

ciudad desarrolla posibilidades de encuentro, más solos se sienten los individuos; más libres, las relaciones se vuelven emancipadas de las viejas sujeciones, más rara es la posibilidad de encontrar una relación intensa. En todas partes encontramos la soledad, el vacío, la dificultad de sentir, de ser transportado *fuera de sí*; de ahí la huida hacia adelante en las «experiencias» que no hace más que traducir esa búsqueda de una «experiencia» emocional fuerte. ¿Por qué no puedo yo amar y vibrar? Desolación de Narciso, demasiado bien programado en absorción en sí mismo para que pueda afectarle el Otro, para salir de sí mismo, y sin embargo insuficientemente programado ya que todavía desea una relación afectiva.

turas», pues las relaciones *repetitivas*, con su inercia o pesadez, perjudican la disponibilidad, la «personalidad» viva del individuo. Hay que buscar el frescor de vivir, reciclar los afectos, tirar todo lo que envejece: en los sistemas desestabilizados, la única «relación peligrosa» es una relación de pareja prolongada indefinidamente. De ahí una bajada o subida de la tensión cíclica: del stress a la euforia, la existencia se vuelve sismográfica (cf. *Manhattan*, de W. Allen).

CAPÍTULO IV

MODERNISMO Y POSMODERNISMO

Surgida en el curso del último decenio en la escena artística e intelectual, aunque no escapa del todo a un efecto de moda, la noción indiscutiblemente equívoca de posmodernismo presenta, con todo, el especial interés en relación a las declaraciones siempre rimbombantes de la enésima novedad decisiva, de invitar por el contrario a un retorno prudente a nuestros orígenes, a una perspectiva histórica de nuestro tiempo, a una interpretación en profundidad de la era de la que salimos parcialmente pero que, en muchos aspectos, prosigue su obra, mal que les pese a los paladines ingenuos de la ruptura absoluta. Si se anuncia una nueva era del arte, del saber y de la cultura, se trata de determinar qué es lo que queda del ciclo anterior, lo nuevo reclama la memoria, la referencia cronológica, la genealogía.

Posmoderno: como mínimo, la noción no es clara, remite a niveles y esferas de análisis difíciles de hacer coincidir: ¿Agotamiento de una cultura hedonista y vanguardista o surgimiento de una nueva fuerza renovadora? ¿Decadencia de una época sin tradición o revitalización del presente por una rehabilitación del pasado? ¿Continuidad renovada de la trama modernista o discontinuidad? ¿Peripecia en la historia del arte o destino global de las sociedades democráticas? Nos hemos negado aquí a circunscribir el posmodernismo a un marco regional, estético, epistemológico o cultural: si aparece una posmodernidad, ésta debe designar una ola profunda y general a la escala del todo social, puesto que es cierto que vivimos unos tiempos en que las oposiciones

rígidas se borran, en que se difuminan las preponderancias, en que la inteligencia del momento exige poner de manifiesto las correlaciones y homologías. Izar el posmodernismo al rango de una hipótesis global que describe el paso lento y complejo a un nuevo tipo de sociedad, de cultura y de individuo que nace del propio seno y en la prolongación de la era moderna, establecer el contenido del modernismo, su árbol genealógico y sus funciones históricas principales, aprehender el cambio de rumbo del pensamiento que poco a poco se ha producido en el curso del siglo xx en beneficio de una preeminencia cada vez más acusada de los sistemas flexibles y abiertos, tal ha sido nuestro objetivo, tomando como hilo de Ariadna los análisis de Daniel Bell cuya última obra traducida al francés¹ tiene el mérito incomparable de proporcionar una teoría general del funcionamiento del capitalismo precisamente a la luz del modernismo y de lo que le sigue. Este libro, al revés del anterior,² no ha tenido en Francia el mismo eco positivo: sin duda la propuesta neoconservadora y puritana no es ajena a ese recibimiento con reservas. Pero es sobre todo por su falta de construcción, su rapidez en la argumentación, el aspecto a veces caótico de sus análisis, que indiscutiblemente perjudican las ideas estimulantes, en muchos aspectos inapelables, que ofrece esta obra. Sean cuales sean sus defectos, ese ensayo oxigena, interroga el papel de la cultura en relación a la economía y a la democracia, aparta la interpretación de la cultura de los compartimentos de la erudición microscópica, se dedica a elaborar una teoría que articula el arte y el modo de vida en las sociedades capitalistas avanzadas; ante el desmenuzamiento del saber sociológico y el estrechamiento constante de nuestra visión del mundo actual, debemos examinar de cerca las tesis de Daniel Bell, darles el desarrollo que merecen, aunque sea para marcar con insistencia todo lo que nos separa de ellas.

1. *Les Contradictions culturelles du capitalisme*, traducido por M. Matignon, PUF, 1979. En el resto del texto, las cifras entre paréntesis remiten a las páginas de esta obra.

2. *Vers la société post-industrielle*, traducido por P. Ándler, Laffont, 1976.

cultura antinómica

Desde hace más de un siglo el capitalismo está desgarrado por una crisis cultural profunda, abierta, que podemos resumir con una palabra, modernismo, esa nueva lógica artística a base de rupturas y discontinuidades, que se basa en la negación de la tradición, en el culto a la novedad y al cambio. El código de lo nuevo y de la actualidad encuentra su primera formulación teórica en Baudelaire para quien lo bello es inseparable de la modernidad, de la moda, de lo contingente,¹ pero es sobre todo entre 1880 y 1930 cuando el modernismo adquiere toda su amplitud con el hundimiento del espacio de la representación clásica, con la emergencia de una escritura liberada de las represiones de la significación codificada, luego con las explosiones de los grupos y artistas de vanguardia. Desde entonces, los artistas no cesan de destruir las formas y sintaxis instituidas, se rebelan violentamente contra el orden oficial y el academicismo: odio a la tradición y furor de renovación total. Sin duda, todas las grandes obras artísticas del pasado han innovado de algún modo, aportando aquí y allá derogaciones a los cánones usuales, pero sólo en este fin de siglo el cambio se convierte en revolución, brusca ruptura en la trama del tiempo, discontinuidad entre un antes y un después, afirmación de un orden radicalmente distinto. El modernismo no se contenta con la producción de variaciones estilísticas y temas novedosos, quiere romper la continuidad que nos liga al pasado, instituir obras absolutamente nuevas. Aunque lo más curioso es que el furor modernista descalifica, al mismo tiempo, las obras más modernas: las obras de vanguardia, tan pronto como han sido realizadas, pasan a la retaguardia y se hundén en lo ya visto, el modernismo prohíbe el estancamiento, obliga a la invención perpetua, a la huida hacia adelante, esa es la «contradicción» inmanente al modernismo: «El modernismo es una especie de autodestrucción creadora... el arte moderno no es sólo el hijo de la edad clásica, sino el crítico de sí mismo.»² Adorno lo decía de otro modo; el modernismo se define menos por declaraciones y mani-

1. Sobre Baudelaire y la modernidad, ver H. R. Jaus, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978, pp. 197-209.

2. O. Paz, *Point de convergence*, Gallimard, 1976, p. 16.

fiestos positivos que por un proceso de *negación*¹ sin límites y que, por este hecho, no se salva ni él mismo: la «tradición de lo nuevo» (H. Rosenberg), fórmula paradójica del modernismo, destruye y desprecia ineluctablemente lo que instituye, lo nuevo se vuelve inmediatamente viejo, ya no se afirma ningún contenido positivo, el único principio que rige al arte es la propia forma del cambio. Lo inédito se ha convertido en el imperativo categórico de la libertad artística.

Esa contradicción dinámica del modernismo creativo es substituida por una fase no menos contradictoria, y además, fastidiosa y vacía de toda originalidad. El dispositivo modernista que se ha encarnado de forma ejemplar en las vanguardias está acabado, más concretamente y según Daniel Bell, lo está desde hace medio siglo. Las vanguardias no cesan de dar vueltas en el vacío, incapaces de una innovación artística importante. La negación ha perdido su poder creativo, los artistas no hacen más que reproducir y plagiar los grandes descubrimientos del primer tercio de siglo, hemos entrado en lo que D. Bell denomina el posmodernismo, fase de declive de la creatividad artística cuyo único resorte es la explotación extremista de los principios modernistas. De ahí la contradicción de una cultura cuyo objetivo es generar sin cesar algo absolutamente distinto y que, al término del proceso, produce lo idéntico, el estereotipo, una monótona repetición. En este punto, D. Bell, adopta la opinión de O. Paz aunque retrase aún el momento de la crisis: desde hace años, las negaciones del arte moderno «son repeticiones rituales: la rebelión convertida en procedimiento, la crítica en retórica, la transgresión en ceremonia. La negación ha dejado de ser creadora. No digo que vivamos el fin del arte: vivimos el de *la idea de arte moderno*».² Agotamiento de la vanguardia que no se explica ni por «oficio perdido» ni por la «sociedad tecnificada»: la cultura del no sentido, del grito, del ruido, no corresponde al proceso técnico, ni siquiera como su doble negativo, no es la imagen del imperio de la técnica que «es por sí misma evacuadora de cualquier sentido».³ D. Bell lo hace notar acertadamente, en nuestras sociedades los cambios tecno-

1. T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, Klincksieck, 1974, p. 35.

2. O. Paz, *op. cit.*, p. 190.

3. J. Ellul, *L'Empire du non-sens*, PUF, 1980, p. 96.

económicos no determinan los cambios culturales, el posmodernismo no es el reflejo de la sociedad posindustrial. El callejón sin salida de la vanguardia está en el modernismo, en una cultura profundamente individualista y radical, en el fondo suicida, que sólo acepta como valor lo nuevo. El marasmo posmoderno es el resultado de la hipertrofia de una cultura cuyo objetivo es la negación de cualquier orden estable.

El modernismo no sólo es rebelión contra sí mismo, es a la vez revolución contra todas las normas y valores de la sociedad burguesa: «la revolución cultural» comienza en este fin del siglo XIX. Lejos de reproducir los valores de la clase económicamente dominante, los innovadores artísticos de la segunda mitad del siglo XIX y del XX preconizarán, inspirándose en el romanticismo, valores fundados en la exaltación del yo, en la autenticidad y el placer, valores directamente hostiles a las costumbres de la burguesía centradas en el trabajo, el ahorro, la moderación, el puritanismo. De Baudelaire a Rimbaud y a Jarry, de V. Woolf a Joyce, de Dada al Surrealismo, los artistas innovadores radicalizan sus críticas contra las convenciones e instituciones sociales, se convierten en contestadores encarnizados del espíritu burgués, menospreciando su culto al dinero y al trabajo, su ascetismo, su racionalismo estrecho. Vivir con la máxima intensidad, «desenfreno de todos los sentidos», seguir los propios impulsos e imaginación, abrir el campo de experiencias, «la cultura modernista es por excelencia una cultura de la personalidad. Tiene por centro el "yo". El culto de la singularidad empieza con Rousseau» (p. 141) y se prolonga con el romanticismo y su culto a la pasión. Pero a partir de la segunda mitad del siglo XIX, el proceso adquiere una dimensión agonística, las normas de la vida burguesa son objeto de ataques cada vez más virulentos por parte de una bohemia rebelde. De este modo surge un individualismo ilimitado y hedonista, realizando lo que el orden mercantil había contrarrestado: «Mientras la sociedad burguesa introducía un individualismo radical en el ámbito económico y estaba dispuesta a suprimir todas las relaciones sociales tradicionales, temía las experiencias del individualismo moderno en el ámbito de la cultura» (p. 28). Si bien la burguesía revolucionó la producción y los intercambios, en cambio el orden cultural en el que se desarrolló siguió siendo disciplinario, autoritario, y en los USA, más exactamente purita-

no. Esa moral protestante-ascética sufrirá, en el curso de los primeros años del siglo xx, la ofensiva de los artistas renovadores.

Pero fue la aparición del consumo de masa en los USA en los años veinte, lo que convirtió el hedonismo —hasta entonces patrimonio de una minoría de artistas e intelectuales— en el comportamiento general en la vida corriente; ahí reside la gran revolución cultural de las sociedades modernas. Si se mira la cultura bajo la óptica del modo de vida, será el propio capitalismo y no el modernismo artístico el artesano principal de la cultura hedonista. Con la difusión a gran escala de los objetos considerados hasta el momento como objetos de lujo, con la publicidad, la moda, los *mass media* y sobre todo el *crédito* cuya institución socava directamente el principio del ahorro, la moral puritana cede el paso a valores hedonistas que animan a gastar, a disfrutar de la vida, a ceder a los impulsos: desde los años cincuenta, la sociedad americana e incluso la europea se mueven alrededor del culto al consumo, al tiempo libre y al placer. «La ética protestante fue socavada no por el modernismo sino por el propio capitalismo. El mayor instrumento de destrucción de la ética protestante fue la invención del crédito. Antes, para comprar, había que ahorrar. Pero con una tarjeta de crédito los deseos pueden satisfacerse de inmediato» (p. 31). El estilo de vida moderno resulta no sólo de los cambios de las sensibilidades impulsados por los artistas hará algo más de un siglo, sino con más profundidad de las transformaciones del capitalismo de hace sesenta años.

De modo que se ha establecido una cultura, bajo los efectos conjugados del modernismo y del consumo de masa, centrada en la realización personal, la espontaneidad y el placer: el hedonismo se convierte en el «principio axial» de la cultura moderna, en oposición abierta con la lógica de la economía y de la política, tal es la hipótesis general que rige los análisis de D. Bell. La sociedad moderna está cuarteada, ya no tiene un carácter homogéneo y se presenta como la articulación compleja de tres órdenes distintos, el tecno-económico, el régimen político y la cultura; y cada uno obedece a un principio axial diferente, incluso adverso. Esas esferas «no concuerdan las unas con las otras y tienen distintos ritmos de cambio. Obedecen a normas diferentes que justifican comportamientos diferentes e incluso opuestos. Las discordancias entre esas esferas son las responsables de las diversas

contradicciones de la sociedad» (pp. 20-21). El orden «tecnológico» o «estructura social» (organización de la producción, tecnología, estructura socio-profesional, reparto, de los bienes y servicios) está regido por la *racionalidad funcional*, es decir la eficacia, la meritocracia, la utilidad, la productividad. Al contrario, el principio fundamental que regula la esfera del poder y de la justicia social es la *igualdad*: la exigencia de igualdad no cesa de extenderse (pp. 269-278), ya no se refiere sólo a la igualdad de todos ante la ley, al sufragio universal, a la igualdad de las libertades públicas, sino a la «igualdad de medios» (reivindicación de la igualdad de oportunidades, explosión de los nuevos derechos sociales que afectan a la instrucción, a la salud, a la seguridad económica) e incluso a la «igualdad de resultados» (exámenes especiales para las minorías para remediar la disparidad de resultados, demanda de una participación igual de todos en las decisiones que conciernen al funcionamiento de los hospitales, universidades, periódicos o barrios: es la edad de la «democracia de participación»). Todo ello produce una «disyunción de los órdenes», una tensión estructural entre tres órdenes basados en lógicas antinómicas: *el hedonismo, la eficacia y la igualdad*. En esas condiciones debemos renunciar a considerar el capitalismo moderno como un todo unificado, a la manera de los análisis sociológicos dominantes: desde hace más de un siglo el divorcio entre las esferas aumenta, y crece, en particular, la disyunción entre la estructura social y la «cultura antinómica»¹ de la expansión de la libertad del yo. Mientras el capitalismo se desarrolló bajo la égida de la ética protestante, el orden tecno-económico y la cultura formaban un conjunto coherente, favorable a la acumulación del capital, al progreso, al orden social, pero a medida que el hedonismo se ha ido imponiendo como valor último y legitimación del capitalismo, éste ha perdido su carácter de totalidad orgánica, su consenso, su voluntad. La crisis de las sociedades modernas es ante todo cultural o espiritual.

1. *Vers la société post-industrielle, op. cit.*, pp. 411-416.

Para D. Bell el análisis del modernismo debe apoyarse en dos principios solidarios. Por una parte el arte moderno, definido como expresión del yo y rebelión contra todos los estilos reinantes, es antinómico con las normas cardinales de la sociedad, la eficacia y la igualdad. Por otra parte, por el hecho mismo de esa discordancia, es inútil querer dar cuenta de la naturaleza del modernismo en términos de reflejo social o económico: «las ideas y las formas resultan de una especie de diálogo con las ideas y formas anteriores, admitidas o rechazadas» (p. 64). Hostil a las teorías organicistas o marxistas, D. Bell describe el funcionamiento heterogéneo de las sociedades democráticas, las lógicas adversas que las desgarran, la autonomía e incompatibilidad de las estructuras. Ahí reside el interés de ese análisis que multiplica los parámetros y rechaza las fórmulas simples de la modernidad; también ahí está el punto débil de una problemática que acusa demasiado las discontinuidades y antagonismos. Si nos limitamos a esas disyunciones, que por otra parte son menos estructurales que fenomenológicas, perdemos la continuidad histórica en la que la cultura modernista se inscribe y concretamente los lazos que la unen a la igualdad. Debemos desconfiar de las oposiciones irreconciliables que formula el sociólogo, sólo un recorte histórico más amplio permite evaluar el tenor exacto de las rupturas y discontinuidades. El análisis de la sociedad moderna en términos de «disyunción de órdenes» sólo es parcialmente exacto; faltos de una temporalidad más larga, llegamos a olvidar que modernismo artístico e igualdad, lejos de ser discordantes, forman parte integrante de una misma cultura democrática e individualista.

El modernismo no es una ruptura primera e incomparable: en su furor por destruir la tradición e innovar radicalmente, el modernismo prosigue en el orden cultural, con un siglo de diferencia, la obra propia de las sociedades modernas que buscan instituirse bajo la forma democrática. El modernismo no es más que un aspecto del amplio proceso secular que lleva al advenimiento de las sociedades democráticas basadas en la soberanía del individuo y del pueblo, sociedades liberadas de la sumisión a los dioses, de las jerarquías hereditarias y del poder de la tradición. Prolongación cultural del proceso que se manifestó con esplendor en el

orden político y jurídico a fines del siglo XVIII, culminación de la empresa revolucionaria democrática que constituyó una sociedad sin fundamento divino, pura expresión de la voluntad de los hombres que se reconocen iguales. Desde ahora la sociedad se ve obligada a inventarse a sí misma de arriba abajo, según la razón humana, no según la herencia del pasado colectivo, ya nada es intangible, la sociedad se apropia el derecho de guiarse a sí misma sin exterioridad, sin modelo impuesto absoluto. ¿No es precisamente esa misma destitución de la preeminencia del pasado el contenido de la ofensiva de los artistas renovadores? Así como la revolución democrática emancipa la sociedad de las fuerzas de lo invisible y de su correlato, el universo jerárquico, así el modernismo artístico libera el arte y la literatura del culto de la tradición, del respeto a los Maestros, del código de la imitación. Arrancar la sociedad de su sujeción a las potencias fundadoras exteriores y no humanas, liberar el arte de los códigos de la narración-representación, es la misma lógica, instituyendo un valor *autónimo* que tiene por fundamento al individuo libre. «Lo que busca el arte nuevo es la inversión de la relación entre el objeto y el cuadro, la subordinación manifiesta del objeto al cuadro», escribía Malraux siguiendo a Maurice Denis: la aspiración del modernismo es la «composición pura» (Kandinsky), el acceso a un universo de formas, de sonidos, de sentidos, libres y soberanos, no sometidos a reglas exteriores, ya sean religiosas, sociales, ópticas o estilísticas. Lejos de contradecir el orden y la igualdad, el modernismo es la continuación por otros medios de la revolución democrática y de su trabajo de destrucción de las formaciones heterónomas. El modernismo instituye un arte liberado del pasado, soberanamente dueño de sí mismo, es una figura de la igualdad, la primera manifestación de la democratización de la cultura, aunque se presente como un fenómeno artístico elitista separado de las masas.

En esas condiciones vemos el límite de la aproximación sociológica que analiza el arte como «práctica clasificadora», sistema regido por una lógica de la diferenciación estatutaria y de la distinción: a partir de finales del siglo XIX, el proceso modernista es el que ilumina la verdadera función del arte, no la imposición simbólica y social del reconocimiento y de la diferenciación a través del consumo cultural de los grupos. A la escala de la his-

toria, el arte moderno no puede reducirse a un orden que distribuya títulos de nobleza cultural, es el medio de promover una cultura experimental y libre. cuyas fronteras se desplazan perpetuamente, una creación abierta e ilimitada, un orden de signos en revolución permanente, dicho de otro modo una cultura estrictamente individualista, toda ella por inventar, paralelamente a un sistema político fundado en la única soberanía de las voluntades humanas. El modernismo es vector de la individualización y de la circulación continua de la cultura, instrumento de exploración de nuevos materiales, de nuevas significaciones y combinaciones.

Del mismo modo que el arte moderno prolonga la revolución democrática, prolonga también, a pesar de su carácter subversivo, una cultura individualista ya presente ocasionalmente en varios comportamientos de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX: citemos, sin orden, la búsqueda del bienestar y de los placeres materiales que ya puso de manifiesto Tocqueville, la multiplicación de las «bodas por amor», el naciente gusto por el deporte, por la esbeltez y las danzas modernas, la emergencia de una moda de vestir acelerada, pero también el aumento del suicidio y la disminución de las violencias interindividuales. El modernismo artístico no introduce una ruptura absoluta en la cultura, perfecciona, con la fiebre revolucionaria, la lógica del mundo individualista.

El modernismo es de esencia democrática: aparta el arte de la tradición y la imitación, simultáneamente engrana un proceso de legitimación de todos los sujetos. Manet rechaza el lirismo de las poses, los arreglos teatrales y majestuosos, la pintura ya no tiene un tema privilegiado, tampoco tiene que idealizar el mundo, un modelo puede ser pobre e indigno, los hombres pueden aparecer llevando chaquetas y levitas negras, un bodegón es igual a un retrato y más tarde al esbozo de un cuadro. Con los Impresionistas, el antiguo esplendor de los personajes deja paso a la familiaridad de los paisajes de suburbio, a la simplicidad de las orillas de la Île-de-France, de los cafés, calles y estaciones; los cubistas integrarán en sus telas cifras, letras, trozos de papel, de cristal o hierro. Con el ready-made, importa que el objeto escogido sea absolutamente «indiferente», decía Duchamp, el urinario, el porta botellas entran en la lógica del museo, aunque sólo sea para destruir irónicamente sus fundamentos. Más tarde, los pin-

tores pop, los Nuevos Realistas tomarán por tema los objetos, signos y desperdicios del consumo de masa. El arte moderno asimila progresivamente todos los temas y materiales, y con ello se define por un proceso de *desublimación*¹ de las obras, que corresponde exactamente a la desacralización democrática de la instancia política, a la reducción de los signos ostensibles de poder, de la secularización de la ley: el mismo trabajo de destitución de las alturas y majestades está en marcha, todos los temas están en el mismo plano, todos los elementos pueden entrar en las creaciones plásticas y literarias. En Joyce, Proust, Faulkner, ningún momento está privilegiado, todos los hechos valen lo mismo y son dignos de ser descritos; «quisiera que todo entrase en esa novela», decía Joyce sobre *Ulises*, la banalidad, lo insignificante, lo trivial, las asociaciones de ideas son contadas sin juicios jerárquicos, sin discriminación, en pie de igualdad con los hechos importantes. Renuncia a la organización jerárquica de los hechos, integración de cualquier tipo de tema, la significación imaginaria de la igualdad moderna ha incorporado el quehacer artístico.

Incluso los ataques contra las *Lumières* por parte de las vanguardias son aún ecos de la cultura democrática. Con Dada, el propio arte se hunde a sí mismo y exige su destrucción. Se trata de abolir el fetichismo artístico, la separación jerárquica del arte y de la vida en nombre del hombre total, de la contradicción, del proceso creador, de la acción, del azar. Sabemos que los Surrealistas, Artaud y luego los happenings, las acciones del anti-arte buscarán asimismo superar la oposición del arte y la vida. Pero cuidado, ese objetivo constante del modernismo, y no del posmodernismo, como ha dicho D. Bell, no es la insurrección del deseo, la revancha de las pulsiones contra la cuadrícula de la vida moderna, es la cultura de la igualdad la que arruina ineluctable-

1. El proceso de desublimación tal como se entiende aquí no corresponde al sentido que le da H. Marcuse. En el *Hombre unidimensional* (Ed. du Minuit, 1968), la desublimación designa la integración de los contenidos oposicionales de la cultura superior en lo cotidiano, la asimilación y la banalización de las obras por una sociedad que difunde a gran escala las obras más altas: la liquidación de una cultura distanciada en contradicción con lo real procede de la sociedad del drugstore, de la tele, del microsuro. En realidad la desublimación se puso en marcha un siglo antes.

mente la sacralidad del arte y revaloriza correlativamente lo fortuito, los ruidos, los gritos, lo cotidiano. A más o menos largo plazo, todo gana cierta dignidad, la cultura de la igualdad engendra una promoción, un reciclaje universal de las significaciones y objetos menores. Sin duda la rebelión surrealista no es prosaica y está concebida bajo el signo de lo maravilloso, de otra vida, pero no podemos ignorar que lo «surreal» no se identifica con la imaginación pura ni con la evasión romántica en los viajes exóticos: los signos más perturbadores deben buscarse en las calles de París o en el Rastro, en los acercamientos insólitos y coincidencias de lo cotidiano. El arte y la vida están aquí y ahora. J. Cage invitará a considerar como música cualquier ruido de un concierto, Ben llega a la idea de «arte total»: «Escultura de arte total: levantad cualquier cosa —Música de arte total: escuchad cualquier cosa— Pintura de arte total: mirad cualquier cosa.» Final de la supereminente altura del arte, que se reúne con la vida y baja a la calle, «la poesía debe ser hecha por todos, no por uno», la acción es más interesante que el resultado, todo es arte: el proceso democrático corroe las jerarquías y las cumbres, y la insurrección contra la cultura, sea cual sea su radicalidad nihilista, sólo ha sido posible por la cultura del *homo aequalis*.

Si los artistas modernos están al servicio de una sociedad democrática, lo hacen no por el trabajo silencioso propio del Antiguo Régimen sino adoptando la vía de la ruptura radical, la vía extremista, la de las revoluciones políticas modernas. El modernismo, sean cuales sean las intenciones de los artistas, debe entenderse como la extensión de la dinámica revolucionaria al orden cultural. Las analogías entre proceso revolucionario y proceso modernista son manifiestas: idéntica voluntad de instituir un corte brutal e irreversible entre el pasado y el presente; idéntica desvalorización de la herencia tradicional («Quiero ser como un recién nacido, no saber nada, absolutamente nada de Europa... ser casi un primitivo», P. Klee); idéntica superinvestidura o sacralización laica de la era nueva en nombre del pueblo, de la igualdad, de la nación en un caso, en nombre del arte propiamente o del «hombre nuevo» en otro; idéntico proceso extremista, idéntica exageración visible ya en el orden ideológico y terrorista, es decir, en el furor de llevar cada vez más lejos las innovaciones artísticas; idéntica voluntad de desafiar las fronteras nacionales y

universalizar el mundo nuevo (el arte de vanguardia propone un estilo cosmopolita); idéntica constitución de grupos «avanzados», los militantes, los artistas de vanguardia; idéntico mecanismo maniqueo que engendra la exclusión de los más próximos: si la Revolución necesita traidores surgidos de sus propias filas, la vanguardia, por su lado, considera a sus predecesores, a sus contemporáneos o el arte en su conjunto como una impostura u obstáculo a la creación verdadera. Si, como decía Tocqueville, la Revolución francesa ha procedido a la manera de las revoluciones religiosas, podría decirse también que los artistas modernos han procedido a la manera de los revolucionarios. El modernismo es la importación del modelo revolucionario a la esfera artística. Es por ello que no podemos suscribir los análisis de Adorno quien, fiel en este punto a la problemática marxista, ve en el modernismo un proceso «abstracto» análogo a la lógica del sistema del valor de cambio generalizada en el estadio del gran capitalismo.¹ El modernismo no es la reproducción del orden de la mercancía como tampoco la Revolución francesa fue «una revolución burguesa»: ² el orden económico, ya se interprete en términos de intereses de clase o de lógica mercantil, no es apto para hacer inteligible la inflación modernista, la rebelión contra la «religión fantástica del pasado», el entusiasmo por la «radiante magnificencia del futuro» (*Manifiesto futurista*), la voluntad de renovación radical. El proceso vanguardista es la propia lógica de la Revolución, con su maniqueísmo a las antípodas del sistema regulado del valor, de la acumulación y de la equivalencia. D. Bell lo subraya con razón: la cultura moderna es antiburguesa. Es más, es revolucionaria, es decir, de esencia democrática y como tal inseparable, a la manera de las grandes revoluciones políticas, de la significación imaginaria central, propia de nuestras sociedades, del individuo libre y autosuficiente. Así como la ideología del individuo ha hecho irremediablemente ilegítima la soberanía política cuyo origen no es humano, asimismo es la nueva representación de los individuos libres e iguales lo que está en la base de las

1. Adorno, *op. cit.*, p. 36.

2. Estas líneas deben mucho a los análisis de Fr. Furet, cf. *Penser la Révolution française*, Gallimard, 1978.

humana, el arte propone formas dislocadas, abstractas, herméticas; se presenta como *inhumano*. Esa paradoja se debe precisamente a nuestra representación del individuo que «es casi sagrado absoluto; no hay nada por encima de sus exigencias legítimas; sus derechos idénticos de los otros individuos».¹ Los modernos inventaron la idea de una libertad sin límites que permite explicar lo que nos separa del humanismo clásico. El Renacimiento consideraba que el hombre se desplazaba en un universo inmutable y geométrico dotado de atributos permanentes. Sin embargo, el mundo exterior, incluso infinito y abierto a la acción, obedecía a leyes fijas, eternas que el hombre sólo podía registrar.² Con los modernos, la idea de una realidad que impone sus leyes es incompatible con el valor de la mónada individual ontológicamente libre. Desafío a las leyes, a lo real, al sentido, el ejercicio de la libertad no admite límites para los modernos; se manifiesta por un proceso hiperbólico de negación de las reglas heterónomas³ y correlativamente por una creación autónoma que decreta sus propias leyes. Todo lo que se plantea en una independencia intangible, todo lo que implica una sumisión *a priori* no puede resistir a la larga el efecto de la autonomía individual. «He querido establecer el derecho de atreverme a todo», decía Gauguin: la libertad ya no es una adaptación o variación de la tradición, exige la ruptura y la revuelta, la destrucción de las leyes y significaciones heredadas, una creación soberana, una invención sin modelo. Así como el hombre moderno ha conquistado el derecho de disponer libremente de sí mismo en su vida privada, de deliberar sobre la naturaleza del poder y de la ley, asimismo ha conquistado el poder demiúrgico de organizar las formas libremente, según las leyes internas propias de la obra, más allá de los datos preexistentes, «crear se convertirá en una operación consciente» (Kandinsky). Una sociedad por inventar, una vida

1. L. Dumont, *Homo hierarchicus*, Gallimard, 1966, p. 17.

2. P. Francastel, *Peinture et société*.

3. En esas condiciones, la obra y el proyecto de Sade podrían representar una primera manifestación ejemplar del modernismo: «Lo que Sade persiguió es la soberanía a través del espíritu de negación llevado a su extremo. Para poner a prueba esta negación utilizó sucesivamente a los hombres, a Dios, a la naturaleza.» Cf. M. Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Ed. du Minuit, 1963, p. 42.

avada por administrar, una cultura por crear y por desestabilizar, el modernismo no puede aprehenderse independientemente del individuo libre y origen de sí mismo. Es la fractura de la organización «holista», la inversión de la relación del individuo con el conjunto social, en beneficio del ser individual aprehendido como libre y semejante a los otros, lo que ha permitido la aparición de un arte liberado de sujeciones ópticas y lingüísticas, liberado de los códigos de la representación, de la intriga, de la prosimilitud y de la consonancia.

Sin duda la libertad ha exigido condiciones económicas y sociales que permitieran a los artistas liberarse de la tutela financiera y estética en que les tenían la Iglesia y la aristocracia desde la Edad Media y el Renacimiento. El instrumento de esa liberación fue, lo sabemos, la institución de un mercado artístico: a medida que los artistas se dirigían a un público más amplio y diversificado, a medida que la «clientela» aumentaba, y las obras entraban en el ciclo de la mercancía mediatizada por instituciones específicas de difusión y promoción culturales (teatros, editoriales, academias, salones, críticas de arte, galerías, exposiciones, etc.) la creación artística podía emanciparse del sistema de mecenazgo, de los criterios exteriores a sí misma y afirmar cada vez más abiertamente su soberana autonomía.¹ Por crucial que resulte, esa base material del arte moderno no autoriza a un determinismo que oculte la fuerza intrínseca de la significación imaginaria de la libertad sin la que el modernismo es inconcebible. La actividad artística se inscribe en un movimiento social global y los artistas se sumergen en sistemas de valores que exceden la esfera artística: imposible comprender la insurrección artística independientemente de esos valores que estructuran y orientan el quehacer de los individuos y grupos. La existencia de un mercado literario y artístico no puede explicar por sí solo el furor experimental y desconstructivo de los artistas: el mercado hacía posible la creación libre, no la hacía imperativa; volvía caducos los criterios aristocráticos, no producía en sí mismo el valor, la exigencia de la innovación sin fin. ¿Por qué no hubo otro estilo que sustituyera al antiguo? ¿Por qué esa valoración de lo Nuevo, esa explosión

1. P. Bourdieu, «Champ intellectuel et projet créateur», *Les Temps modernes*, n.º 246, 1966.

de movimientos? Como se sabe la lógica del mercado puede perfectamente acabar en un nuevo conformismo (la producción cinematográfica, la música de variedades por ejemplo): eso no basta para explicar por qué los artistas, una vez libres de mecenazgo, entraron *en oposición* con los criterios del público, aceptaron la miseria y la incompreensión en nombre del Arte. Para que advenga la pasión modernista de lo Nuevo, tenían que existir nuevos valores que los artistas no inventaron pero que tenían a «su disposición», procedentes de la organización de la colectividad, valores enraizados en la preeminencia concedida al individuo en relación a la colectividad y cuyo principal efecto será la desvalorización de lo instituido, el principio del modelo sea cual fuere. Ideología individualista que no puede reducirse a la «competencia por la legitimidad cultural»: no es ni la voluntad de originalidad, ni la obligación de distinguirse lo que explican las grandes rupturas modernistas, aunque sea cierto que a partir de determinado momento la creación se vuelve competición con vistas únicamente a la diferencia estatutaria. La ideología individualista tuvo un efecto incomparablemente más profundo que la lucha por el reconocimiento artístico, fue ella la fuerza histórica que desvalorizó la tradición y las formas de heteronomía, que desclasó el principio de la imitación, que obligó a buscar sin tregua, a inventar combinaciones en ruptura con la experiencia inmediata. El arte moderno se enraza en el trabajo convergente de esos valores individualistas que son la libertad, la igualdad y la revolución.¹

Modernismo y cultura abierta

A pesar de la ausencia de unidad y del sincretismo del arte moderno, puede observarse en él una fuerte tendencia que D. Bell denomina el «eclipse de la distancia» (pp. 117-127), proceso iné-

1. Es el *homo clausus*, desocializado, liberado del principio imperioso de seguir las prescripciones colectivas, existiendo para sí mismo e igual a los otros, que «trabaja» o «desconstruye» las formas, no el proceso primario o la energía del deseo. Sobre la interpretación «libidinal» del modernismo, J.-Fr. Lyotard, *Discours, Figure*, Klincksieck, 1971 y *Dérive à partir de Marx et Freud*, UGE, col., «10/18», 1973.

dito que recubre la nueva estructura, la nueva finalidad y la nueva recepción de las obras. En las artes plásticas, el eclipse de la distancia corresponde a la destrucción del espacio escenográfico euclidiano, profundo y homogéneo, constituido por planos seleccionados, por un contenido y un continente ante un espectador inmóvil mantenido a cierta distancia. «De ahora en adelante situaremos al espectador en el centro del cuadro», declaraban los futuristas; en las obras modernas ya no se contempla un objeto alejado; el observador está en el interior del espacio y numerosos pintores se dedican a proponer espacios abiertos, curvos o «polisensoriales»¹ en los que está sumergido el observador. En literatura, se da la misma disipación del punto de vista único y estático: el *Libro* de Mallarmé, *Ulises* de Joyce, la novela de los años veinte ya no está dominada por la mirada omnisciente y exterior de un autor que posee totalmente el alma de sus personajes, la continuidad del relato se trunca, el fantasma y lo real se entremezclan, la «historia» se cuenta a sí misma según las impresiones subjetivas y casuales de los personajes.

La consecuencia de esa ruptura de la escena representativa, es el «eclipse de la distancia» entre la obra y el espectador, o sea la desaparición de la contemplación estética y de la interpretación razonada en beneficio de la «sensación, la simultaneidad, la inmediatez y el impacto» (p. 119) que son los grandes valores del modernismo. Impacto de una música directa, violenta, que impulsa el movimiento y el contoneo (swing, rock). Impacto también con la imagen gigante en la cámara oscura del cine. Inmediatez en las novelas de V. Woolf, Proust, Joyce, Faulkner en busca de la autenticidad de las conciencias liberadas de las convenciones sociales y entregadas a una realidad cambiante, dividida y contingente. Simultaneísmo de los Cubistas o de Apollinaire. Culto de la sensación y de la emoción directa en los Surrealistas que rechazan una poesía puramente formal y enfocan la belleza «exclusivamente con fines pasionales» (Bréton). Las investigaciones de los modernos tuvieron por objeto y efecto el sumergir al espectador en un universo de sensaciones, de tensiones y de desorientación; de esta manera opera el eclipse de la distancia, así aparece una cultura a base de dramatización, de emoción

1. P. Francastel, *op. cit.*, pp. 195-212.

y estimulación constantes. Por eso D. Bell declara: «la cultura modernista insiste en el modo anti-intelectual y las facultades anticognitivas que aspiran a reencontrar las fuentes instintivas de la expresión» (p. 94).

Indiscutiblemente puede verse el eclipse de la distancia como una de las aspiraciones del arte moderno, a condición de no ocultar su efecto estrictamente inverso, su carácter hermético, «intelectualista», «intransigente», decía Adorno. Resulta demasiado simplista tomar en consideración únicamente las intenciones de los artistas, igualmente significativa es la acogida de estas obras que, hoy como ayer, perturban profundamente el proceso de comunicación y dejan al público perplejo. Cómo hablar de eclipse de la distancia respecto de obras cuyas construcciones insólitas, abstractas o dislocadas, disonantes o mínimas han provocado el *escándalo*, confunden la evidencia de la comunicación, perturban el orden reconocible de la continuidad espacio-temporal y conducen por ello al espectador no tanto a recibir emocionalmente la obra como a interrogarle de forma crítica. Lo que Brecht quiso realizar desde un punto de vista político y didáctico en su teatro épico, la pintura, la literatura, la música ya lo habían hecho sin preocupación materialista y pedagógica. En este punto, hay que darle la razón a Brecht; todo el arte moderno, por el hecho de sus producciones experimentales, está fundado en el efecto de distanciamiento y provoca sorpresa, sospecha o rechazo, interrogación sobre las finalidades de la obra y del propio arte. A esa distanciamiento del espectador corresponde, en los creadores, una interrogación creciente que gira alrededor de los fundamentos del arte: ¿qué es una obra, qué es pintar, por qué escribir? «¿Existe algo como las Letras?», se pregunta Mallarmé. El arte moderno, lejos de remitir a una estética de la sensación bruta, es inseparable de una búsqueda originaria, de una investigación sobre los criterios, las funciones, los constituyentes últimos de la creación artística, con el resultado de una apertura permanente de las fronteras del arte. Es por eso que manifiestos, escritos, libelos, prefacios de catálogos resultarán tan frecuentes a partir de principios del siglo xx; hasta entonces los artistas se contentaban con escribir novelas y pintar cuadros, ahora explican al público el sentido de su trabajo, se convierten en teóricos de sus prácticas. El arte que tiene por objetivo la espontaneidad y el impacto inme-

diato se acompaña paradójicamente de una excrecencia discursiva. No es una contradicción, es el estricto correlato de un arte individualista liberado de cualquier convención estética y que requiere por ello el equivalente de un diccionario, un suplemento-instrucciones.

Cultura modernista, cultura individualista, eso no autoriza a asimilar la obra a una confesión personal; el modernismo «retoca la realidad o se retira al interior del yo cuya experiencia personal se convierte en la fuente de inspiración y de las preocupaciones estéticas» (p. 119). ¿Acaso la obra moderna parte a la búsqueda de todo lo que rompe con la experiencia subjetiva y voluntaria, con la percepción y las significaciones convencionales? Experimentación que se basa en el sobrepasar los límites del yo, en la exploración de lo que excede lo intencional y deliberado, el arte moderno está obsesionado por el ojo y el espíritu en su estado salvaje (escritura automática, dripping, cut up). Promoción de lo insólito, valorización de lo no-concertado y de lo irracional, el trabajo democrático de la igualdad prosigue su obra de integración y de reconocimiento universal pero ya bajo una forma abierta, fluida, «soluble», decía Bréton. La cultura modernista, universalista en su proyecto, está simultáneamente regida por un proceso de personalización, dicho de otro modo, por una tendencia a reducir o a abolir el estereotipo del yo, de lo real y de la lógica, por una tendencia a disolver el mundo de las antinomias, las de lo subjetivo y objetivo, de lo real y lo imaginario, del sueño y la vigilia, de lo bello y lo feo, de la razón y la locura y ello, para emancipar el espíritu, para escapar a las sujeciones y los tabúes, liberar la imaginación, reapasionar la existencia y la creación. Lejos de una retirada al interior del yo, se trata de una perspectiva revolucionaria dirigida contra las barreras y distinciones tiránicas de la «vida de los perros», una voluntad de personalizar radicalmente al individuo, de crear un hombre nuevo, abrirlo a la verdadera vida. El proceso de personalización cuya obra consiste en fundir las rigideces y afirmar la idiosincrasia del individuo se manifiesta aquí en su fase inaugural revolucionaria.

Incluso la novela que aparece a principios de siglo no puede interpretarse como traducción literal de la intimidad y menos aún como un reflejo bruto del solipsismo psicológico. Michel Zérafra lo ha demostrado, la nueva novela de los años veinte, «primor-

dialmente subjetiva», no es la confidencia de un yo, es la consecuencia del nuevo significado socio-histórico del individuo cuya existencia se identifica con la fugacidad y la contradicción de las experiencias inmediatas.¹ Las novelas del *stream* han sido posibles solamente en función de una tal concepción del individuo que privilegia «lo espasmódico, lo oscuro, lo fragmentario, lo fallido» (V. Woolf). Cuidado, no es ni una observación psicológica más fina, ni la esclerosis de las convenciones burguesas, ni la deshumanización del mundo industrial y urbano lo que condujo a esa nueva interpretación de la persona; indiscutiblemente esos factores desempeñaron un papel de catalizador, pero si la espontaneidad, las impresiones fortuitas, la autenticidad se han convertido en valores artísticos e íntimos, ello se debe básicamente a la ideología del individuo autónomo y no social. ¿Cómo el hombre reconocido ontológicamente libre podía a la larga escapar a una aprehensión informal, indecisa, fluida: cómo podía apartarse el significado inestable y disperso del sujeto, esa manifestación existencial y estética de la libertad? Un individuo libre es móvil, sin contornos asignables; su existencia está condenada a la indeterminación y a la contradicción. Además, la igualdad socava la jerarquía de las facultades y de los acontecimientos, dignifica cada instante, legitima cada impresión; el individuo puede aparecer, por ello, bajo un aspecto personalizado, dicho de otro modo, fragmentado, discontinuo, incoherente. Las novelas de V. Woolf, Joyce, Proust, Faulkner ya no presentan personajes retratados, etiquetados, dominados por el novelista; ahora están no explicados, sino abandonados a sus reacciones espontáneas, los contornos rígidos de lo novelesco se disuelven, lo discursivo deja paso a lo asociativo, la descripción objetiva a la interpretación relativista y cambiante, la continuidad a las rupturas brutales de secuencias. Liquidación de las referencias fijas y de las oposiciones exterioridad-interioridad, puntos de vista múltiples y a veces indecibles (Pirandello), espacios sin límite ni centro, la obra moderna, literaria o plástica, está *abierta*. La novela ya no tiene ni principio ni fin verdaderos, el personaje está «inacabado» a la manera de un interior de Matisse o de un rostro de Modigliani. La obra inacabada es la manifestación misma del proceso desestabilizador

1. Cf. M. Zérafra, *La Révolution romanesque*, UGE, col. «10/18», cap. II.

de personalización, que substituye la organización jerarquizada, continua, discursiva de las obras clásicas, por construcciones rotas de escala variable, indeterminadas por su ausencia de referencia absoluta, ajenas a las sujeciones de la cronología.

Por su búsqueda incansable de nuevos materiales, nuevas combinaciones de signos sonoros o visuales, el modernismo destruye todas las reglas y convenciones estilísticas; el resultado son obras desestandarizadas, personalizadas, en el sentido en que la «comunicación» es cada vez más independiente de cualquier estética codificada, ya sea musical, lingüística u óptica. Más que destruirla, el modernismo personaliza la comunicación artística, confecciona «mensajes» excepcionales en los que el código es casi único. La expresión se elabora sin código preestablecido, sin lenguaje común, conforme a la lógica de un tiempo individualista y libre. Simultáneamente, el humor o la ironía se convierten en valores esenciales de un arte soberano que ya no debe respetar nada y que, desde este momento, se abre al placer de la desviación lúdica. «El humor y la risa —no necesariamente la irrisión despectiva— son mis útiles predilectos (Duchamp), el aligeramiento de los códigos se acompaña de una descripación del sentido, de una personalización fantasista, último grado de la libertad artística y de la desublimación de las obras. La descripación humorística: elemento crucial de la obra abierta. Incluso los artistas que insisten en decir que el sentido es vano, que nada hay que decir salvo la propia vacuidad, lo expresarán con la tonalidad ligera del humor (Beckett, Ionesco). El arte moderno no evacúa la función de comunicación, sino que la personaliza desocializando las obras, creando códigos y mensajes a medida, pulverizando al público ahora disperso, inestable y circunscrito, borrando a través del humor la división del sentido y del no-sentido, de la creación y el juego.

La propia recepción de las obras se personaliza, se convierte en una experiencia estética «no amarrada» (Kandinsky), polivalente y fluida. Con el arte moderno ya no hay espectador privilegiado, la obra plástica ya no tiene que ser contemplada desde un punto de vista determinado, el observador se ha dinamizado, sino que es un punto de referencia móvil. La percepción estética exige del observador un recorrido, un desplazamiento imaginario o real por el que la obra es recompuesta en función de las refe-

rencias y asociaciones propias del observador. Indeterminada, modificable, la obra moderna establece de esta manera una primera forma de *participación* sistemática, el observador es «llamado de algún modo a colaborar con la obra del creador» se convierte en el «co-creador».¹ El arte moderno está abierto, requiere la intervención manipuladora del utilizador, las resonancias mentales del lector o del espectador, la actividad combinatoria y aleatoria del intérprete musical. Esta participación real o imaginaria, que ahora es constitutiva de la obra, ¿se debe como lo cree Umberto Eco al hecho de que la ambigüedad, la indeterminación, el equívoco se han convertido en valores, en nuevos fines estéticos? «Debemos evitar que una interpretación unívoca se imponga al lector», escribe U. Eco:² si todas las obras de arte se prestan a una multiplicidad de interpretaciones, sólo la obra moderna sería construida *intencionadamente* en vistas a signos no unívocos, sólo ella buscaría expresamente la vaguedad, la imprecisión, la sugestión, la ambigüedad. ¿Es esto lo esencial? De hecho, la indeterminación es más bien un resultado que un fin deliberado, la ambigüedad moderna es el efecto de esas nuevas problemáticas artísticas como son la adopción de varios puntos de vista, la emancipación del «peso inútil del objeto» (Malevitch), la valorización de lo arbitrario, de lo fortuito y del automatismo, del humor y los juegos de palabras, el rechazo de las separaciones clásicas, las del arte y de la vida, de la prosa y la poesía, del mal gusto y el buen gusto, del juego y de la creación, del objeto usual y del arte. El modernismo libera al espectador o al lector de la «sugestión dirigida» de las obras anteriores porque esencialmente disuelve las referencias del arte, explora todas las posibilidades, hace saltar todas las convenciones, sin experimentos límites *a priori*. La estética «no directiva» aparece con esa explosión, con la extralimitación moderna. La obra está abierta porque el propio modernismo es abertura, es decir destrucción de los encuadramientos y criterios anteriores, y conquista de espacios cada vez más inusitados.

1. Liliane Brion-Guerry, «L'évolution des formes structurales dans l'architecture des années 1910-1974», en *L'Année 1913*, Klincksieck, 1971, t. I. p. 142.

2. U. Eco, *L'œuvre ouverte*, Ed. du Seuil, 1965, p. 22.

Corrosión de las antinomias, liquidación de los marcos novelescos, comunicación con un código flexible o sin código, participación activa de los espectadores, el modernismo obedece ya a un proceso de personalización en un tiempo en que la lógica social dominante es aún disciplinaria. El arte moderno tiene el crucial de inaugurar en la fiebre revolucionaria, en la bisagra de nuestro siglo, un tipo de cultura cuya lógica es la misma que triunfará más adelante cuando el consumo, la educación, la distribución, la información se decantarán hacia una organización basada en la participación, la sollicitación, la subjetivización, la comunicación. D. Belle vio el carácter precursor de la cultura modernista; no vio que lo esencial no radicaba en la aparición de los contenidos hedonistas sino en la emergencia de una forma social inédita, el proceso de personalización que no cesará de conquistar nuevas esferas hasta el punto de convertirse en la característica fundamental de las sociedades presentes y futuras, sociedades personalizadas, móviles y flotantes. El arte modernista: primer dispositivo desestabilizado y personalizado, prototipo de la *Open society*, con la salvedad de que la vanguardia obedecía simultáneamente a una lógica *hot* o revolucionaria, mientras que el proceso de personalización que anexiona la vida social e individual socavará la pasión revolucionaria y se establecerá bajo un registro cool programado. En esas condiciones, debemos revisar el credo de los años sesenta: el arte moderno no es el Otro del universo del consumo dirigido. Por más que sea revolucionaria, la lógica profunda del modernismo sigue siendo isomorfa a la de la sociedad posmoderna, participativa, fluida, narcisista.

La personalización de la esfera artística realizada por los artistas de vanguardia no deja de presentar analogías con el trabajo de ese otro movimiento de vanguardia, este teórico: el psicoanálisis. Arte moderno y psicoanálisis: en el alba del siglo xx, la cultura conoce el mismo proceso de personalización que propone dispositivos abiertos. Con la regla de «decirlo todo» y de las asociaciones libres, con el silencio del analista y la transferencia, la relación clínica se liberaliza y se introduce en la órbita flexible de la personalización. El análisis se vuelve «interminable» de acuerdo con la representación moderna del individuo, valor último; el diagnóstico dirigista deja paso a la atención igualmente flotante, nada debe excluirse, la jerarquía de los significados se

desmorona, cualquier representación crea sentido, incluido (y sobre todo) el sinsentido. Así como en el arte moderno lo esencial y lo anecdótico son tratados idénticamente y todos los temas se vuelven legítimos, asimismo todas las escorias humanas se ven recicladas en la dimensión antropológica, todo habla, el sentido y el sinsentido dejan de ser antinómicos y jerarquizados conforme al trabajo de la igualdad. Piezas constitutivas de la cultura moderna, el Inconsciente y la Represión son vectores de personalización, de erosión de las divisiones de nuestra representación antropológica: el sueño, el lapsus, la neurosis, el acto fallido, el fantasma ya no pertenecen a esferas separadas, se unifican bajo la égida de las «formaciones del inconsciente» que reclaman una interpretación en «primera persona» fundada en las asociaciones propias del sujeto. Sin duda el niño, el salvaje, la mujer, el perverso, el loco, el neurótico mantienen una especificidad, pero los territorios pierden su heterogeneidad bajo el empuje de una problemática que reconoce la omnipotencia de la arqueología del deseo, de lo reprimido y del proceso primario. El psicoanálisis ha personalizado la representación del individuo al desestabilizar las oposiciones rígidas de la psicología o de la nosografía, al reintegrar en el circuito antropológico los residuos de la razón, al aflojar las referencias y fundamentos de lo verdadero.

Vanguardia artística, vanguardia analítica; se produce en ambas el mismo proceso de personalización, acompañado, eso sí, de un proceso discordante, jerárquico y duro, que denuncia los lazos que unen aún la cultura abierta al mundo disciplinario y autoritario del entorno. Por un lado los artistas de vanguardia destacan como batallones de élite que aniquilan cualquier tradición, arrastran la historia del arte de revolución en revolución; por otro, el psicoanálisis reinscribe su práctica en un ritual estricto fundado en la distancia entre el analista y el analizado. Además, el psicoanálisis se institucionaliza en una Asociación internacional con un maestro indiscutible en cabeza, exigiendo la fidelidad a Freud y la obediencia a los dogmas, eliminando a los traidores y heréticos, trabajando para reclutar adeptos. Las vanguardias artísticas y psicoanalíticas son formaciones de compromiso entre el mundo personalizado y el mundo disciplinario, como si el advenimiento de una lógica abierta, finalizada por el individuo singu-

lar, sólo pudiese aparecer enmarcada por la lógica adversa, hierática y coercitiva, siempre prevalente en la sociedad.

Consumo y hedonismo: hacia la sociedad posmoderna

Se acabó la gran fase del modernismo, la que fue testigo de los escándalos de la vanguardia. Hoy la vanguardia ha perdido su virtud provocativa, ya no se produce tensión entre los artistas innovadores y el público porque ya nadie defiende el orden y la tradición. La masa cultural ha institucionalizado la rebelión modernista, «en el ámbito artístico son pocos los que se oponen a una libertad total, a experiencias ilimitadas, a una sensibilidad desenfrenada, al instinto que prima sobre el orden, a la imaginación que rechaza las críticas de la razón» (p. 63). Transformación del público en la medida en que el hedonismo que a principios de siglo era patrimonio de un reducido número de artistas antiburgueses se ha convertido, llevado por el consumo de masas, en el valor central de nuestra cultura: «la mentalidad liberal que prima hoy toma por ideal cultural el movimiento modernista cuya línea ideológica lleva a la búsqueda del impulso como modo de conducta» (p. 32). Entonces entramos en la cultura posmoderna, esa categoría que designa para D. Bell el momento en que la vanguardia ya no suscita indignación, en que las búsquedas innovadoras son legítimas, en que el placer y el estímulo de los sentidos se convierten en los valores dominantes de la vida corriente. En este sentido, el posmodernismo aparece como la democratización del hedonismo, la consagración generalizada de lo Nuevo, el triunfo de la «anti-moral y del antiinstitucionalismo» (p. 63), el fin del divorcio entre los valores de la esfera artística y los de lo cotidiano.

Pero posmodernismo significa asimismo advenimiento de una cultura extremista que lleva «la lógica del modernismo hasta sus límites más extremos» (p. 61). En el curso de los años sesenta el posmodernismo revela sus características más importantes con su radicalismo cultural y político, su hedonismo exacerbado; revuelta estudiantil, contracultura, moda de la marihuana y del L. S. D., liberación sexual, pero también películas y publicaciones porno-pop, aumento de violencia y de crueldad en los espectáculos, la

cultura cotidiana incorpora la liberación, el placer y el sexo. Cultura de masas hedonistas y psicodélica que sólo aparentemente es revolucionaria, «en realidad era simplemente una extensión del hedonismo de los años cincuenta y una democratización del libertinaje que practicaban desde tiempo atrás ciertas fracciones de la alta sociedad» (p. 84). A este respecto los sesenta marcan «un principio y un fin» (p. 64). Fin del modernismo: los años sesenta son la última manifestación de la ofensiva lanzada contra los valores puritanos y utilitaristas, el último movimiento de vuelta cultural, de masas esta vez. Pero también principio de una cultura posmoderna, es decir sin innovación ni audacia verdaderas, que se contenta con democratizar la lógica hedonista, con radicalizar la tendencia a privilegiar «los impulsos más bajos antes que los más nobles» (p. 130). Ha quedado claro, es una repulsión neopuritana lo que guía la radioscopia del posmodernismo

A pesar de ese evidente límite y esa debilidad, D. Bell pone el acento en lo esencial al reconocer que el hedonismo y el consumo —que es su vector— son el epicentro del modernismo y del posmodernismo. Para caracterizar la sociedad y el individuo moderno, el punto de referencia más crucial es el consumo: «La verdadera revolución de la sociedad moderna se produjo en el curso de los años veinte cuando la producción de masa y un fuerte consumo empezaron a transformar la vida de la clase media» (p. 84). ¿Cuál revolución? Para D. Bell ésta se identifica con el hedonismo, con una revolución de los valores que pone estructuralmente en crisis la unidad de la sociedad burguesa. Podemos preguntarnos sin embargo si la obra histórica del consumo no está de algún modo minimalizada por una problemática que la asimila a una revolución ideológica, y a unos contenidos culturales en ruptura. La revolución del consumo que no llegará a su plenitud hasta pasada la Segunda Guerra Mundial tiene, a nuestro modo de ver, un alcance mayor: reside esencialmente en la realización definitiva del objetivo secular de las sociedades modernas, es decir, el control total de la sociedad y, por otra parte, la liberación cada vez mayor de la esfera privada en manos del autoser-vicio generalizado, de la velocidad de la moda, de la flexibilidad de los principios, roles y estatutos. Al absorber al individuo en la carrera por el nivel de vida, al legitimar la búsqueda de la realización personal, al acosarlo de imágenes, de informaciones, de

cultura, la sociedad del bienestar ha generado una atomización o una desocialización radical, mucho mayor que la que se puso en marcha con la escolarización en el siglo XIX. La era del consumo no sólo descalificó la ética protestante sino que liquidó el valor y existencia de las costumbres y tradiciones, produjo una cultura nacional y de hecho internacional en base a la sollicitación de necesidades e informaciones, arrancó al individuo de su tierra natal y más aún de la estabilidad de la vida cotidiana, del estatismo inmemorial de las relaciones con los objetos, los otros, el cuerpo y uno mismo. Es la revolución de lo cotidiano lo que ahora toma cuerpo, después de las revoluciones económicas y políticas de los siglos XVIII y XIX, después de la revolución artística a principios de siglo. El hombre moderno está abierto a las novedades, apto para cambiar sin resistencia de modo de vida, se ha vuelto cinético: «El consumo de masa significaba que se aceptaba, en el importante ámbito del modo de vida, la idea del cambio social y de la transformación personal» (p. 76). Con el universo de los objetos, de la publicidad, de los *mass media*, la vida cotidiana y el individuo ya no tienen un peso propio, han sido incorporados al proceso de la moda y de la obsolescencia acelerada: la realización definitiva del individuo coincide con su desubstancialización, con la emergencia de individuos aislados y vacilantes, vacíos y reciclables ante la continua variación de los modelos. Cae así el último reducto que escapaba a la penetración burocrática, a la gestión científica y técnica de los comportamientos, al control de los poderes modernos que en todas partes aniquilan las formas tradicionales de sociabilidad y se dedican a producir-organizar lo que debe ser la vida de los grupos e individuos, hasta en sus deseos e intimidades. Control flexible, no mecánico o totalitario; el consumo es un proceso que funciona por la seducción, los individuos adoptan sin dudarlos los objetos, las modas, las fórmulas de ocio elaboradas por las organizaciones especializadas pero a su aire, aceptando eso pero no eso otro, combinando libremente los elementos programados. La administración generalizada de lo cotidiano no debe hacer olvidar su correlato, la constitución de una esfera privada cada vez más personalizada e independiente; la era del consumo se inscribe en el vasto dispositivo moderno de la emancipación del individuo por una parte, y

de la regulación total y microscópica de lo social por otra.¹ La lógica acelerada de los objetos y mensajes lleva a su punto culminante la autodeterminación de los hombres en su vida privada mientras que, simultáneamente, la sociedad pierde su entidad específica anterior, cada vez más objeto de una programación burocrática generalizada: a medida que lo cotidiano es elaborado minuciosamente por los conceptualizadores e ingenieros, el abanico de elecciones de los individuos aumenta, ese es el efecto paradójico de la edad del consumo.

Consumo de masa: a pesar de su indiscutible verdad, la fórmula no está exenta de ambigüedad. No cabe duda de que el acceso de todos al coche o a la televisión, el tejano y la coca-cola, las migraciones sincronizadas del fin de semana o del mes de agosto designan una uniformización de los comportamientos. Pero se olvida con demasiada frecuencia la cara complementaria e inversa del fenómeno: la acentuación de las singularidades, la personalización sin precedentes de los individuos. La oferta abismal del consumo desmultiplica las referencias y modelos, destruye las fórmulas imperativas, exacerba el deseo de ser íntegramente uno mismo y de gozar de la vida, transforma a cada uno en un operador permanente de selección y combinación libre, es un vector de diferenciación de los seres. Diversificación extrema de las conductas y los gustos, amplificada aún más por la «revolución sexual», por la disolución de los compartimentos socio-antropológicos del sexo y la edad. La era del consumo tiende a reducir las diferencias instituidas desde siempre entre los sexos y generaciones y ello, en provecho de una hiperdiferenciación de los comportamientos individuales, hoy liberados de los papeles y convenciones rígidas. Podrían objetarse la revolución de las mujeres, la «crisis de las generaciones», la cultura rock y pop, el drama de la tercera y de la cuarta edad, problemas que invitan a pensar nuestro tiempo bajo el signo de la exclusión, del abismo entre los grupos. Por lo demás los sociólogos no tienen ninguna dificultad, estadísticas en mano, para demostrar empíricamente estas diferencias; pero ocurre que mientras demostramos esto descuidamos lo más interesan-

1. De la misma forma, la autonomía personal corrió paralela con el incremento del papel del Estado moderno, cf. M. Gauchet, «Les droits de l'homme ne sont pas une politique», *Le Débat*, n.º 3, 1980, pp. 16-21.

te, el proceso del *melting pot*, la desaparición progresiva de las grandes entidades e identidades sociales en provecho de la homogeneidad de los seres si no de una diversificación atomística incomparable. Lo masculino y femenino se mezclan, pierden sus características diferenciadas de antes; la homosexualidad de masa empieza a no ser considerada como una perversión, se admiten todas las sexualidades o casi y forman combinaciones inéditas; el comportamiento de los jóvenes y de los no tan jóvenes tiende a acercarse: en unos pocos decenios éstos se han adaptado a gran velocidad al culto de la juventud, a la edad *psi*, a la educación permisiva, al divorcio, a los atuendos informales, a los pechos desnudos, a los juegos y deportes, a la ética hedonista. Sin duda los múltiples movimientos de reivindicación animados por los ideales de igualdad han contribuido a esa desestabilización, pero es mucho más la profusión de los objetos y la estimulación de las necesidades, los valores hedonistas y permisivos añadidos a las técnicas de contracepción; en resumen, es el proceso de personalización lo que ha permitido esa distensión *cool* de las referencias sociales, la legitimación de todos los modos de vida, la conquista de la identidad personal, el derecho de ser absolutamente uno mismo, el apetito de personalidad hasta su término narcisista.

En una sociedad en que incluso el cuerpo, el equilibrio personal, el tiempo libre están solicitados por una plétora de modelos, el individuo se ve obligado a escoger permanentemente, a tomar iniciativas, a informarse, a criticar la calidad de los productos, a auscultarse y ponerse a prueba, a mantenerse joven, a deliberar sobre los actos más simples: ¿qué coche comprar, qué película ver, dónde ir de vacaciones, qué libro leer, qué régimen, qué terapia seguir? El consumo obliga al individuo a hacerse cargo de sí mismo, le responsabiliza, es un sistema de participación ineluctable al contrario de las vituperaciones lanzadas contra la sociedad del espectáculo y la pasividad. En este sentido, la oposición establecida por Toffler entre consumidor de masa pasivo y «prosumidor» creativo e independiente ignora en exceso esa función histórica del consumo. Sea cual sea su estandarización, la era del consumo se manifiesta y continúa manifestándose como un agente de personalización, es decir, de responsabilización de los individuos, obligándoles a escoger y cambiar los elementos de su modo de vida. No debemos sobrevalorar el alcance de los fenó-

menos actuales de responsabilización directa por los interesados en sus propios asuntos: la responsabilización y la participación prosiguen su obra aunque según un dispositivo más personalizado aún. Resulta, por lo menos, imprudente afirmar que, en esas condiciones, las fronteras entre producción y consumo se diluyen; ¹ el *do-it-yourself*, las ventas en *kit*, los grupos de autoasistencia, el *self-care* no indican el «fin inminente» de la expansión del mercado, de la especialización y de los grandes sistemas de distribución; lo que hacen no es otra cosa que personalizar al extremo la lógica del consumo. Desde ahora el bricolage, la salud, los consejos son consumidos aunque dentro de la órbita del *self-service*. No hay que hacerse ilusiones, la lógica del mercado, la especialización y la burocratización de las tareas no detendrán su progresión por mucho que paralelamente se desarrollen islotes de intervención creativa, de ayuda mutua y reciprocidad. De la misma manera, tampoco es posible seguir a D. Bell cuando ve en el consumo el agente por excelencia de un neo-libertinaje desenfundado e impulsivo. La sociedad de consumo no puede reducirse a la estimulación de las necesidades y al hedonismo, es inseparable de la profusión de informaciones, de la cultura mass-mediática, de la solicitud comunicacional. Se consume a elevadas dosis y a modo de flash, los telediarios, las emisiones médicas, históricas o tecnológicas, la música clásica o pop, los consejos turísticos, culinarios o *psi*, las confesiones privadas, las películas: la hipertrofia, la aceleración de los mensajes, de la cultura, de la comunicación están al mismo nivel que la abundancia de mercancías, parte integrante de la sociedad de consumo. El hedonismo por una parte, la información por otra. La sociedad de consumo es fundamentalmente un sistema de abertura y atención, un medio de instrucción flexible, «digest» sin duda, pero permanente. Gozar de la vida, pero también mantenerse al corriente, «estar conectado», cuidar de la salud como lo demuestran la creciente obsesión por los problemas de salud, la inflación de demanda médica, la multiplicación de las obras de vulgarización y de las revistas de información, el éxito de los festivales, las masas de turistas cámara en mano desfilando por los museos y ruinas históricas. Si el consumo evacúa la cultura puritana y autoritaria, no

1. A. Toffler, *La Troisième Vague*, Denoël, 1980, p. 333.

lo hace en beneficio de una cultura irracional o impulsiva, más profundamente se instala un nuevo tipo de socialización «racional» del sujeto, no por los contenidos escogidos que permanecen ampliamente sometidos a las fluctuaciones imprevisibles de las personalidades, sino por el imperativo seductor de informarse, de autodirigirse, de prever, de reciclarse, de someter la propia vida a la regla del mantenimiento y del test. La era del consumo desocializa los individuos y correlativamente los socializa por la lógica de las necesidades y de la información, socialización sin contenido fuerte, socialización con movilidad. El proceso de personalización crea un individuo informado y responsabilizado, dispatcher consciente de sí mismo.

Responsabilización de un género nuevo, narcisista se podría decir, en la medida en que va acompañada de una desmotivación por la cosa pública por una parte y por otra parte de una descripción y desestabilización de la personalidad. Los signos son innumerables: relajamiento en las relaciones interindividuales, culto a lo natural, parejas libres, profusión de divorcios, aceleración en los cambios de gustos, valores y aspiraciones, ética tolerante y permisiva, pero también explosión de los síndromes psicopatológicos, del estrés, de la depresión: un individuo de cada cuatro sufrirá en el curso de su vida una profunda depresión nerviosa, un alemán de cada cinco se medica por problemas *psi*, uno de cada cuatro tiene problemas de insomnio. Así las cosas, nada más falso que reconocer ahí a un «hombre unidimensional», aunque sea bajo la etiqueta de una privatización inconcreta. El neonarcisismo se define por la desunificación, por el estallido de la personalidad, su ley es la coexistencia pacífica de los contrarios. A medida que los objetos y mensajes, prótesis *psi* y deportivas invaden la existencia, el individuo se desagrega en un patchwork heteróclito, en una combinatoria polimorfa, vivo retrato del posmoderno. Cool en sus maneras de hacer y ser, liberado de la culpabilidad moral, el individuo narcisista es, no obstante, propenso a la angustia y la ansiedad: gesto permanentemente cuidadoso de su salud pero arriesgando su vida en las autopistas o en la montaña; formado e informado en un universo científico y sin embargo permeable, aunque sólo sea epidérmicamente, a todos los gadgets del sentido, al esoterismo, a la parapsicología, a los mediums y a los gurus; relajado respecto del saber y las ideologías,

y simultáneamente perfeccionista en las actividades deportivas o de bricolage; el alérgico al esfuerzo, a las normas estrictas y coercitivas, pero imponiéndoselas él mismo en los regímenes para adelgazar, en determinadas prácticas deportivas, en el trekking, en las retiradas místico-religiosas; discreto ante la muerte, controlado en sus relaciones públicas pero gritando, vomitando, llorando, insultando con las nuevas terapias *psi*; flotante, «in», producido por los modelos internacionales de la moda y a la vez reinvertiendo en las lenguas menores periféricas, el terruño, ciertas tradiciones religiosas o populares. Esa es la personalización narcisista: la fragmentación disparada del yo, la emergencia de un individuo que obedece a lógicas múltiples a la manera de las yuxtaposiciones compartimentadas de los artistas pop o de las combinaciones planas y aleatorias de Adami.

El consumo es una estructura abierta y dinámica: desembaraza al individuo de los lazos de dependencia social y acelera los movimientos de asimilación y de rechazo, produce individuos flotantes y cinéticos, universaliza los modos de vida a la vez que permite un máximo de singularización de los hombres. Modernismo del consumo recogido por el proceso de personalización, paralelo en esto a la vanguardia artística o al psicoanálisis y oponiéndose al modernismo que prevalece en otras esferas. Eso es el modernismo, un momento histórico complejo que se ordena alrededor de dos lógicas antinómicas, una rígida, uniforme, coercitiva, otra flexible, opcional, seductora. Lógica disciplinaria y jerárquica por una parte: el orden de la producción funciona según una estructura burocrática estricta apoyada en los principios de la organización científica del trabajo (los *Principles of scientific management* de Taylor datan de 1911); la esfera de lo político tiene un ideal de centralización y de unificación nacional, la Revolución y la lucha de clases son sus piezas maestras; los valores consagran el ahorro, el trabajo, el esfuerzo; la educación es autoritaria y normalizadora; el propio individuo es voluntario, «intro-determinado». Pero a partir de finales del siglo XIX y de la era del consumo se han establecido sistemas regidos por otro proceso, flexible, plural, personalizado. En este sentido puede decirse que la fase moderna de nuestras sociedades se ha caracterizado por la coexistencia de dos lógicas adversas con la evidente preeminencia hasta los años cincuenta y sesenta del orden disci-

plinario y autoritario. En contrapartida se denomina sociedad posmoderna a la inversión de esa organización dominante, en el momento en que las sociedades occidentales tienden cada vez más a rechazar las estructuras uniformes y a generalizar los sistemas personalizados a base de solicitaciones, opciones, comunicación, información, descentralización, participación. La edad posmoderna, en ese sentido, no es en absoluto la edad paroxística libidinal y pulsional del modernismo; más bien sería al revés, el tiempo posmoderno es la fase cool y desencantada del modernismo, la tendencia a la humanización a medida de la sociedad, el desarrollo de las estructuras fluidas moduladas en función del individuo y de sus deseos, la neutralización de los conflictos de clase, la disipación del imaginario revolucionario, la apatía creciente, la desubstanciación narcisista, la reinvestidura cool del pasado. El posmodernismo es el proceso y el momento histórico en que se opera ese cambio de tendencia en provecho del proceso de personalización, el cual no cesa de conquistar nuevas esferas: la educación, la enseñanza, el tiempo libre, el deporte, la moda, las relaciones humanas y sexuales, la información, los horarios, el trabajo, siendo este sector, con mucho, el más refractario al proceso en curso. Es un cambio de tendencia paralelo lo que ha llevado a D. Bell a hablar de una sociedad posindustrial, es decir de una sociedad fundada no sobre la producción en serie de mercancías industriales y sobre la clase obrera sino sobre la primacía del saber teórico en el desarrollo técnico y económico, en el sector de los servicios (información, salud, enseñanza, investigación, actividades culturales, tiempo libre, etc.), sobre la clase especializada de los «profesionales y técnicos». Sociedad posindustrial, sociedad posmoderna: esos dos esquemas no se solapan, aunque muestran movimientos de transformación histórica concomitantes; el primero insiste en la nueva estructura socioprofesional y en la nueva cara de la economía cuyo corazón es el saber; el segundo, tal como nosotros lo empleamos, no se limita, como para D. Bell, al campo cultural sino que insiste, al contrario, sobre los efectos y la extensión de un nuevo modo de socialización, el proceso de personalización que atraviesa poco o mucho todos los sectores de nuestras sociedades.

Lejos de estar en discontinuidad con el modernismo, la era posmoderna se define por la prolongación y la generalización de

una de sus tendencias constitutivas, el proceso de personalización, y correlativamente por la reducción progresiva de su otra tendencia, el proceso disciplinario. Es por eso que no podemos suscribir las problemáticas recientes que, en nombre de la indeterminación y de la simulación¹ o en nombre de la deslegitimación de los metarrelatos² se esfuerzan en pensar el presente como un momento absolutamente inédito en la historia. Limitándose al presente, ocultando el campo histórico, se sobrevalora la ruptura posmoderna, se pierde de vista que no hace más que proseguir, aunque sea con otros medios, la obra secular de las sociedades modernas democráticas-individualistas. Así como el modernismo artístico resultó una manifestación de la igualdad y la libertad, así la sociedad posmoderna, al convertir en modo dominante el proceso de personalización, sigue realizando los significados centrales del mundo moderno. El universo de los objetos, de la información y del hedonismo remata la «igualdad de condiciones», eleva el nivel de vida y cultiva las masas, aunque sólo sea bajo el mínimo común denominador, emancipa a las mujeres y a las minorías sexuales, unifica las edades bajo el imperativo de la juventud, banaliza la originalidad, informa a todos los individuos, pone en un mismo plano un best-seller y el premio Nobel, trata de igual modo los sucesos, las hazañas, tecnológicas y las curvas económicas: las diferencias jerárquicas no cesan de retroceder en beneficio del reino indiferente de la igualdad. En este sentido, la conmutación de los signos, el orden de los simulacros no son sino el último estadio en el devenir de las sociedades democráticas. Ocurre lo mismo con el saber posmoderno y sus diseminaciones de reglas: «el reconocimiento de la heteromorfia de los juegos de lenguajes»³ ratifica en el orden epistemológico la lógica de la personalización y obra para democratizar-estandarizar lo verdadero, para igualar los discursos liquidando el valor del consenso universal, estableciendo como principio la regla temporal de los «golpes». El estallido de los grandes relatos: instrumentos de la igualdad y de la emancipación del individuo liberado del terror de los megasistemas, de la uniformidad de lo Verdadero y por ello a merced de

1. J. Baudrillard, *L'Echange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976.
2. J.-Fr. Lyotard, *La Condition post-moderne*, Ed. du Minuit, 1979.
3. *Ibid.* p. 107.

inestabilidad experimental de los «contratos temporales», en estrecha congruencia con la desestabilización y particularización del narcisismo. La denuncia del imperialismo de lo Verdadero es una figura ejemplar del posmodernismo: el proceso de personalización disuelve una última rigidez y altura, produce una tolerancia cool a través de la afirmación del derecho a las diferencias, a los particularismos, a las multiplicidades en la esfera del saber aligerado de toda autoridad suprema, de cualquier referencia de realidad. Incorporación del orden lineal-dirigista de lo Verdadero en la fluctuación de las hipótesis y de las constelaciones de lenguajes miniaturizados. Es el mismo proceso flexible que liberaliza las costumbres, desmultiplica los grupos de reivindicación, desestandariza la moda y los comportamientos, construye el narcisismo y licúa lo Verdadero: la operación saber posmoderno, heterogeneidad y dispersión de los lenguajes, teorías flotantes, no es más que una manifestación del hundimiento general fluido y plural que nos hace salir de la edad disciplinaria y de esta manera socava la lógica del *homo clausus* occidental. Solamente en esa amplia continuidad democrática e individualista se dibuja la originalidad del momento posmoderno, es decir el predominio de lo individual sobre lo universal, de lo psicológico sobre lo ideológico, de la comunicación sobre la politización, de la diversidad sobre la homogeneidad, de lo permisivo sobre lo coercitivo.

Tocqueville decía que los pueblos democráticos mostraban un amor más ardiente y más duradero por la igualdad que por la libertad¹: tenemos derecho a preguntarnos si el proceso de personalización no ha modificado seriamente esa prioridad. Indiscutiblemente la exigencia de igualdad continúa desplegándose, pero hay otra demanda más significativa, más imperativa aún: la de la libertad individual. El proceso de personalización ha engendrado una explosión de reivindicaciones de libertad que se manifiesta en todos los ámbitos, en la vida sexual y familiar (sexo a la carta, educación liberal, modo de vida *child-free*) en el vestido, en el baile, en las actividades corporales y artísticas (deporte libre, improvisación, expresión libre), en la comunicación y enseñanza (radios libres, trabajo independiente), en la pasión por

1. A. de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, Obras completas, Gallimard, t. I, vol. II, pp. 101-104.

el ocio y en el aumento del tiempo libre, en las nuevas terapias cuyo objetivo es la liberación del yo. Aunque las reivindicaciones de los grupos siguen siendo formuladas en términos de ideal de justicia, de igualdad y reconocimiento social, es sobre todo en razón del deseo de vivir más libremente por lo que encuentran una audiencia de masa verdadera. En la actualidad se toleran mejor las desigualdades sociales que las prohibiciones que afectan a la esfera privada; se consiente más o menos el poder de la tecnocracia, se legitiman las élites del poder y del saber pero se es refractario a la reglamentación del deseo y de las costumbres. El cambio de tendencia en provecho del proceso de personalización ha llevado a su punto culminante el deseo de liberación personal, ha producido un cambio de prioridad en las aspiraciones; el ideal de autonomía individual es el gran ganador de la condición posmoderna.

D. Bell tiene razón al subrayar el lugar central que ocupa el hedonismo en la cultura moderna pero no ve las transformaciones que ha experimentado ese valor desde los años sesenta. Después de una fase triunfante en la que efectivamente el orgasmo estaba de moda y el éxito se identificaba con la carrera por los objetos, hemos entrado en una fase desencantada, posmaterialista en la que la calidad de vida priva sobre los récords cuantitativos; el propio hedonismo se personaliza y se vuelve narcisismo *psi*. Los años sesenta son en este punto años-bisagra. Por un lado los sesenta rematan efectivamente, en palabras de D. Bell, la lógica hedonista: oposición virulenta al puritanismo, a la autoridad, al trabajo alienado, cultura de masa erótico-pornográfica, irrupción psicodélica. Pero por otro lado ese decenio privilegia los ideales cool, los mismos que se impondrán después de los años de la contestación: crítica de la bulimia consumista, crítica de la vida urbana y estandarizada, crítica de los valores agresivos y viriles, psicologización del militantismo, integración del autoanálisis y del yo en la crítica social, voluntad de «cambiar la vida» al transformar directamente las relaciones con uno y con los demás. El placer ilimitado, el desenfreno, el desorden de los sentidos no son ni la imagen ni el futuro probable de nuestras sociedades, el entusiasmo psicodélico ha decaído ya y el «deseo» ha pasado de moda, el culto al desarrollo espiritual, *psi* y deportivo ha sustituido a la contra-cultura, el *feeling* al standing, la «vida sim-

», convivencial y ecológica¹ ha tomado el lugar de la pasión el tener, la medicina alternativa fundada en la meditación, las hierbas, la vigilancia del cuerpo y de sus «biorritmos» revelan la distancia que nos separa del hedonismo hot del principio. El posmodernismo tiene tendencia a afirmar el equilibrio, la escala humana, el retorno a uno mismo, aunque sea cierto, que coexiste con los movimientos duros y extremistas (droga, terrorismo, porno, punk). El posmodernismo es sincrético a la vez cool, hard, convivencial y vacío, *psi* y maximalista, una vez más se trata de la cohabitación de los contrarios que caracteriza nuestro tiempo, no la pretendida cultura desenfrenada *hipdrug-rock*. La edad heroica del hedonismo ha pasado, ni las páginas de oferta de demanda erótica multiservicio, ni la importancia del número de lectores de las revistas sexológicas, ni la abierta publicidad de las que gozan la mayoría de las «perversiones» bastan para acreditar la idea de un crecimiento exponencial del hedonismo. Signos evidentes visibles manifiestan ya una transformación notable del valor-placer: en los USA grupos de hombres reivindican el derecho a la impotencia, la sexología apenas decorada con la medalla al mérito científico es acusada ya de ser directiva, incluso terrorista con su imperativo de gozar, mujeres, hombres redescubren la virtud del silencio y de la soledad, de la paz interior y de la accessis en las comunidades monásticas, ashrams o lamaseras. Ocurre lo mismo con el placer que con otros valores, no escapa del proceso de indiferencia. El placer se vacía de su contenido subversivo, sus contornos se desgastan, su preeminencia se banaliza; entra en el ciclo de la humanización en razón inversa del lenguaje técnico hipertrófiado con el que se expresa en las revistas especializadas: existe ya tanta reivindicación de sexo como de relación; demanda erótica y demanda comunicativa, perversión y meditación se interpenetran o coexisten sin contradicción. La diseminación de los modos de vida, el placer no es más que un valor relativo, equivalente a la comunicación, a la paz interior, a la salud o a la meditación; el posmodernismo barrió la carga subversiva de los valores modernistas, ahora, reina el eclecticismo cultural.

Nada es más extraño en este tiempo planetario que lo que se

1. Th. Roszak, *L'Homme-planète*, Stock, 1980, pp. 460-464.

llama «retorno a lo sagrado»: éxito de las sabidurías y religiones orientales (zen, taoísmo, budismo), de los esoterismos y tradiciones europeas (cábala, pitagorismo, teosofía, alquimia), estudio intensivo del Talmud y de la Torah en los Yechivot, multiplicación de las sectas; indiscutiblemente se trata de un fenómeno muy posmoderno en ruptura declarada con la Ilustración, con el culto a la razón y al progreso. ¿Crisis del modernismo que duda de sí mismo, incapaz de resolver los problemas fundamentales de la existencia, incapaz de respetar la diversidad de las culturas y de aportar la paz y el bienestar a todos? ¿Resurrección de lo rechazado por Occidente en el momento en que éste no tiene ningún sentido para ofrecer? ¿Resistencia de los individuos y grupos ante la uniformización planetaria? ¿Alternativa al terror de la movilidad revalorizando las creencias del pasado? ¹ Reconozcamos que ese tipo de análisis no nos convence. En primer lugar es necesario devolver a su justo lugar el entusiasmo actual de que gozan las múltiples formas de sacralidad. El proceso de personalización tiene por efecto una deserción sin precedentes de la esfera sagrada, el individualismo contemporáneo no cesa de minar los fundamentos de lo divino: en Francia, en 1967, el 81 % de los jóvenes de quince a treinta años declaraban creer en Dios; en 1977 ya sólo eran un 62 %, en 1979, 45,5 % de los estudiantes declaraban creer en Dios. Es más, la propia religión ha sido arrastrada por el proceso de personalización: se es creyente, pero a la carta, se mantiene tal dogma, se elimina tal otro, se mezclan los Evangelios con el Corán, el zen o el budismo, la espiritualidad se ha situado en la edad kaleidoscópica del supermercado y del auto-servicio. El *turnover*, la desestabilización ha revestido lo sagrado de la misma manera que el trabajo o la moda: un tiempo cristiano, algunos meses budista, unos años discípulo de Krishna o de Maharaj Ji. La renovación espiritual no viene de una ausencia trágica de sentido, no es una resistencia al dominio tecnocrático, es un resultado del individualismo posmoderno reproduciendo su lógica flotante. La atracción de lo religioso es inseparable de la desubstancialización narcisista, del individuo flexible en busca de sí mismo, sin referencias ni certeza —aunque fuera la del poder de la ciencia—, pertenece a la misma categoría

1. P. Gaudibert, *Du culturel au sacré*, Casterman, 1981.

los entusiasmos efímeros aunque no por ello menos poderosos por tal o cual técnica relacional, dietética o deportiva. Necesidad de encontrarse a sí mismo o de aniquilarse en tanto que objeto, exaltación de las relaciones interpersonales o de la mediación personal, extrema tolerancia y fragilidad capaz de consentir los imperativos más drásticos, el neomisticismo participa de la desmembración personalizada del sentido y de la verdad, del narcisismo *psi*, sea cual sea la referencia al Absoluto que le subyace. Lejos de ser antinómico con la lógica principal de nuestro tiempo, el resurgimiento de las espiritualidades y esoterismos de todo tipo no hace sino realizarla aumentando el abanico de elecciones y posibilidades de la vida privada, permitiendo un cóctel individualista del sentido conforme al proceso de personalización.

Agotamiento de la vanguardia

Manifestación artística del posmodernismo: la vanguardia ha llegado al final, se ha estancado en la repetición y substituye la invención por la pura y simple inflación. Los años sesenta son el auge del posmodernismo: a pesar de su agitación, «no han realizado ninguna revolución en el ámbito de la forma estética» (p. 132), a excepción de algunas innovaciones en la novela. En otros ámbitos el arte imita las innovaciones del pasado, añadiéndose más violencia, crueldad y ruido. Para D. Bell el arte pierde entonces toda medida, niega definitivamente las fronteras del arte y de la vida, rechaza la distancia entre el espectador y el acontecimiento, al acecho del efecto inmediato (lecciones, happenings, *Living theatre*). Los años sesenta quieren «reencontrar las raíces primitivas de la impulsión» (p. 150); una sensibilidad irracionalista se expande exigiendo sensaciones cada vez más fuertes, impactos y emociones a la manera de *Body art* y de los espectáculos rituales de H. Nietzsche. Los artistas rechazan la disciplina del oficio, tienen lo «natural» por ideal, así como la espontaneidad, y se dedican a una improvisación acelerada (Ginsberg, Keruac). La literatura adopta como tema privilegiado la locura, las inmunodeficiencias, la degradación moral y sexual (Burroughs, Guyotat, Selby, Mailer): «la nueva sensibilidad es una revancha de los sentidos contra el espíritu» (p. 139), todas las sujeciones son abandonadas

en vistas a una libertad orgiástica y obscena, en vistas a una glorificación instintiva de la personalidad. El posmodernismo es sólo otra palabra para significar la decadencia moral y estética de nuestro tiempo. Una idea que por lo demás no tiene nada de original, ya escribía H. Read a principios de los años cincuenta: «La obra de los jóvenes no es más que el reflejo atrasado de las explosiones de treinta o cuarenta años atrás».

Decir que la vanguardia es estéril desde 1930 es probablemente un juicio exagerado, inaceptable, al que sería demasiado fácil oponer varios creadores y movimientos ricos en originalidad. Así, y sea cual sea la exageración de lo dicho, desencadena, especialmente en nuestros días, un auténtico problema sociológico y estético. Pues en conjunto las rupturas se hacen cada vez más raras, la impresión de *déjà-vu* gana sobre la de novedad, los cambios son monótonos, ya no se tiene la sensación de vivir un período revolucionario. Esa caída tendencial del índice de creatividad de las vanguardias coincide con la propia dificultad de presentarse como vanguardia: «la moda de los "ismos" pasó» (p. 113), los manifiestos rimbombantes de principios de siglo, las grandes provocaciones ya no se llevan. Agotamiento de la vanguardia; ello no significa que el arte haya muerto, que los artistas hayan perdido la imaginación, ni que las obras más interesantes se han desplazado, ya no buscan la invención de lenguajes en ruptura, son más bien «subjetivas», artesanales u obsesivas y abandonan la búsqueda pura de lo nuevo. Como los discursos revolucionarios duros o el terrorismo político, la vanguardia gira en el vacío, los experimentos prosiguen pero con resultados pobres, idénticos o secundarios, las fronteras transgredidas lo son de manera infinitesimal, el arte conoce su fase depresiva. A pesar de algunas proclamaciones vanas, la revolución permanente ya no encuentra su modelo en el arte. Basta ver algunas películas «experimentales» para convencerse: indiscutiblemente se salen del circuito comercial y de la narración-representación, pero para caer en la discontinuidad por la discontinuidad, en el extremismo de los planos-secuencia donde todo permanece inmóvil, en la experimentación no como investigación sino como procedimiento. J.-M. Straub filma hasta la saciedad la misma carretera monótona. A. Warhol ya había filmado a un hombre durmiendo durante seis horas y media y el Empire State Building

durante ocho horas, siendo la duración de la película la misma que el tiempo real. «Ready-made cinematográfico», se dijo; con la diferencia de que el gesto de Duchamp tenía mayor nivel, convertía la noción de obra, de trabajo y de emoción artística. A volver a empezar sesenta años después, con más duración pero menos humor, la operación del urinario, es el signo del descontento, de la desubstancialización de la vanguardia. De hecho hay más experimentación, sorpresa, audacia en el walkman, los videogames, el windsurfing, las películas comerciales espectaculares que en todas las películas de vanguardia y todas las desconstrucciones «Tel queliennes»¹ del relato y del lenguaje. La situación posmoderna: el arte ya no es un vector revolucionario, pierde su estatuto de pionero y de desbrozador, se agota en un extremismo heterotipado, aquí también como en otras partes los héroes están cansados.

En ese mismo momento triunfa en ultramar y cada vez más en Europa la noción propiamente dicha de «posmodernismo», que debe entenderse, por una parte como crítica de la obsesión de innovación y de la revolución a cualquier precio, y por otra como una rehabilitación de lo rechazado del modernismo: la tradición, lo local, la ornamentación. Primero los arquitectos, ahora los pintores; se trata de atacar el concepto de vanguardia en su contenido elitista, terrorista, austero: posmodernismo o también posvanguardismo. Mientras que el modernismo era exclusivo, «el posmodernismo es inclusivo hasta el punto de integrar incluso el purismo de su adversario cuando la cosa parece justificada».² Posmodernismo en el sentido en que ya no se trata de crear un nuevo estilo sino de integrar todos los estilos incluidos los más modernos: pasamos la página, la tradición se convierte en fuente viva de inspiración al mismo nivel que lo nuevo, cuando el arte moderno aparece como una tradición entre otras. Se puede deducir que los valores hasta el momento prohibidos son recuperados, al revés radicalismo modernista: se vuelven preeminentes el eclecticismo, la heterogeneidad de los estilos en el seno de una misma obra, lo decorativo, lo metafórico, lo lúdico,

1. Referencia a la revista *Tel quel*. (N. del T.)

2. C. Jencks, *Le Langage de l'architecture post-moderne*, Denoël, 1979, p. 7.

lo vernacular, la memoria histórica. El posmodernismo se rebela contra la unidimensionalidad del arte moderno y reclama obras fantasiosas, despreocupadas, híbridas: «Los edificios más representativos del posmodernismo presentan una dualidad muy clara, una esquizofrenia deliberada.»¹ Revivalismo posmoderno inseparable sin duda del entusiasmo general por lo retro pero cuya teorización explícita demuestra que su significado no puede agotarse en una simple nostalgia del pasado.

El envite es otro: el posmodernismo no tiene por objeto ni la destrucción de las formas modernas ni el resurgimiento del pasado, sino la coexistencia pacífica de estilos, el descrispamiento de la oposición tradición-modernidad, el fin de la antinomia local-internacional, la desestabilización de los compromisos rígidos por la figuración o la abstracción, en resumen el relajamiento del espacio artístico paralelamente a una sociedad en que las ideologías duras ya no entran, donde las instituciones buscan la opción y la participación, donde papeles e identidades se confunden, donde el individuo es flotante y tolerante. Resulta demasiado reductor reconocer ahí la eterna estrategia del capital «ávido de comercialización rápida o incluso una forma de «nihilismo pasivo» como ha escrito un crítico contemporáneo. El posmodernismo es el registro y la manifestación del proceso de personalización que, incompatible con todas las formas de exclusión y de dirigismo, sustituye por la libre elección la autoridad de las sujeciones preestablecidas, por el cóctel fantasioso la rigidez de la «justa línea». El interés del posmodernismo reside en el hecho de que explicita que el arte moderno, que fue no obstante el primero en adoptar el orden de las lógicas abiertas, era todavía tributario de una era dirigista por el hecho de enarbolar valores vanguardistas que apuntaban únicamente al futuro. El arte moderno era una formación de compromiso, un ser «contradictorio» hecho de «terrorismo» futurista y de personalización flexible. El posmodernismo tiene por ambición resolver ese antagonismo liberando el arte de su marco disciplinario-vanguardista, instituyendo obras regidas únicamente por el proceso de personalización. De este modo el posmodernismo obedece al mismo destino que nuestras sociedades abiertas, posrevolucionarias, cuyo obje-

1. *Ibid.*, p. 6.

no es aumentar sin cesar las posibilidades individuales de elección y de combinaciones. Al substituir por la exclusión la inclusión, al legitimar todos los estilos de todas las épocas, la libertad creadora ya no ha de plegarse al estilo internacional, sus fuentes de inspiración, sus juegos de combinaciones aumentan indefinidamente: «El eclecticismo es la tendencia natural de una cultura libre de sus elecciones.»¹ A principios de siglo, el arte era revolucionario y la sociedad conservadora; esa situación se fue invirtiendo en el anquilosamiento de la vanguardia y los trastornos de la sociedad engendrados por el proceso de personalización. En la pluralidad la sociedad, las costumbres, el mismo individuo se cambian más deprisa, más profundamente que la vanguardia: el posmodernismo es la tentativa de insuflar un nuevo dinamismo al arte suavizando y multiplicando sus reglas de funcionamiento, imagen y semejanza de una sociedad flexible, opcional, que reduce las relegaciones.

Al preconizar el reinvestimento del patrimonio cultural y un sincretismo *ad hoc*,² el posmodernismo se presenta bajo el signo de un cambio claro de valores y perspectiva, una discontinuidad en la lógica modernista. Esa ruptura sin embargo, es en muchos

1. C. Jencks, *op. cit.*, p. 128.

2. Curiosamente es el proceso inverso que parece acechar al devenir filosófico. Los años sesenta y principios de los setenta son años vanguardistas: el sincretismo es la regla del momento, se trata de romper las fronteras, de desmontar campos y conceptos, de tender puentes entre las disciplinas separadas y teorías adversas. El concepto adopta la estrategia de la abertura y la desestabilización: freudomarxismo, estructuralo-marxismo, freudismo estructuralista, antipsiquiatría, esquizo-análisis, economía libidinal, etc. La filosofía rechaza el enmarcamiento y adopta el estilo nómada. Esta fase heteróclita y revolucionaria parece ceder paso a una fase en que las disciplinas reafirman su especificidad, en que la filosofía reconstruye su territorio y recobra una virginidad momentáneamente desflorada por el contacto con las ciencias humanas. El posmodernismo artístico es sincrético y humorístico, el «posmodernismo intelectual» es estricto y austero, desconfía de las promiscuidades y ya no encuentra su modelo, como en los «años locos», en el arte o en las «esquiros» deseantes. Los carnets de identidad vuelven a estar a la orden del día. El posmodernismo artístico se reconcilia con el museo, el posmodernismo filosófico también pero al precio de la exclusión de la historia y de lo social, relegados de nuevo al orden trivialmente empírico. Vuelta del pensamiento del Ser y de los juegos de la metafísica, no se trata de un *remake*, es la manifestación filosófica de la era narcisista.

aspectos más aparente que real. Por una parte el proyecto posmoderno está obligado a tomar del modernismo su propia esencia, es decir la ruptura: romper con el modernismo sólo puede hacerse afirmando un Nuevo suplementario, en este caso la reintegración del pasado, lo que está en profundo acuerdo con la lógica modernista. No hay que hacerse ilusiones, el culto a lo Nuevo no es ni será abolido, todo lo más se vuelve cool y descrispado. Por otro lado, si el efecto del modernismo fue efectivamente el incluir continuamente nuevos temas, materiales y combinaciones, es decir desublimar o democratizar la esfera estética, el posmodernismo no hace más que dar un paso suplementario en esa dirección. De ahora en adelante el arte integra todo el museo imaginario, legitima la memoria, trata con igualdad el pasado y el presente, hace cohabitar sin contradicción todos los estilos. Fiel en eso al modernismo, el posmodernismo se define también por el proceso de abertura, por la ampliación de las fronteras. Por último, al declarar que se sitúa fuera del culto vanguardista de lo Nuevo, el posmodernismo abandona un último ideal revolucionario, renuncia al aspecto elitista del modernismo, mira de identificarse con los gustos del público a la vez que satisface a los creadores: el arte está expurgado de su aspiración revolucionaria y de su imagen jerárquica, como consecuencia de su estrategia igualitaria. El posmodernismo sólo es una ruptura superficial, culmina el reciclaje democrático del arte, continúa el trabajo de reabsorción de la distancia artística, lleva a su extremo el proceso de personalización de la obra abierta, fagocitando todos los estilos, autorizando las construcciones más dispares, desestabilizando la definición del arte moderno.

El movimiento posmoderno sigue inscribiéndose en el devenir democrático e individualista del arte. Los pintores *new-wave* de la «Figuración libre» se declaran contra la vanguardia, se niegan a jugar, afirman, el juego de la carrera hacia lo nuevo, reivindican el derecho a ser ellos mismos, vulgares, sosos, sin talento, el derecho a expresarse libremente utilizando todas las fuentes sin aspirar a la originalidad: *bad painting*. El «hay que ser absolutamente modernos» fue sustituido por la contraseña posmoderna y narcisista, «hay que ser absolutamente uno mismo», dentro de un eclecticismo laxo. No se desea otra cosa que un arte sin pretensión, sin altura ni experimentación, libre y espontáneo, a imagen

la propia sociedad narcisista e indiferente. La democratización y personalización de las obras concluye en un individualismo flotante y *discount*, el arte, la moda, la publicidad ya no se distinguen radicalmente, todos ellos utilizan ampliamente el efecto minuto o el de la paradoja: es nuevo lo que precisamente no quiere serlo, para ser nuevo, hay que burlarse de lo nuevo. Ese aspecto promocional del posmodernismo es la tentativa de causar sensación justamente con la ausencia de acontecimiento, de transformar en original la confesión parcial de no-originalidad; el posmodernismo aquí consagra el vacío y la repetición, crea un pseudoacontecimiento, se alinea con los mecanismos publicitarios donde la afirmación enfática de la marca basta para designar una realidad incomparable. La operación «trans-vanguardia» (B. Oliva) o «figuración libre» ni siquiera procede del «nihilismo pasivo», no contiene negación alguna; es el proceso de desubstancialización que conquista abiertamente al arte por amalgama indiferente, por asimilación acelerada vacía de proyecto. Al igual que las grandes ideologías, el arte, en manos de la vanguardia o de la «trans-vanguardia», está determinado por la misma lógica del vacío, de la moda y del marketing.

Mientras que el arte oficial se deja llevar por el proceso de personalización y democratización, la aspiración de los individuos a la creación artística crece paralelamente: el posmodernismo no significa sólo el declive vanguardista sino simultáneamente la diseminación y multiplicación de centros y voluntades artísticas. Proliferación de los grupos de teatro amateur, grupos de música rock o pop, pasión por la fotografía y el video, entusiasmos por el baile, por los trabajos artísticos y artesanales, por el estudio de un instrumento, por la escritura; esa bulimia sólo es compatible con la de los deportes y viajes. Todo el mundo en mayor o menor grado expresa una voluntad de expresión artística, entramos realmente en el orden personalizado de la cultura. El modernismo era una fase de creación revolucionaria de artistas en ruptura, el posmodernismo es una fase de expresión libre abierta a todos. El momento en que se trataba de que las masas accedieran al consumo de las grandes obras culturales fue superado por una democratización espontánea y real de las prácticas artísticas que corría paralela con la personalidad narcisista ávida de expresión de sí misma, de creatividad, aunque fuera a la manera cool, con

gustos que oscilaban según las temporadas desde la práctica del piano a la pintura sobre seda, del baile moderno a los juegos del sintetizador. Indiscutiblemente esa cultura de masa ha sido posible por el proceso de personalización, liberando espacios de tiempo, privilegiando la expresión y valorando la creación, pero lo sorprendente es que la vanguardia de alguna manera contribuyó a ello al experimentar sin cesar nuevos materiales y propuestas, al desdeñar el oficio en provecho de la imaginación y la idea. El arte moderno ha disuelto hasta tal punto las normas estéticas que se ha creado un campo artístico abierto a todos los niveles, a todas las formas de expresión. La vanguardia ha facilitado y desculpabilizado las pruebas y movimientos artísticos de todos, labró el camino que permitió la eclosión de una expresión artística de masa.

¿Crisis de la democracia?

Si el modernismo artístico ya no perturba el orden social, no ocurre lo mismo con la cultura de masa centrada en el hedonismo, en conflicto cada vez más abierto con el orden tecnoeconómico. El hedonismo es la contradicción cultural del capitalismo: «Por una parte la corporación de los negocios exige que el individuo trabaje enormemente, acepte diferir recompensas y satisfacciones, en una palabra, que sea un engranaje de la organización. Por otra parte, la corporación anima al placer, al relajamiento, la despreocupación. Debemos ser concienzudos de día y jueguistas de noche» (p. 81). Son estas discordancias, no las contradicciones inherentes al modo producción, las que explican las diversas crisis del capitalismo. Al hacer hincapié en el divorcio entre el orden económico jerárquico-utilitario y el orden hedonista, D. Bell evidencia de manera indiscutible una contradicción esencial vivida día a día por cada uno de nosotros. Es más, no parece que esta tensión pueda ser reducida, al menos en un futuro previsible, sean cuales sean el aumento y la multiplicación de los dispositivos flexibles de personalización. El orden cool encuentra aquí su límite objetivo: el trabajo sigue siendo fatigante, su orden, comparado con el del tiempo libre, es rígido, impersonal y autoritario. A más tiempo libre, a mayor personalización, más aumenta el riesgo de que

el trabajo resulte fastidioso, vacío de sentido, de algún modo tiempo robado al tiempo lleno, el de la vida privada del «yo libre». Los horarios móviles, trabajo a domicilio, *job enrichment*, todo eso, contrariamente al optimismo de los creyentes de la «Tercera Ola», no modificará el perfil principal de nuestro tiempo, sea un trabajo obligado, repetitivo, monótono, que se opone a un deseo ilimitado de realización personal, de libertad y de ocio: sigue siendo la cohabitación de los contrarios, la desestabilización, la desunificación de la existencia, lo que nos caracteriza.

Así las cosas, plantear una disyunción estructural entre economía y cultura, presenta ciertas dificultades: en lo esencial, esa teoría enmascara la organización real de la cultura, oculta las funciones «productivas» del hedonismo y la dinámica del capitalismo, simplifica y cristaliza excesivamente la naturaleza de las contradicciones culturales. Uno de los fenómenos importantes reside en que desde ahora la cultura está sometida a las normas gestionarias prevalentes en la «infraestructura»: los productos culturales han sido industrializados, sometidos a los criterios de la eficacia y de la rentabilidad, tienen las mismas campañas de promoción publicitaria y de marketing. Simultáneamente, el orden tecno-económico es inseparable de la promoción de las necesidades, por lo tanto del hedonismo, de la moda, de las relaciones públicas y humanas, de los estudios de motivación, de la estética industrial: la producción ha integrado en su funcionamiento los valores culturales del modernismo mientras que la explosión de las necesidades permitía al capitalismo, durante los «treinta gloriosos» y más, salir de sus crisis periódicas de sobreproducción. ¿Cómo sostener en esas condiciones que el hedonismo es la contradicción del capitalismo cuando está claro que es precisamente una condición de su funcionamiento y de su expansión? Ningún relanzamiento, ni crecimiento posible a largo o medio plazo sin una fuerte demanda de consumo. ¿Cómo mantener la idea de una cultura antinómica cuando el consumo se manifiesta precisamente como instrumento flexible de integración de los individuos en lo social, el medio de neutralizar la lucha de clases y abolir la perspectiva revolucionaria? No existe antinomia simple o unidimensional: el hedonismo produce unos conflictos y neutraliza otros. Si el consumo y el hedonismo han permitido resolver la radicalidad de los conflictos de clases, ha sido al precio de una generalización

gustos que oscilaban según las temporadas desde la práctica del piano a la pintura sobre seda, del baile moderno a los juegos del sintetizador. Indiscutiblemente esa cultura de masa ha sido posible por el proceso de personalización, liberando espacios de tiempo, privilegiando la expresión y valorando la creación, pero lo sorprendente es que la vanguardia de alguna manera contribuyó a ello al experimentar sin cesar nuevos materiales y propuestas, al desdeñar el oficio en provecho de la imaginación y la idea. El arte moderno ha disuelto hasta tal punto las normas estéticas que se ha creado un campo artístico abierto a todos los niveles, a todas las formas de expresión. La vanguardia ha facilitado y desculpabilizado las pruebas y movimientos artísticos de todos, labró el camino que permitió la eclosión de una expresión artística de masa.

¿Crisis de la democracia?

Si el modernismo artístico ya no perturba el orden social, no ocurre lo mismo con la cultura de masa centrada en el hedonismo, en conflicto cada vez más abierto con el orden tecnoeconómico. El hedonismo es la contradicción cultural del capitalismo: «Por una parte la corporación de los negocios exige que el individuo trabaje enormemente, acepte diferir recompensas y satisfacciones, en una palabra, que sea un engranaje de la organización. Por otra parte, la corporación anima al placer, al relajamiento, la despreocupación. Debemos ser concienzudos de día y jueguistas de noche» (p. 81). Son estas discordancias, no las contradicciones inherentes al modo producción, las que explican las diversas crisis del capitalismo. Al hacer hincapié en el divorcio entre el orden económico jerárquico-utilitario y el orden hedonista, D. Bell evidencia de manera indiscutible una contradicción esencial vivida día a día por cada uno de nosotros. Es más, no parece que esta tensión pueda ser reducida, al menos en un futuro previsible, sean cuales sean el aumento y la multiplicación de los dispositivos flexibles de personalización. El orden cool encuentra aquí su límite objetivo: el trabajo sigue siendo fatigante, su orden, comparado con el del tiempo libre, es rígido, impersonal y autoritario. A más tiempo libre, a mayor personalización, más aumenta el riesgo de que

el trabajo resulte fastidioso, vacío de sentido, de algún modo tiempo robado al tiempo lleno, el de la vida privada del «yo libre». Los horarios móviles, trabajo a domicilio, *job enrichment*, todo eso, contrariamente al optimismo de los creyentes de la «Tercera Ola», no modificará el perfil principal de nuestro tiempo, sea un trabajo obligado, repetitivo, monótono, que se opone a un deseo ilimitado de realización personal, de libertad y de ocio: sigue siendo la cohabitación de los contrarios, la desestabilización, la desunificación de la existencia, lo que nos caracteriza.

Así las cosas, plantear una disyunción estructural entre economía y cultura, presenta ciertas dificultades: en lo esencial, esa teoría enmascara la organización real de la cultura, oculta las funciones «productivas» del hedonismo y la dinámica del capitalismo, simplifica y cristaliza excesivamente la naturaleza de las contradicciones culturales. Uno de los fenómenos importantes reside en que desde ahora la cultura está sometida a las normas gestionarias prevalentes en la «infraestructura»: los productos culturales han sido industrializados, sometidos a los criterios de la eficacia y de la rentabilidad, tienen las mismas campañas de promoción publicitaria y de marketing. Simultáneamente, el orden tecno-económico es inseparable de la promoción de las necesidades, por lo tanto del hedonismo, de la moda, de las relaciones públicas y humanas, de los estudios de motivación, de la estética industrial: la producción ha integrado en su funcionamiento los valores culturales del modernismo mientras que la explosión de las necesidades permitía al capitalismo, durante los «treinta gloriosos» y más, salir de sus crisis periódicas de sobreproducción. ¿Cómo sostener en esas condiciones que el hedonismo es la contradicción del capitalismo cuando está claro que es precisamente una condición de su funcionamiento y de su expansión? Ningún relanzamiento, ni crecimiento posible a largo o medio plazo sin una fuerte demanda de consumo. ¿Cómo mantener la idea de una cultura antinómica cuando el consumo se manifiesta precisamente como instrumento flexible de integración de los individuos en lo social, el medio de neutralizar la lucha de clases y abolir la perspectiva revolucionaria? No existe antinomia simple o unidimensional: el hedonismo produce unos conflictos y neutraliza otros. Si el consumo y el hedonismo han permitido resolver la radicalidad de los conflictos de clases, ha sido al precio de una generalización

de la crisis subjetiva. La contradicción en nuestras sociedades no procede únicamente de la distancia entre cultura y economía, procede también del propio proceso de personalización, de un proceso sistemático de atomización e individualización narcisista: cuanto más la sociedad se humaniza, más se extiende el sentimiento de anonimato; a mayor indulgencia y tolerancia, mayor es también la falta de confianza personal; cuantos más años se viven, mayor es el miedo a envejecer; cuanto menos se trabaja, menos se quiere trabajar; cuanto mayor es la libertad de costumbres, mayor es el sentimiento de vacío; cuanto más se institucionalizan la comunicación y el diálogo, más solos se sienten los individuos; cuanto mayor es el bienestar, mayor es la depresión. La era del consumo engendra una desocialización general y polimorfa, invisible y miniaturizada; la anomia pierde sus referencias, la exclusión a medida se ha apartado también del orden disciplinario.

Para D. Bell, resulta todavía más grave el hecho de que el hedonismo haya provocado una crisis espiritual que puede desembocar en el hundimiento de las instituciones liberales. El hedonismo tiene como consecuencia ineluctable la pérdida de la *civitas*, el egocentrismo y la indiferencia hacia el bien común, la falta de confianza en el futuro, el declive de la legitimidad de las instituciones (pp. 253-254). Al valorizar sólo la búsqueda de la realización de sí mismo, la era del consumo socava el civismo, la valentía y la voluntad (p. 92), no presenta ni valor superior ni razón de esperar: el capitalismo americano ha perdido su legitimidad tradicional fundada en la santificación protestante del trabajo y se muestra incapaz de proporcionar el sistema de motivación y de justificación que cualquier sociedad necesita y sin el cual la vitalidad de una nación se hunde. Indiscutiblemente ha habido otros factores: los problemas raciales, las bolsas de miseria en el corazón de la abundancia, la guerra del Vietnam, la contracultura han contribuido a esa crisis de confianza de América. Pero en todas partes, el hedonismo junto con la recesión económica crea una frustración de los deseos que el sistema apenas es capaz de reducir, y que puede formular soluciones extremistas y terroristas y llevar a la caída de las democracias. La crisis cultural conduce a la inestabilidad política: «En tales circunstancias, las instituciones tradicionales y los procedimientos democráticos de una sociedad se hunden y aumentan las iras irracionales con el deseo

de ver surgir a un hombre providencial que salve la situación» (p. 258). Únicamente una acción política dedicada a restringir los deseos ilimitados, a equilibrar el ámbito privado y el público, a reintroducir obligaciones legales tales como la prohibición de la obscenidad, de la pornografía, de las perversiones es capaz de reactivar la legitimidad de las instituciones democráticas: «La legitimidad puede reposar en los valores del liberalismo político que se disocia del hedonismo burgués» (p. 260). La política neconservadora, el orden moral, ¿remedios para la enfermedad senil del capitalismo!

Privatización exacerbada de los individuos, divorcio entre las aspiraciones y las gratificaciones reales, pérdida de la conciencia cívica, todo ello no autoriza ni a diagnosticar una «mezcla explosiva a punto de estallar» ni a pronosticar el declive de las democracias. ¿No sería más acertado reconocer en ello los signos de un reforzamiento de masa de la legitimidad democrática? La desmotivación política, inseparable de los progresos del proceso de personalización, no debe esconder su complemento la eliminación de los trastornos de la edad revolucionaria, la renuncia a las perspectivas de insurrección violenta, el consentimiento quizás blando pero general ante las reglas del juego democrático. ¿Crisis de legitimación? No lo creemos: ya ningún partido rechaza la regla de la competencia pacífica por el poder, nunca como hoy la democracia ha funcionado sin un enemigo interno declarado (a excepción de grupos terroristas ultraminoritarios y sin ninguna audiencia), jamás ha estado tan segura del acierto de sus instituciones pluralistas, nunca como ahora estuvo tan en consonancia con las costumbres, con el perfil de un individuo amaestrado para la elección permanente, alérgico al autoritarismo y a la violencia, tolerante y ávido de cambios frecuentes pero sin verdadero riesgo. «Se da demasiada importancia a las leyes y demasiado poca a las costumbres», escribía Tocqueville al observar que el mantenimiento de la democracia en América se basaba de forma preponderante en las costumbres: eso es aún más exacto en nuestros días en que el proceso de personalización no cesa de reforzar la demanda de libertad, de elección, de pluralidad, creando a un individuo relajado, fair-play, abierto a las diferencias. A medida que crece el narcisismo, triunfa la legitimidad democrática, aunque sea de manera cool; los regímenes democráticos con su pluralismo de partidos,

sus elecciones, su derecho a la oposición y a la información se parecen cada vez más a la sociedad personalizada del auto-servicio, del test y de la libertad combinatoria. Aunque los ciudadanos no utilicen su derecho político, aunque disminuya la militancia, aunque la política se torne espectáculo, ello no afecta al apego a la democracia. Si los individuos se absorben en la esfera privada, no debemos deducir apresuradamente que se desinteresan de la naturaleza del sistema político, ya que el abandono de lo político-ideológico no está en contradicción con un consenso blando, impreciso pero real respecto a los regímenes democráticos. La indiferencia pura no significa indiferencia a la democracia, significa abandono emocional de los grandes referentes ideológicos, apatía en las consultas electorales, banalización espectacular de lo político, transformación de la política en «ambiente» pero dentro del campo de la democracia. Incluso aquellos que sólo se interesan por la dimensión privada de su vida permanecen unidos, por lazos tejidos por el proceso de personalización, al funcionamiento democrático de las sociedades. La indiferencia pura y la cohabitación posmoderna de los contrarios corren parejas: no se vota, pero se exige poder votar; nadie se interesa por los programas políticos pero se exige que existan partidos; no se leen los periódicos, ni libros, pero se exige libertad de expresión. ¿Cómo podría ser de otro modo en la era de la comunicación, de la sobreelección y del consumo generalizado? El proceso de personalización obra para legitimar la democracia en tanto que aquél es, en todos los terrenos, un operador de valorización de la libertad y de la pluralidad. Sea cual sea su despolitización, el *homo psicologicus* no es indiferente a la democracia, sigue siendo en sus aspiraciones profundas un *homo democraticus*, es su mejor garante. Evidentemente la legitimación ya no está unida a un compromiso ideológico, pero ahí reside su fuerza; la legitimación ideológica, contemporánea de la edad disciplinaria, ha dejado paso a un consenso existencial y tolerante, la democracia se ha convertido en una segunda naturaleza, un entorno, un ambiente. La «despolitización» que vivimos corre paralela con la aprobación muda, difusa, no política del espacio democrático. D. Bell se inquieta por el futuro de los regímenes de la Europa del Oeste, pero, ¿qué vemos? En Italia, a pesar de acciones terroristas espectaculares, el régimen parlamentario se mantiene, aunque sea en equilibrio ines-

table; en Francia, la victoria socialista no ha dado lugar a ningún enfrentamiento de clase y las cosas, desde entonces, se desarrollan sin choques ni tensiones particulares; a pesar de una crisis económica que conlleva decenas de millones de parados, Europa no está destrozada por luchas sociales o políticas violentas. ¿Cómo explicarlo sin considerar la obra del proceso de personalización, el individuo cool y tolerante que de ella resulta, la legitimidad sorda pero eficaz, concedida por todos al orden democrático?

Quedan las contradicciones relacionadas con la igualdad. Según D. Bell, la crisis económica que sufren las sociedades occidentales se explica en parte por el hedonismo que origina aumentos de salarios permanentes y también por la exigencia de igualdad que lleva a un aumento de los gastos sociales del Estado, aumento que no es en absoluto compensado por un aumento equivalente en la productividad. Desde la Segunda Guerra Mundial, el Estado, convertido en eje central del control de la sociedad por la ampliación de sus funciones, se ve cada vez más obligado a satisfacer objetivos públicos a expensas del sector privado, así como reivindicaciones planteadas como derechos colectivos y ya no individuales: la sociedad posindustrial es una «sociedad comunitaria».¹ Vivimos una «revolución de las reivindicaciones», todas las categorías de la sociedad presentan reivindicaciones de derechos específicos en nombre del grupo más que en nombre del individuo: «revolución de los nuevos detentores de derechos» (p. 242), basada en el ideal de la igualdad, que engendra un desarrollo considerable de los gastos sociales del Estado (salud, educación, ayudas sociales, medio ambiente, etc.). Ese estallido de reivindicaciones coincide con la tendencia posindustrial al predominio creciente de los servicios, sectores en los que precisamente el aumento de la productividad es más débil: «La absorción por los servicios de una parte cada vez más importante de la mano de obra frena necesariamente la productividad y el crecimiento globales; la transferencia viene acompañada de un alza brutal del coste de los servicios tanto privados como públicos.»² La preponderancia de las actividades de servicios, el alza continua de su coste, los gastos sociales del Estado-providencia engendran una inflación estruc-

1. *Vers la société post-industrielle, op. cit.*, p. 203 y pp. 417-418.

2. *Ibid.*, p. 200.

tural debida al desequilibrio de la productividad. El hedonismo, como la igualdad con sus «apetitos desmesurados» contribuyen de este modo a amplificar una crisis «profunda y persistente»: «La sociedad democrática tiene reivindicaciones que la capacidad productiva de la sociedad no puede satisfacer» (p. 245).

Dentro de los límites de este ensayo, no es posible discutir, aunque sea por encima, la naturaleza de la crisis económica del capitalismo y del *Welfare State*. Subrayemos tan sólo la paradoja que consiste en que un pensamiento decididamente opuesto al marxismo acaba por adoptar finalmente una de sus características esenciales, ya que una vez más el capitalismo es analizado en función de contradicciones objetivas (aunque sea la cultura la que es antinómica y ya no el modo de producción), y de leyes prácticamente inevitables que han de llevar a los USA a la pérdida de su hegemonía mundial y a vivir el fin de siglo como «un viejo rentista» (p. 223). Claro que no todo se ha jugado, pero las medidas que se impondrían, por ejemplo para hacer el Estado-providencia, por ejemplo, de la crisis fiscal en que se encuentra, se oponen a la cultura hedonista e igualitaria de tal manera que es posible «preguntarse si la sociedad posindustrial podrá solucionar esa crisis». De hecho, al establecer una disyunción entre igualdad y economía, D. Bell reifica las antinomias del capitalismo, rehúsa tener en cuenta la flexibilidad de los sistemas democráticos, la invención y el despliegue histórico. Que existen tensiones entre la igualdad y la eficacia es una evidencia, pero eso no basta para concluir que existe una contradicción entre esos órdenes. Por lo demás, ¿qué debemos entender exactamente por «contradicción» o «disyunción de los órdenes»? En ninguna parte se solventa el equívoco, y su esquema remite ora a una crisis estructural de un sistema en vías de decadencia ineluctable, ora a agarrotamientos profundos pero sobre los que es posible no obstante intervenir. ¿Igualdad contra utilidad? Lo más notable es que la igualdad es un valor flexible, traducible en el lenguaje economista de los precios y salarios, modulable según las opciones políticas. En otros momentos, por lo demás, D. Bell lo reconoce: «La prioridad de lo político en el sentido en que lo entendemos es constante.»²

1. *Vers la société post-industrielle, op. cit.*, p. 201.
2. *Ibid.*, p. 363.

la igualdad no va contra la eficacia, excepto de manera puntual coyuntural, en función de los ritmos y presiones de las reivindicaciones, en función de tal o cual política de la igualdad. Sobre todo, no debemos perder de vista que allí donde la democracia es estructuralmente reprimida, las dificultades económicas son incomparablemente mayores y llevan a la sociedad a la penuria en el mejor de los casos, y en el peor, a la pura y simple bancarrota. La igualdad no sólo produce disfuncionamientos, obliga al sistema político y económico a moverse, a «racionalizarse», a innovar, es un factor de desequilibrio pero también de invención histórica. Así pueden adivinarse nuevas políticas sociales que deberían llevar no al «Estado mínimo» sino a una redefinición de la solidaridad social. Las dificultades del Estado-providencia, al menos en Francia, no anuncian el fin de las políticas sociales de redistribución, sino quizás el fin del estadio rígido u homogéneo de la igualdad en beneficio de «un estallido del sistema entre un régimen de protección social reservado a las categorías modestas de la población y el recurso a los seguros para las capas más acomodadas»,¹ a excepción de los grandes derechos y riesgos: la igualdad se introduciría en la era personalizada o flexible de las redistribuciones desiguales. P. Rosanvallon tiene razón al ver en los problemas actuales del Estado-providencia una crisis que va más allá de las estrictas dificultades financieras y al entenderlo como un trastorno más global en las relaciones de la sociedad con el Estado; en cambio es más difícil estar de acuerdo con él cuando lo interpreta como una duda que afecta al valor de la igualdad: «Si existe una duda esencial que afecta al Estado-providencia, es esta: ¿es aún la igualdad un valor con futuro?». De hecho, la igualdad como valor no es cuestionada: la reducción de las desigualdades sigue en el orden del día, sean cuales sean las dificultades, nada nuevas por otra parte, para determinar la norma de lo justo y de lo injusto. Lo que alimenta la contestación actual del *Welfare State*, especialmente en los USA, son los efectos perversos de una política burocrática de la igualdad, es la ineficacia de los

1. A. Minc, *L'après-crise est commencé*, Gallimard, 1982, p. 60. De este modo no se sale de una cultura de la igualdad, se ponderan sus defectos (*ibid.*, pp. 46-61).
2. P. Rosanvallon, *La Crise de l'Etat-providence*, Ed. du Seuil, 1981, p. 36.

mecanismos de subsidios para reducir las desigualdades, es el carácter antiredistributivo de los sistemas de prestaciones uniformes basados en la gratuidad y las formas múltiples de subvención. No se trata de un eclipse de la igualdad sino de su prosecución con medios más flexibles, con menores costes para la colectividad: de ahí esas ideas nuevas como son el «impuesto negativo», la «ayuda directa a la persona», los «créditos» de educación, de salud, de vivienda,¹ dispositivos concebidos para adaptar la igualdad a una sociedad personalizada deseosa de aumentar las posibilidades de elecciones individuales. La igualdad sale de una fase moderna y uniforme y se adapta a la edad posmoderna de la modulación de las subvenciones sobre los ingresos reales, de la diversificación y personalización de los modos de redistribución, de la coexistencia de los sistemas de seguros individuales sistemas de protección social, en el momento en que precisamente la demanda de libertad es superior a la de igualdad. Crítica de la gratuidad de los servicios, denuncia de los monopolios públicos, llamada a la desestandarización y a la privatización de los servicios, todo ello corresponde a la tendencia posmoderna a privilegiar la libertad antes que el igualitarismo uniforme, pero también a responsabilizar al individuo y a las empresas obligándoles a una mayor movilidad, innovación, elección. La crisis de la socialdemocracia coincide con el movimiento posmoderno de reducción de las rigideces individuales e institucionales: menos relación vertical y paternalista entre el Estado y la sociedad, menos régimen único, más iniciativa, diversidad y responsabilidad en la sociedad y en los individuos; las nuevas políticas sociales, a corto o largo plazo, deberán proseguir la misma obra de abertura que la puesta en movimiento por el consumo de masa. La crisis del Estado-providencial es un medio de diseminar y multiplicar las responsabilidades sociales, de reforzar el papel de las asociaciones, de las cooperativas, de las colectividades locales, de reducir la altura jerárquica que separa el Estado de la sociedad, de «aumentar las flexibilidades de las organizaciones contra el aumento de las flexibilidades de los individuos»,² medio pues de adaptar el Estado a la sociedad

1. H. Lepage, *Demain le capitalisme*, R. Laffont, col. «Pluriel», 1978, pp. 280-292.

2. P. Rosanvallon, *op. cit.*, p. 136.

posmoderna dedicada al culto a la libertad individual, a la proximidad, a la diversidad. Para el Estado se abre el camino de entrar en el ciclo de la personalización, de adecuarse a una sociedad móvil y abierta, rechazando las rigideces burocráticas, la distancia política, aunque sea benévola, a la manera de la socialdemocracia.