



Modernidad: un proyecto incompleto

Jürgen Habermas¹

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 posluminismo, 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 investigó². 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 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 considerándose 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 inmovible. En el curso

¹ Jürgen Habermas: *Modernidad: un proyecto incompleto*. En: Nicolás Casullo (ed.): El debate Modernidad Pos-modernidad. Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989. pp. 131 – 144.

² Jauss discute la concepción y las nociones de modernidad y moderno en: "La modernité dans la tradition littéraire et la conscience d'au-jour'hui", incluido en Pour une esthétique de la réception, París, Gallimard, 1978.

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 immaculado 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 objetivizante 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 actuales³.

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 surrealista⁴. 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 auto experiencia 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 particularmente 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 dominantes 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 modernización social

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

³ Walter Benjamin: *Tesis de filosofía de la historia*, en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

⁴ Peter Bürger es autor de *Theory of the Avantgarde*, Minneapolis, 1983.

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..."⁵.

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 lamenta. 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 denomino 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 la defensa del posmodernismo, para recomendar una vuelta a alguna forma premoderna o, por último, para rechazar de plano la modernidad.

⁵ Peter Steinfels, The Neoconservatives, Nueva York, Simon and Schuster, 1969, p. 65.

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. Él 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 ciencia 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 negación 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 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 *promesse 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 Aesthetik 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 1937⁶. 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 Benjamin 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 irreconciliable 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.

⁶ 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.

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 neor aristotelismo. 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 intelectual⁷.

⁷ 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.