a las tesis sostenidas por su predecesor, principalmente a aquella relativa a la unidad entre arte y técnica. Pero también queda claro su repudio del llamado estilo Bauhaus. Según Meyer, el estilo Bauhaus, que a decir verdad, Gropius siempre negó, no era otra cosa que formalismo.

92. H. Meyer (1965, p. 92).

93. C. Gray (1962), G. Kraiski (1968), V. Quilici (1969), F. Dal Co (1969), E. Kállai (1986).

94. H. Meyer (1965, p. 94).

En su amarga y mordaz carta a Hesse, alcalde de Dessau, con motivo de su expulsión como director, Meyer describe en los siguientes términos el espíritu reinante en aquel momento en la Bauhaus: «Teorías incestuosas impedían todo acceso a la figuración orientada hacia las necesidades de la vida; el cubo era el elemento fundamental, y sus caras eran amarilla, roja, azul, blanca, gris y negra. Este cubo de la Bauhaus se daba a los niños para jugar y a los snobs de la Bauhaus para solazarse en sus experimentaciones. El cuadrado era rojo. El círculo era azul. El triángulo era amarillo. Se dormía y permanecía sentado en la geometría coloreada de los muebles [...]. Así, me encontré en una situación tragicómica: en mi calidad de director de la Bauhaus, combatía el estilo Bauhaus».⁹⁵

No cabe duda de que el alejamiento de Meyer fue el resultado de una intriga de la derecha, tendente a neutralizar una pretendida politización —hacia la izquierda— de la Bauhaus, por obra de su director. Pero la explicación «política» no basta. Para llegar a una explicación más completa nos hemos de remontar a motivaciones menos contingentes, pero no por ello menos decisivas. Nos referimos al zigzagueante recorrido del capitalismo, sobre todo europeo, frente a las exigencias de racionalización y de tipificación del programa productivo de Ford. Sin duda el estilo Bauhaus ha sido uno de los intentos más serios de dar una respuesta proyectual a estas exigencias. Lástima que esta respuesta llegó con retraso. Sin duda Gropius tenía razón, en su cambio de 1923, cuando imaginó que en Alemania se produciría un resurgimiento del programa productivista, pero no había podido prever que este resurgimiento durara tan poco tiempo. Cuando el estilo Bauhaus asume sus características definitivas, en torno a 1927, el programa productivista ya ha comenzado a mostrar su propia vulnerabilidad, y el capitalismo alemán se orienta ahora hacia una nueva estrategia.

Ante esta perspectiva inquietante, los representantes del racionalismo reaccionan de dos maneras: o continúan defendiendo obstinadamente los estilemas formales elaborados en la Bauhaus de Gropius, o bien reniegan de ellos in toto, propo-

95. H. Meyer (1965, p. 102).

niendo como alternativa un productivismo a ultranza. Esta es la posición de Meyer: una fuga hacia adelante. El productivismo, hasta aquel momento sólo estrategia de la producción, viene propuesto de nuevo por Meyer como estrategia para el cambio radical de la vida cotidiana. En suma, una estrategia de la «revolución cultural». Pero también Meyer llega con retraso: el intento ya había sido hecho en la Unión Soviética, inmediatamente después de la revolución, es decir, en condiciones mucho más favorables que las de Alemania en 1928, y se había demostrado un fracaso. Meyer, al igual que los constructivistas rusos, caía así víctima del «antiguo sueño del intelectual europeo: presentarse como guía "moral" de la organización de clase».⁹⁶

De 1930 a 1933, Mies van der Rohe asumirá la dirección de la Bauhaus, en sustitución de Meyer; desde el punto de vista del diseño industrial es un período particularmente escaso de contribuciones tanto teóricas como prácticas. A partir de 1933, fecha de la clausura definitiva del instituto y del advenimiento del nazismo, los principales protagonistas de la Bauhaus abandonan Alemania: Albers (U.S.A., 1933), Kandinsky (Francia, 1933), Klee (Suiza, 1933), Gropius (Inglaterra, 1934, y U.S.A., 1937), Moholy-Nagy (Inglaterra, 1934, y U.S.A., 1937), Breuer (Inglaterra, 1935, y U.S.A., 1937), Feininger (U.S.A., 1936), Bayer (U.S.A., 1938), Hilbersheimer (U.S.A., 1938), Mies van der Rohe (U.S.A., 1938), Peterhans (U.S.A., 1939). Contemporáneamente a la diáspora, se produce el proceso de mitificación de la Bauhaus. Surge la leyenda de una Bauhaus identificada exclusivamente con el período 1923-1928 de la era de Gropius: la Bauhaus del estilo Bauhaus. El resto no existe, o poco menos. El período vitalista-expresionista de Itten es presentado entre las brumas más confusas, el período del funcionalismo productivista de Meyer es suprimido totalmente.

Es así cómo, en los años treinta, empieza a perfilarse un diseño industrial orientado hacia dos polos opuestos: por un lado, hacia el *styling*-sostenido por el capitalismo monopolista americano; por otro, hacia el legendario estilo Bauhaus, propiciado por los protagonistas de la Bauhaus emigrados a Estados

96. M. Tafuri (1971, p. 72).

Unidos, y por un grupo de arquitectos, críticos e historiadores norteamericanos. La contraposición se hará más aguda con el correr del tiempo, en particular después de la primera exposición de la Bauhaus, en 1938, en el Museum of Modern Art, de Nueva York.

La Bauhaus, que muchos creían una experiencia concluida e incluso fracasada, vuelve a ser actual. A. H. Barr, en la introducción al libro-catálogo de H. Bayer, W. e I. Gropius, escribe a este propósito: «La Bauhaus no está muerta, vive y se desarrolla a través de los hombres que la han hecho, docentes y estudiantes, a través de sus realizaciones, de sus escritos, de sus principios, de su filosofía del arte y de la educación».⁹⁷

Pero hemos de decir que la exposición de Nueva York, en cuanto estaba dedicada exclusivamente a ilustrar la era de Gropius (1919-1928) ofrecía una presentación parcial de la Bauhaus. En otras palabras, no se hacía ver «toda» la Bauhaus «que vive y se desarrolla», como dice Barr, sino solamente una parte de ésta. De esta presentación parcial resultaba una imagen idealizada de la Bauhaus: una comunidad de artistas docentes que, en armonía absoluta, elabora, además de una didáctica nueva, una nueva manera —la «única acertada»— de proyectar objetos de uso. Esta versión de la Bauhaus produjo un enorme impacto en aquella corriente de la cultura americana que en los años treinta estaba buscando una alternativa al *styling*, que fuera más consistente que el Art Déco, de origen francés, tan difundido entonces. Y en este ámbito empieza a abrirse camino en Estados Unidos la idea de que ciertos objetos producidos por la industria pueden ser considerados de *good design*, es decir, objetos que por su particular calidad formal merecen ser considerados como ejemplares.

Ciertamente, la idea no partía solamente de la exposición de la Bauhaus. En Estados Unidos se había producido unos años antes otra manifestación que había contribuido fuertemente a la idea del *good design*: la exposición *Machine Art* (1934), organizada por Ph. Johnson en el mismo Museum of Modern Art de Nueva York. En el libro-catálogo, aludiendo a los objetos ex-

97. A. H. Barr (1938).

puestos, Johnson habla de «objetos útiles [...] elegidos por su calidad estética». Y también de un *conscious design*, en oposición al *styling* (y al *streamlining*). En la exposición eran presentadas máquinas herramientas, partes y componentes de máquinas, instrumentos científicos, objetos de uso doméstico, muebles (entre ellos, la silla y el taburete de Breuer). Barr, en el prefacio al mismo libro-catálogo, describe lo que según él es la «belleza del arte de la máquina». Se trata de un texto en el que abundan las citas, desde Platón a santo Tomás de Aquino, pero que expresa muy bien en qué términos se entendía la alternativa al *styling*. «La belleza del arte de la máquina —dice Barr— es en parte la belleza abstracta de las líneas rectas y de los círculos, transformada en superficie y en cuerpos actuales y tangibles, con la ayuda de instrumentos como tornos, reglas y escuadras [...]. Las máquinas son, desde el punto de vista visual, una aplicación práctica de la geometría».

Desde luego, esta estética de la máquina tiene muchas cosas en común con la «estética mecánica», propuesta en 1921 por van Doesburg y que, como hemos visto, había tenido una influencia determinante en el nacimiento del llamado estilo Bauhaus: en suma, *good design* y estilo Bauhaus tienen la misma matriz.

En los años cuarenta se desarrolla la concepción de la *gute Form*,⁹⁸ que es el equivalente europeo, y suizo en especial —aunque en los países escandinavos se encuentran variantes muy similares—, del *good design* norteamericano. El principal exponente es M. Bill (1908). Aunque alumno de la Bauhaus de 1927 a 1929, es decir, en un período entre la dirección de Gropius y la de Meyer, Bill es influido muy fuertemente por la orientación estético-formal, más que por la productivista-funcionalista. De todos los alumnos de la Bauhaus, Bill ha sido la personalidad que ha sabido llevar esta orientación hasta sus consecuencias más extremas, tanto desde el punto de vista teórico como práctico. «Forma —escribe Bill— es lo que encontramos en el espacio. Forma es todo lo que podemos ver. Pero cuando oímos la palabra forma o reflexionamos sobre el concepto de forma,

98. M. Bill (1949).

ello significa para nosotros algo más que una cosa que existe por casualidad. Desde un principio, asociamos al concepto de forma una calidad [...]. Cuando hablamos de las formas de la naturaleza, pensamos en aquellas especialmente bien logradas. Cuando hablamos de las formas de la técnica no nos referimos a unas formas cualesquiera, sino a aquellas que consideramos particularmente válidas».⁹⁹

La posición de Bill respecto al *styling* es clara: «Comparados con los bienes de producción, los bienes de consumo están hoy mucho más sujetos a la moda. Y este campo se ha ampliado hasta abarcar los muebles y los automóviles. El consumo es más rápido. Y así, automáticamente, se abusa de la forma, convirtiéndola en un factor de incremento de ventas. Este peligroso desarrollo se manifiesta claramente en el estilo *streamlining*, que hoy ocupa el lugar que antes ocupaba la ornamentación. Por ello, si hoy reclamamos de nuevo las bellas formas, por motivos estéticos, no queremos que se nos comprenda mal: se trata siempre de formas vinculadas a la calidad y a la función del objeto. Se trata de formas honestas, no de invenciones para incrementar las ventas de productos de carácter inestable, sujeto a las modas».¹⁰⁰

Se ha denunciado con frecuencia el formalismo implícito en la *gute Form* de Bill, y la crítica es válida por muchos motivos. Con todo, se ha de reconocer que la cuestión del formalismo no puede ser planteada hoy en los mismos términos en que lo hacía Meyer en los años 1928-1929. El advenimiento del *styling*, de hecho, cambia radicalmente la problemática del diseño industrial, y por ende, la valoración del formalismo. No cabe duda de que la *gute Form* se presenta, después de la segunda guerra mundial, como la única actitud de disenso frente al dominio casi absoluto del *styling*. Y éste es un mérito que se ha de reconocer a Bill.

Con todo, la concepción de Bill se ha de examinar también en relación con los desarrollos europeos del diseño industrial en los años cincuenta y sesenta, sobre todo en relación con

99. M. Bill (1952, p. 7).

100. *Ibidem*, p. 46.

la Hochschule für Gestaltung (HfG) de Ulm (ex República Federal Alemana), de la cual Bill ha sido cofundador, junto con I. Scholl (1920) y O. Aicher (1922), y primer rector. Este instituto, inaugurado oficialmente en 1955 con un discurso de Gropius, se proponía retomar la tradición de la Bauhaus, interrumpida en 1933 por el nazismo. «La escuela —afirmaba Bill— es la continuación de la Bauhaus (Weimar-Dessau-Berlín). Y se le añaden nuevas tareas, que hace veinte, treinta años, no se consideraban tan importantes como ahora en el campo de la proyección».¹⁰¹

¿Pero qué significaba realmente para Bill una Hochschule für Gestaltung destinada a ser la continuación de la Bauhaus? ¿Cuáles eran las tareas nuevas que debían legitimar históricamente, por así decirlo, la continuación de la Bauhaus? Si bien Bill no ha sido tan explícito a este respecto en sus escritos, es bien sabido que aspiraba a una Hochschule für Gestaltung capaz de desarrollar, con todos los enriquecimientos del caso, la orientación estético-formal de la Bauhaus.

Pero ya hemos visto que esta orientación presentaba aspectos demasiado vulnerables para constituir, por sí misma, la fuerza motriz del nuevo instituto. Lo mismo se puede decir de la didáctica de la Bauhaus, y de la estructura organizativa derivada de ella. En la Hochschule für Gestaltung de aquellos años se admite, en principio, la tesis de la continuación, pero no se admite comprenderla en términos de una mera restauración. O sea: de acuerdo sobre la Bauhaus, pero solamente tras una severa comprobación de la actualidad de sus presupuestos didácticos, culturales y organizativos.

Pero esta exigencia lleva a una situación bastante anómala, y ciertamente paradójica: ya está funcionando un excelente edificio con aulas y talleres perfectamente instalados, hay ya un primer grupo de docentes y de estudiantes, y de pronto se descubre que la validez del modelo elegido —la Bauhaus— todavía queda por demostrar. La ambigüedad de tal situación determina un clima de impaciencia y también de antipatía recíproca entre sus protagonistas. De esta manera surgen las pri-

101. Ibidem, p. 166.

meras discrepancias entre Bill y sus colegas más jóvenes: O. Aicher, H. Gugelot (1920-1965), T. Maldonado (1922) y W. Zeischegg (1917-1983). Y por distintas razones, entre las cuales cuentan en gran medida las diferencias personales, estas discrepancias se hacen insalvables, hasta que en 1956 Bill se verá obligado a dejar el cargo de rector.

¿Cuáles han sido los efectos del abandono de Bill, en el desarrollo de la Hochschule für Gestaltung, en los doce años siguientes? Una cosa por lo menos queda clara: el cese de Bill no ha determinado un cambio «en bloque» del planteamiento que él había dado inicialmente a la Hochschule für Gestaltung. Sin embargo, ha habido cambios, e importantes, en un campo específico: el de la doctrina educativa y de su correspondiente expresión didáctica y organizativa. Cambia sustancialmente el plan de estudios, que refleja la importancia atribuida, en el nuevo concepto, a las disciplinas científicas y técnicas. Cambia el planteamiento didáctico del curso fundamental (*Grundlehre*) que intenta reducir al mínimo los elementos de activismo, intuicionismo y formalismo heredados de la didáctica propedéutica de la Bauhaus. Cambia, en fin, el programa del departamento de diseño industrial, que se orienta definitivamente hacia el estudio y profundización de la metodología de la proyección. Lo que más tarde se llamará el «concepto Ulm», y que ejercerá una profunda influencia en todas las escuelas de diseño industrial del mundo, deriva precisamente de estos cambios.

Pero si bien, desde el punto de vista pedagógico, existe claramente un «antes» y un «después» de Bill, no se puede decir lo mismo en lo que se refiere a los productos que los docentes de la Hochschule für Gestaltung, a veces con la colaboración de estudiantes y de asistentes, proyectaron para la industria. Se ha de reconocer que estos productos, en general corresponden fielmente a una concepción de la forma del producto que Bill, con sus escritos y con su obra, había contribuido a precisar y cuyas raíces, como hemos indicado, se han de buscar en la orientación estético-formal de la Bauhaus.

En los años cincuenta, dos docentes de la Hochschule für Gestaltung, Gugelot y Aicher, hacen una aportación decisiva a la elaboración de la línea de los productos de la firma Braun, de

Frankfurt. A partir de ahí se desarrollará el llamado «estilo Braun», caracterizado por la búsqueda de una coherente uniformidad estilística de sus productos, es decir, de la unidad en la unidad.¹⁰² Precisamente por esto el «estilo Braun» constituye un formidable banco de pruebas para la concepción de la *gute Form*, como alternativa al *styling*. Es evidente que la *gute Form*, acto de disenso según Bill, se hace acto de consenso, transformándose en «estilo Braun». El neocapitalismo alemán ha actuado en este caso con refinada astucia: ha cooptado la *gute Form*. Sería exagerado, e incluso injusto, afirmar que el «estilo Braun», llamado también abusivamente «estilo Ulm», sea algo parecido a un *styling* del neocapitalismo alemán. Pero una cosa es indudable: pone de manifiesto los límites reales del disenso de la *gute Form*.

102. En esto se diferencia del «estilo Olivetti» que, a nuestro juicio, buscaba la unidad en la diversidad. Véase H. Fischli (1961).

Baggiani, Francisco.

"La función social del Diseño" en revista Tipográfica número 16. Buenos Aires, 1992 (Selección, adaptación y comentarios de la cátedra Baggiani al texto)

Berman, Marshall.

Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. Buenos Aires, Siglo XXI, 1989.

Bonsiepe, Gui.

El diseño de la periferia. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1985.

Del objeto a la interfase. Mutaciones del Diseño. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1999.

Bourdieu, Pierre.

"Algunas propiedades de los campos" en Campo de poder, campo intelectual. Buenos Aires, Quadrata Editorial, 2003.

Las reglas del arte. Barcelona, Anagrama, 1995.

"Alta costura y alta cultura" en Sociología y cultura. México, Grijalbo, 1990.

Chartier, Roger.

El orden de los libros. Barcelona, Gedisa, 1994.

Chaves, Norberto.

"Arte aplicada o técnica de la comunicación: dos vertientes en la práctica del Diseño Gráfico" en Arfuch, Leonor; Chaves, Norberto; Ledesma, María. Diseño y Comunicación. Teorías y enfoques críticos. Buenos Aires, Paidós, 1997.

Eco, Umberto.

"El lector modelo" en Lector in fabula. Barcelona, Lumen, 1981.

"Cultura de masas y 'niveles' de cultura" en Apocalípticos e integrados. Barcelona, Editorial Lumen, 1995.

"La estructura del mal gusto" en Apocalípticos e integrados. Barcelona, Editorial Lumen, 1995.

Elías, Norbert.

El proceso de la civilización, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993.

García, Canclini Néstor.

Culturas Híbridas. México, Grijalbo, 1989.

"El consumo sirve para pensar" en Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización. México, Grijalbo, 1995.

Geertz, Clifford.

La interpretación de las culturas. Barcelona, Gedisa, 1994.

Habermas, Jürgen.

"Modernidad: un proyecto incompleto" en Revista Punto de Vista número 21. Buenos Aires, agosto 1984.

Hobsbawm, Eric.

"Entrada libre. Inventando tradiciones" en The invention of tradition (traducción Jorge Eduardo Aceves Lozano). London, Cambridge University Press.

Jameson, Fredric.

Ensayos sobre el posmodernismo. Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 1991.

King, John.

El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta. Buenos Aires, Ed. Gaglianone, 1985.

Klein, Naomí.

No logo. El poder de las marcas. Buenos Aires, Paidós, 2001.

Bayardo, Rubens y Lacarrieu, Mónica (comp.)

La dinámica global/local. Cultura y comunicación: nuevos desafíos. Ediciones Ciccus La Crujía. Bs As. 1999

Maldonado, Tomás.

El Diseño Industrial reconsiderado. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1993.

Maquet, Jacques.

La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte. Madrid, Celést. Ediciones, 1999.

Moles, Abraham.

El kitsch. El arte de la felicidad. Barcelona, Paidós, 1990.

Sarlo, Beatriz.

Escenas de la vida posmoderna. Buenos Aires, Ariel, 1994.

Williams, Raymond.

Marxismo y literatura. Barcelona, Ediciones Península, 1980.



ESTIMADAS/OS ALUMNAS/OS:

Como es de público conocimiento la relación alumno docente es muy numerosa. La institución dispone de bajos recursos para los planteles docentes que, en la mayoría de los casos, se encuentran subrentados. Teniendo en cuenta esta situación, la decisión de la cátedra es **NO ACEPTAR ALUMNOS CONDICIONALES** ya que esto implicaría un exceso de trabajo y coordinación que se sumarían a las numerosas tareas de la cátedra.

Por ello, una vez disponibles (alrededor del mes posterior al inicio de la cursada) se leerán en el aula teórica LOS LISTADOS DEFINITIVOS. Les pedimos que estén atentos y constaten cuál es la situación personal. Les sugerimos que, de presentarse algún inconveniente, se dirijan al Departamento de Alumnos, área encargada de estos temas, para evitar sorpresas al momento del Levantamiento de Actas.

Lo repetimos, el/la alumno/a que no figure en las actas confeccionadas por la facultad, sin importar en absoluto los motivos o excusas correspondientes, no podrá de ninguna manera aprobar la materia ni se le guardará informalmente la nota para una circunstancial inscripción y aprobación futura, ni nada que exceda o no esté previsto orgánica y formalmente por la facultad.

la cátedra

+ info en : www.dyec.wordpress.com