https://dx.doi.org/10.12795/astragalo.1998.i08.05

## LOS MALOS DÍAS PASARÁN

## **Eduardo Subirats**

Escritor. Enseña actualmente en la Universidad de Princeton (EEUU)

La crisis de la modernidad en cuanto cultura crítica y la integración de sus valores a una civilización tecnocrática, vitalmente vacía, se reflejará en las prácticas de la arquitectura de la ciudad como un ejercicio de administración tecnológica del espacio, de control burocrático de los símbolos y de gestión académica de las formas.

a utopía de la modernidad protagonizada por las vanguardias históricas del siglo xx ha muerto. De sus concepciones teóricas y estilísticas, de sus categorías estéticas y sus postulados éticos, de su perspectiva civilizatoria y política ya no emerge ninguna energía, ni creatividad, ni tampoco una capacidad crítica frente al mundo de hoy. Por el contrario, sus actitudes se han convertido hace mucho en un espectáculo ritualizado, en un gesto representativo y narcisista, en una afirmación vacía de poder. No hay por eso razón alguna para oponerse a los juicios negativos y hasta derrotistas que a este respecto ya han formulado pensadores como Arnold Gehlen, Peter Berger, Daniel Bell, Frank Kemrode u Octavio Paz, entre muchos otros. La utopía moderna de las vanguardias artísticas ha muerto porque sus valores no cumplen, en las metrópolis industriales o en las metrópolis del tercer mundo, más que una función legitimatoria, conservadora. Su tarea ya no es ni la creación, ni la crítica, ni la renovación, sino la reproducción indefinida de un principio de orden. De las vanguardias históricas han desaparecido sus momentos escatológicos, revolucionarios y subversivos; sólo conocemos ya la positividad objetivada de un mundo administrado con arreglo a sus leyes, sometido a un principio de racionalización constructiva cuya legitimidad estética sólo ellos garantizan. No existen motivos de escándalo en la aceptación del fracaso histórico del proyecto artístico de las vanguardias, como el que ha puesto en escena el sociólogo Habermas. Ni siquiera se justifica, a la luz de un análisis más preciso, aquel juicio de descargo que se limita a señalar la absorción de los objetivos de la vanguardia o de sus pioneros bajo los imperativos de una economía de mercado, de una organización social tecnocrática o de formas de poder burocrático. Por supuesto que las burocracias, las tecnocracias y las bolsas han puesto fin a las ilusiones utópicas que abrigaron los artistas de brecha, pero eso no quiere decir que

27

sus concepciones programáticas trascendiesen realmente el orden cultural bajo el que sus elementos críticos fueron disueltos. La utopía artística de la modernidad ha sido integrada a las exigencias de la producción industrial o la economía capitalista, ciertamente. Pero semejante integración fue precisamente el objetivo práctico de todas las tendencias constructivas de las vanguardias históricas. El problema no reside en la integración misma. La cuestión consiste más bien en que esta integración tenía un valor decididamente innovador, revolucionario y esperanzador en el contexto europeo de entreguerras, y no posee más que una significación estrictamente económica en el mundo de hoy. La Werkbund y la Bauhaus, o mejor dicho, sus estudiantes y maestros, trataron por todos los medios de conseguir un contacto con la industria. Confiaban en el sentido renovador de su nueva concepción del diseño y otorgaron con ello un auténtico impulso reformador al desarrollo industrial. Si hoy esos mismos diseños tan sólo representan la desilusión generalizada o la fealdad triunfante no es, precisamente, por culpa del desarrollo industrial, sino por culpa de la cualidad intrínseca del diseño. El problema reside en la forma, no en los medios de su reproducción o difusión. Se trata, una vez más, de una cuestión de índole artística, no política, ni económica, ni tecnológica. Y es la intrascendencia, la irreflexión, la burocratización de la actividad artística misma la que hoy soporta esta constelación de decaimiento de la modernidad. La práctica arquitectónica en particular se ha convertido netamente en un ejercicio de administración tecnológica del espacio, de control burocrático de los símbolos y de gestión académica de las formas. El espíritu de innova-

ción y ruptura se ha perdido por entero precisamente en manos de una burocracia académica. con aspiraciones ridículas de elite, que ha pervertido su sentido profundo en los gestos más banales de la reproducción de lo-siempre-igual bajo el último grito de moda. Pero es preciso tener en cuenta, además, que esta constelación en que el pedantismo académico se conjuga con una concepción tecnocrática del espacio, está intimamente trabada con la vieja postulación de una estética cartesiana, de una concepción racionalista del espacio, la idea del arquitecto como ingeniero constructor y el objetivo último de una síntesis cumplida entre forma artística y maquinismo, que constituyó el ya obsoleto panorama cultural de principios de siglo.

Por otra parte, ha cambiado la constelación histórica general con la que se confrontan los valores de lo que ayer fue la utopía de mañana. La conciencia moderna de comienzos de siglo partía de tres presupuestos que el mundo de hoy no puede suscribir en modo alguno: la idea de una ruptura radical con la historia y el comienzo de una nueva era, la concepción racionalista de la historia como triunfo absoluto de la razón en el tiempo y el espacio y, con ella, de los ideales de justicia social y de paz, y, por último, la fe en un progreso indefinido fundado en el desarrollo acumulativo y lineal de la industria, la tecnología y los saberes científicos. De hecho, hablar de cambio en cuanto a estas prespectivas históricas constituye más bien una manera delicada de expresarse. El sentido de tales objetivos ha sido directamente convertido en lo opuesto a lo que en ellos se había esperado. Para los pioneros de la vanguardia artística la ruptura con el pasado, el orden racional de la cultura y la idea del progreso estaban asociados con la libertad individual y la paz social. Para la conciencia de la modernidad postrimera lo están con la angustia, la inseguridad y el sentimiento de la no-libertad. Hoy nos sentimos a este propósito más cerca de aquella concepción de la civilización imperialista, desarrollada por pensadores y artistas como Spengler, Artaud o Gauguine, que asociaba su expansión destructiva al tiempo que su vaciamiento vital, precisamente con su racionalización, su separación de la historia y su progreso tecnológico.

Demasiadas veces se ha vinculado retóricamente el concepto de imperialismo a los fenómenos de expansión económica, cuando en realidad sus aspectos más fundamentales están relacionados con la idea misma de civilización. Lo que desde una perspectiva subjetiva los pueblos sienten como imperialismo está en cambio más cerca de este aspecto civilizatorio. Se trata de avasallamiento de las identidades regionales o nacionales, que ligan el territorio a una historicidad específica y establecen a través de su conjunción la continuidad de una compleja conciencia histórica. A través de esta identidad cultural, profundamente enraizada en lo histórico y en sus manifestaciones culturales, como también en la naturaleza, las sociedades industriales cumplen aquella integración del individuo que el mundo desarrollado sólo lleva a cabo de una manera mecánica como miembro de una organización colectiva. Para la perspectiva cultural de estas sociedades pre-industriales el imperialismo significó y significa todavía la privación de la identidad histórica en beneficio de

una nueva identidad homogénea, de signos universalistas o cosmopolitas en la que la integración ya no corre de parte de la memoria histórica o la relación humana con la naturaleza, y de las formas del pensamiento ligados a las tradiciones, por ejemplo en el arte, sino en el principio racionalizador de la nueva tecnología y sus legitimaciones éticas o estéticas.

Nada muestra de manera más gráfica este nexo de civilización e imposición heterónoma de una identidad nueva, ajena a cualquier experiencia, a cualquier realidad individual e histórica, que las cartas y diarios de viaje de Le Corbusier, a su paso por España o por Brasil. Con mirada fascinada y melancólica el arquitecto se extasía de emoción ante el inesperado espectáculo de los ondulados movimientos de las sambistas cariocas, y se sorprende íntimamente cuando observa la proporción interior y la armonía con la naturaleza de las viejas casas de campo en las tierras de Valencia. Ello no le impide, sin embargo, postular en las conferencias que pronunciara en ambos países el dictat de una estética antisensualista y agresivamente cartesiana, una concepción de la arquitectura radicalmente separada de la naturaleza y el sacrificio de la historia en nombre de la hegemonía universal de la técnica. Su actitud fue, en efecto, pionera, mas no tanto en un sentido artístico, como en un sentido político-económico. Le Corbusier se adelantó espiritualmente a la mentalidad del hombre internacional de negocios que consume a título de exótica nostalgia el objeto que él mismo destruye bajo el rigor de los poderes que representa. Con ello no pretendo en modo alguno rebajar la altura de la

29

perspectiva histórica y artística del arquitecto europeo. Su visión era probablemente mucho más amplia que la de sus colegas provincianos, del mismo modo que siempre el verdugo sabe más que la víctima si tiene el coraje de mirarle a los ojos, reconocer su dolor y comprender que, de todos modos, no hay salvación para ella.

El ejemplo de Le Corbusier todavía muestra otros aspectos. Su papel como portador artístico de la civilización moderna posee, además, las connotaciones específicas que le otroga su vinculación a las vanguardias. En el contexto de aquellas culturas pre-modernas y preindustriales, a comienzos de siglo, los tres elementos antes señalados y que la obra de Le Corbusier encarna -la ruptura con el pasado, la concepción racionalista de la cultura, la creencia en el progreso tecnológico como valor en sí mismo- tenían una significación completamente diferente de la que pensaron, por ejemplo, los expresionistas alemanes, los futuristas italianos o los neoplasticistas de Holanda. Para éstos la ruptura con el pasado, el abandono de la tradición y la negación general del arte significaba poner fin a un estado de cosas falso y oprimente; era un acto subversivo contra el poder y una llamada a la libertad y a la capacidad artística de configurar el mundo a partir de cero.

Sin embargo, los valores estéticos y sociales de las vanguardias se difundieron internacionalmente y en los nuevos territorios político-geográficos los mismos contenidos adoptaron funciones diferentes. En zonas preindustriales como la cultura española o los países de Latinoamérica no se daban precisamente

las condiciones de una crisis cultural provocada por la industrialización y el desarrollo tecnológico; tampoco allí se conocían los efectos moralmente devastadores de la Guerra Mundial y las subsiguientes crisis revolucionarias. El espíritu de las vanguardias no se deslizó en aquellos nuevos contextos como el gran salto revolucionario hacia adelante, como el grito revolucionario clamando por la libertad y el futuro. Más bien se impuso bajo el aspecto positivo de un dogma acabado que en el sentido subversivo de una crítica radical de la cultura y el poder. Los elementos revolucionarios, escatológicos y críticos faltaron en las manifestaciones epigónicas de la expansión internacional de la vanguardia por entero. Por el contrario, a través de los exponentes del racionalismo y el purismo, la utopía de la modernidad artística llegó a las zonas no-industriales como el fenómeno acabado y definido a priori de la civilización tecnológica a secas. No se trata en modo alguno de que, considerada como tal, la civilización tecnológica entrañe un mal en sí. Sin embargo, estaba llamada a cumplir una función empobrecedora precisamente allí donde sus portadores artísticos no respetaran la autonomía irreductible de culturas históricas y artísticas ligadas a identidades nacionales y geográficas bien definidas. En la absorción de este arte autónomo y de los valores culturales que como identidad colectiva afianzaba, la utopía de la modernidad artística, y principalmente a través de sus formulaciones racionalistas más dogmáticas, desempeñó un papel fundamentalmente regresivo e impositivo. Sus efectos negativos se ponen de manifiesto hoy en la ausencia o en la debilitación de aquellos elementos autónomos y autóctonos de la cultura, ligados a un sentimiento colectivo y a la naturaleza, y capaces, precisamente por ello, de ofrecer una resistencia interior y creadora frente a los fenómenos agresivos y totalitarios que indefectiblemente acompañan el desarrollo tecnológico.

Al mismo tiempo, los exponentes más sensibles del arte europeo del siglo xx sintieron la hegemonía tanto económica y política, como artística de los valores tecnológicos como una amarga victoria. Sabían que el reverso de un grado de organización tecnológico cada vez más complejo y perfeccionado era la desintegración cultural de Europa, y una cierta decadencia manifiesta en las actitudes nihilistas pero también hiper-racionalistas del nuevo arte. Resulta paradójico comprobar a este respecto cómo a la par que internacionalmente se han ido afianzando, en la primera mitad de nuestro siglo, los valores más afines a un funcionalismo tecnocrático y a un racionalismo reduccionista del cubismo, de la Bauhaus o del neoplasticismo, así como de sus fenómenos derivados en arte y arquitectura, los artistas más creadores, desde el expresionismo y Picasso hasta el surrealismo, trataban de incorporar la expresividad o el sentido de lo numinoso e irracional de las culturas tradicionalmente consideradas como primitivas. Es cierto, como señaló Karl Einstein tempranamente, en su libro Afrikanische Plastik, que la cultura europea apenas llegaba a comprender más que la superficie del arte primitivo. Pero indudablemente la fascinación que a la generación del expresionismo alemán y del cubismo francés ejerció el arte primitivo rebasaba el aspecto más formal de la concentración espacial de sus esculturas o la pureza y consecuencia de sus formas y su composición. La cercanía a la naturaleza, a lo demoníaco y a lo numinoso era lo que, por el contrario, introducía un impulso nuevo a la cultura europea. Este sentido profundo ha estado muchas veces asociado con motivos utópicos y con una decidida voluntad de salvación. Tal fue. por ejemplo, el caso de Gauguine y de Artaud para quienes la confrontación con religiones y culturas primitivas tuvo el significado biográfico y artístico de una revelación profética y una esperanza histórica. Ambos reflejaron artísticamente el nihilismo, el vacío simbólico y vital, y el malestar cultural de las metrópolis europeas; ambos expresaron el fin de una cultura histórica; y ambos partieron fuera de la civilización en busca de las formas, los colores y los símbolos capaces de dar una nueva fuerza a su creación y, con ella, a la civilización moderna. La misma posición histórica e intelectual puede recorrerse en las arquitecturas más intensas de este siglo. Bruno Taut extrae de la cultura oriental los símbolos de un sentido escatológico, cósmico, mimético en la arquitectura. Otro tanto sucede en Gaudí cuando recoge de la iconografía románica catalana aquellos símbolos de lo misterioso, lo numinoso, lo sagrado en un sentido original, afín a un primitivo sentido mimético de la naturaleza, y, en fin, los motivos próximos de la naturaleza misma el impulso artístico y espiritual capaz de hacer frente a lo que él sintió como empobrecimiento de la vida humana en el mundo del maquinismo y bajo los imperativos de una cultura racionalista. En todos estos casos la cultura moderna se asume con mayor radicalidad que los ridículos profetas del Movimiento Moderno; lo que quiere decir: se asume la modernidad como realidad conflictiva y con espíritu crítico, y se plantean sus alternativas históricas a partir de un diálogo con el pasado y con otras culturas que siempre respeta a ultranza su especificidad histórica y su autonomía.

Ciertamente, el antihistoricismo de los movimientos artísticos y arquitectónicos derivados del cubismo partió de un *ethos* revolucionario. La nueva era que explícitamente invocaba estaba ligada a una nueva clase, y el anhelado grado cero de la historia significaba, para la conciencia europea de entreguerras, la esperanza utópica de un mundo histórico realmente gobernado por la conciencia humana. Pero el antihistoricismo de los estilos epigónicos que usufructuaron el nombre de modernidad ha sido también el vehículo de destrucción de las culturas históricas y regionales. En la misma Europa muchas ciudades han conocido, bajo el poder de arquitectos y urbanistas, suertes tan devastadoras como bajo los efectos de las bombas en dos guerras consecutivas. De manera análoga, el principio racionalista en el que se fundó la estética y la utopía social de las vanguardias ha servido como ligitimación y representación artística de una concepción apolítica del poder como administración técnica de cosas. Por fin, en tercer lugar, la idea del progreso suplantó la dimensión temporal de la historia como salvación, propio del expresionismo pero también de otros exponentes de la vanguardia, como Kandinsky y el mismo Mondrian, por la temporalidad abstracta de

una historia concebida como indefinida acumulación cuantitativa de medios e instrumentos tecnológicos, y de medios de medios, y de instrumentos. Todo ello apunta al radical carácter ambivalente que la vanguardia tuvo desde un punto de vista artístico, lo mismo que desde un punto de vista ético y social. Pero sobre todo, esta perspectiva crítica explica el carácter conservador y artísticamente estéril que la modernidad estética ha alcanzado en el día de hoy.

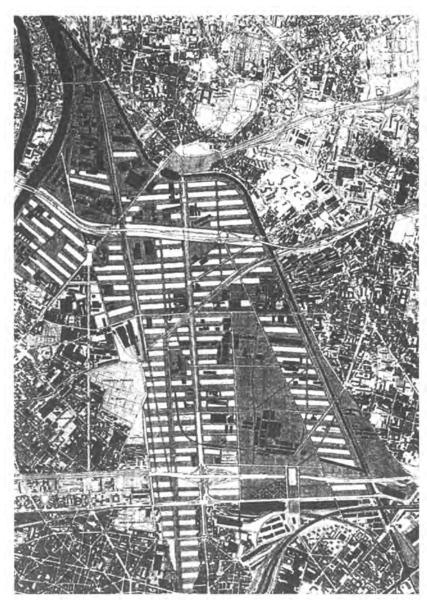
Con todo, la constatación más pesimista de una utopía artística de la modernidad históricamente agotada no se identifica en absoluto con una postura intelectual conservadora, con actitudes culturales de signo nostálgico y regresivo, con añoranzas de una moral trascendente y una espiritualidad de signo sustancialista y autoritario. Por el contrario, aceptar la crisis de la modernidad significa afrontar la radicalidad de una situación límite que el hombre moderno vive a la vez como condición existencial histórica. No existe otro camino que el de esta confrontación para retomar precisamente a través de ello el impulso crítico y renovador que caracterizó de manera esencial a las vanguardias, y superar con ello el irreflexivo dogmatismo que caracterizó siempre a sus epígonos.

El vacío simbólico y vital que ha alcanzado la civilización científico-técnica allí donde su orden organizativo y productivo racional e instrumental se ha impuesto con mayor consistencia, así como los fenómenos irracionales de la angustia y el nihilismo sociales plantean tanto al arte y la arquitectura, como a la reflexión estética y cultural exigencias nue-

vas que bajo los paradigmas políticos, estéticos y morales de las vanguardias históricas no se pueden resolver. Ciertamente, tal perspectiva asume como realidad radical la crisis de la modernidad, aunque en su sentido más profundo: el de una cultura que constantemente genera su autodisolución y su reformulación, el de una negatividad y una crisis que impulsan siempre la creación de nuevos valores y la renovación de las formas culturales. El conflicto del desarrollo económico y tecnológico, y el sentimiento general de una ausencia de valores vitales objetivos en la cultura, suscita precisamente aquel impulso de ruptura e innovación que define de manera esencial la modernidad. Pues la modernidad es la figura de una cultura crítica que constantemente tiene que cuestionarse a sí misma; la modernidad sólo existe como proyecto emancipador por aquellos que hoy la niegan en su oprimente positividad.

Desde el punto de vista específico de la teoría estética y de la creación artística, en cualesquiera formas del diseño, esta situación de disolución y exigencia interior de renovación plantea un primer objetivo: la distancia y la reflexión desde el punto de vista de las cate-

gorías teóricas, así como de las concepciones formales y estilísticas de los paradigmas de las vanguardias y la utopía artística de la modernidad. Bajo esta perspectiva general deben destacarse, sin embargo, dos momentos fundamentales. El primero de ellos consiste en la reconstrucción de la «dialéctica de las vanguardias», aquel proceso a la vez interior al desenvolvimiento de los estilos artísticos y utopías culturales del arte moderno, y exterior a él, en cuanto que movimientos que afectaron el desarrollo y la conciencia de la cultura objetiva. La reconstrucción de esta lógica de los movimientos de vanguardia cuenta a este respecto con un objetivo preciso: averiguar aquellos elementos que han llevado a sus posturas artísticas al agotamiento, o bien a la integración en el medio de una civilización tecnocrática vitalmente vacía. El segundo objetivo se desprende inmediatamente de este último programa de distanciamiento crítico y contemplación reflexiva. La crítica de la positividad opaca que las posiciones programáticas de los pioneros del arte moderno ha alcanzado supone, al menos indirectamente, un salir al encuentro de aquel núcleo radical que otorgó a las vanguardias su sentido utópico y transgresor.



Yves Lion, proyecto para el Plan Saint Denis, París, 1991.