

La MODERNIDAD como ESTETICA

José Jiménez

1. Estilización de la experiencia

Siempre he considerado que una de las mejores caracterizaciones del sentimiento moderno de la experiencia es la que encontramos en los dos versos finales de **burnt norton**, el último de los **cuatro cuartetos**, de T. S. Eliot: "ridículo el baldío tiempo triste/ extendiéndose antes y después" (ridiculous the waste sad time/stretching before and after).

Y es que la **idea de modernidad** lleva en su núcleo más profundo una referencia central a la **experiencia del tiempo**, una consideración de **nuestra época**, nuestra situación cultural, como diferente respecto a otras épocas y situaciones.

Hay una gran diversidad de aproximaciones al significado de "modernidad", pero el término conlleva, ya desde su etimología, una referencia directa a la **experiencia humana, cultural del tiempo**. Quizás no sea, sin embargo, demasiado sabido que el término "modernus", empleado a la vez como nombre y demasiado sabido que el término

Datos del autor:

Filósofo Español. Investigador y Docente Universitario. Autor de **Imágenes del Hombre, Fundamentos de Estética**, entre otras numerosas publicaciones. Doctor Honoris Causa de la Universidad Nacional de La Plata.

“modernus”, empleado a la vez como nombre y adjetivo, se forjó en la época medieval a partir del adverbio “modo”, que significaba “recientemente”, “ahora mismo”. Modernus se empleaba para designar la “actualidad”, “nuestro tiempo”, el presente.

Pero el concepto de “Modernidad” alcanza su importancia filosófica cuando se utiliza para delimitar **una época** de la historia. Y ya aquí me gustaría hacer una precisión importante: no de cualquier historia, sino de “la historia de Occidente”, del proceso de nuestra tradición de cultura.

Es, en efecto, en torno al siglo XVIII cuando, en Europa, se alcanza una conciencia del tiempo presente como **diferencia**, como un período distinto a los anteriores. Es ese el siglo en que se consolidan, como formaciones políticas, los Estados nacionales. En el que aparece, también, una dinámica económica expansiva y con un impulso universalista en su seno. Y en el que comienza a afirmarse un pensamiento laico, que tiene su máximo soporte en la idea de “ilustración”, de “las luces”.

Es verdad, no obstante, que esa conciencia de vivir en una época diferente de los tiempos anteriores despuntaba ya antes, en el Renacimiento. Fue entonces cuando se estableció la tipología de las “tres edades”: Edad Antigua, Edad Media y Modernidad que, con unos u otros matices, ha seguido vigente hasta nuestros días.

La intensa **determinación temporal** de la categoría **modernidad** es uno de los ejes básicos, si no el central, de la asociación de Estética y Modernidad, de la profunda interrelación de sus procesos respectivos. Que es, justamente, lo que quiero expresar, en síntesis, con la fórmula LA MODERNIDAD COMO ESTÉTICA.

La constitución y desarrollo de la cultura moderna estarían íntimamente ligados a la expansividad de la experiencia estética, a la creciente omnipresencia de una “esteticidad.” difusa. Y, en consecuencia, la reflexión teórica sobre esa experiencia estética, que nace en paralelo a la idea de modernidad, es inevitablemente interrogación sobre el perfil

y destino de ese período cultural, filosofía de los tiempos modernos.

El despliegue de una cultura y de un universo de valores que tiende a la secularización, a lo que Max Weber llamaba “desencantamiento” (**Entzauberrung**) del mundo, presenta como uno de sus componentes fundamentales la **estetización o estilización** de la experiencia. Cuando hablamos, por lo tanto, de la “experiencia moderna” nos estamos refiriendo también, implícitamente, a esa experiencia de estetización.

Un antecedente, previo a la época específicamente moderna, en esa dirección de la estilización de la experiencia es lo que representa todo el universo estético del Barroco. Y es en ese marco donde se produce la reflexión de Baltasar Gracián, cuyos conceptos de “agudeza” y “arte ingenio” son a la vez, puntos de referencia para el análisis de los fenómenos estéticos y guía para el comportamiento mundano, ante el carácter crecientemente intrincado de la experiencia que ya se iba verificando en el siglo XVII.

La influencia de Gracián para el desarrollo del concepto de ingenio, de la categoría filosófica del **wit**, fue decisiva, así como lo fue su proyección en la estética filosófica del idealismo alemán.

Por otra parte, lo estético, como estilización de la experiencia, va contribuyendo a ese sentido de diferenciación de los tiempos que es específico de la idea de Modernidad. Y a la vez que se da esa situación tiene lugar también, en pleno siglo XVIII, la constitución de la Estética como una disciplina teórica autónoma.

En síntesis, cuando hablo de LA MODERNIDAD COMO ESTÉTICA me estoy refiriendo a tres planos conceptuales integrados: el desarrollo de la modernidad como conciencia de un tiempo diferente, el proceso de estilización de la experiencia y el surgimiento de una nueva disciplina que hasta ese momento no había alcanzado una configuración autónoma en la tradición filosófica.

La aparición de la Estética como disciplina teórica se suele poner en relación con la for-

mulación del rótulo de la misma "Aesthetica", por el filósofo Alexander Gottlieb Baumgarten. Primero en sus **Meditaciones filosóficas sobre algunos aspectos del poema**, de 1735. Y luego, en 1750, con la obra que lleva ese título: **Aesthetica**.

Pero bastantes años antes, en Italia, Giambattista Vico había desarrollado ya, en torno a la idea de una **Scienza Nuova**, la propuesta de una lógica de la imaginación alternativa, aunque conluyente, respecto a la lógica racional. También en Vico pensar lo estético supone abrirse a una consideración del proceso temporal. En su caso con una concepción cíclica del tiempo, su teoría de los corsi y ricorsi históricos, que no deja de tener posibilidades de aplicación en nuestro cambiante mundo actual.

Además de Vico y Baumgarten, un tercer aspecto que surge en ámbito francés: la consideración de las artes como "un sistema", el establecimiento de un nexo conceptual profundo entre los conceptos de "arte" y "belleza", desempeña un papel decisivo en el nacimiento de la Estética. Los escritos del abate Charles Batteux y de su adversario Denis Diderot presentan a las "bellas artes" como un conjunto espiritual e institucional integrado y escindido respecto a otros planos de la experiencia humana.

Pero, ¿qué es lo que supone la aparición de esa nueva disciplina teórica, el nacimiento de la Estética? Ante todo la plasmación **icónica**, la configuración **en el universo de la representación**, del **ideal de humanidad** que ocupa el espacio central de las diversas filosofías de la ilustración, del horizonte mental de las Luces.

Si ese ideal de humanidad está inscrito en el núcleo mismo del pensamiento de Lessing o de Kant, por ejemplo, tanto los avatares de la experiencia como los del propio pensamiento irían dando cada vez más importancia a la configuración específicamente **estética** de dicho ideal.

Una de las manifestaciones más intensas de lo que acabo de señalar son las reflexiones en las que el gran poeta Friedrich Schiller proyecta su lectura de la **Crítica de la facultad de juzgar**, de Kant, sobre la convulsa situación de su época. Me refiero, en particular, a sus **Cartas sobre la educación estética de la humanidad** (1795).

El texto de Schiller está escrito bajo una gran decepción, producida por la desviación de los ideales de emancipación y libertad de la Revolución francesa, que había desembocado, en 1793, en la etapa del Terror. En ese momento, Schiller vive una dramática experiencia: la propuesta ilustrada de una sociedad libre y feliz, el

acceso a un ideal de justicia, no había tenido lugar.

Pero en lugar de renunciar a él lo que plantea es la necesidad del paso por la estética para llegar a ese ideal de humanidad: "no hay otro camino para hacer racional al hombre sensible que el hacerlo previamente estético". (Schiller, 1795, 305). La estética se convierte, así, en una **pre-condición** de la sociedad libre o racional que se propugna en el ideal ilustrado.

La propuesta de Schiller es eminentemente **formal**. Si, desde su punto de vista, "el hombre debe imponer ya a sus inclinaciones la ley de su voluntad", esto se consigue "por medio de la cultura estética, la cual somete a las leyes de la belleza todos aquellos actos en los que el libre albedrío escapa tanto a las leyes naturales como a las racionales y, **por la forma que da a la existencia exterior, abre ya el camino a la existencia interior**". (Schiller, 1795, 315/317).

Lo que quiero destacar, a partir de Schiller, es no sólo que lo estético es **pre-condición** del acceso a la libertad y a la verdad, sino sobre todo que si lo estético es pre-condición de lo ético y del conocimiento ello se debe a que nos introduce en la **experiencia de la forma**, gracias a la cual lo que está fuera: la experiencia exterior, se articula, **se estiliza**, como experiencia interior. Y conviene advertir que el planteamiento schilleriano reaparecerá en los componentes utópicos y también formalistas de las vanguardias artísticas de comienzos de nuestro siglo.

Pero esa estilización formal del ideal de humanidad suponía un olvido de los aspectos materiales de la vida y de la existencia. Una de las primeras críticas de ese proceso de idealización de la forma estética la encontramos en Nietzsche. Me refiero a su conocida distinción entre el "mundo verdadero" y el "mundo aparente", expuesta en **El crepúsculo de los ídolos**.

A ella volverá a referirse en **Ecce Homo**: "El mundo verdadero" y el "mundo aparente" -dicho con claridad: el mundo **fingido** y la realidad... Hasta ahora la **mentira** del ideal ha constituido la maldición contra la realidad, la humanidad misma ha sido engañada y falseada por tal mentira hasta en sus instintos más básicos- hasta llegar a adorar los valores **inversos** de aquellos solos que habrían garantizado el florecimiento, el futuro, el elevado **derecho** al futuro.. Nietzsche, 1888, 16).

Se trata de un texto al que se ha referido, en diversas ocasiones, Gianni Vattimo (ver, por ejemplo, 1989, 107) para indicar que su

cumplimiento más intenso habría tenido lugar con el advenimiento de la sociedad de los medios masivos de comunicación. En efecto, si Nietzsche podía hablar de cómo “la mentira del idealismo” supone una inversión respecto a los instintos y a las necesidades de la vida, nosotros experimentamos hoy nada menos que la realización efectiva del idealismo: **lo virtual, la forma, se convierte en experiencia material.**

Y eso es un efecto estético, el resultado de la estética **omnipresente**, de la estética **envolvente**, que estructura y canaliza todos los procesos comunicativos y representacionales de nuestra cultura. El proceso de estilización de la experiencia, que hemos situado en paralelo al desarrollo de la modernidad, llegaría pues a su plasmación más intensa en la **esquemmatización formal** impuesta por los medios de comunicación de masas.

2. Crítica del esteticismo

Nuestro **final de siglo** alienta el mito del carácter volátil, evanescente, de la experiencia. Todo gira o cambia, nada permanece. Las ideas se vacían de densidad para poder hacerse presentes en los canales simplistas y repetitivos de la comunicación masiva, que basan su eficacia y poder de persuasión precisamente en esa simplicidad y repetición que constituye el núcleo de su técnica. Entiéndase bien: los mensajes deben ser simples, esquemáticos, pero tanto su entramado como sus consecuencias son de **gran complejidad**. Las necesidades humanas, los universos de valor, los ideales individuales y sociales, son sometidos al **dominio del estereotipo** y articulados por el signo de **la fugacidad**.

Todo ello conlleva una serie de paradojas, bien conocidas, en el terreno de la reflexión estética. Por ejemplo, ¿dónde podemos situar ahora la diferencia entre representación y re-

alidad? La experiencia de la guerra del Golfo constituye una de las mejores constataciones del nuevo **trasfondo ético** que presenta la estética. De esa guerra sólo “conocimos” **una representación altamente estilizada**, una representación eminentemente estética, que hacía más fácilmente digerible la aventura militar, dotándola a la vez de una dimensión de distanciamiento, de lejanía. Fue como “ver una película”. Cuando como es obvio, como en toda guerra, el crimen, el dolor y la destrucción expandieron el negro velo de su dominio.

Pero es también cierto, no obstante, que a pesar de la visión simplista y estética que grandes masas de población tuvieron de aquellos sucesos, podemos tomar consciencia del carácter encubridor, persuasivo, de esa **cortina icónica** tendida ante nuestra mente. Se dibuja así un nuevo horizonte conceptual y filosófico: la crítica de los modelos de representación de lo real tiene como primer peldaño el de la **crítica estética**, el descubrimiento del carácter gnoseológica y éticamente reductivo, **alienante**, del esteticismo de masas.

Lo que significa, por otra parte, un nuevo “retorno” del pensamiento de Platón: de su crítica de la mimesis como empobrecimiento esquemático, como alejamiento de la verdad. Ahora más que nunca, y sin tener que aceptar todas las implicaciones ontológicas de la fe platónica de las ideas -formas, somos prisioneros en una **caverna universal**, en una cueva icónica, en la que confundimos sombras con cuerpos, proximidad con distancia, instantaneidad con fugacidad.

Pero hablo de un platonismo “invertido”, ya que la crítica estética que propongo implica el rechazo de la identificación de experiencia y simulacro, pero también la reivindicación de la **primacía del cuerpo**: sensaciones e ideas, en su dimensión tanto individual como social, en todo desarrollo de la vida hu-

mana. El cuerpo es la raíz de toda experiencia estética, y por ello la clave de todas las formas de ocultamiento o simulación que inevitablemente acaban por negarlo. De ahí la coincidencia del idealismo y la cortina icónica.

Las paradojas a que me referí antes no acaban aquí. Otra de las más importantes está constituida por el desdibujamiento de los límites tradicionales del arte. Si "el Arte" se había configurado, a partir de la tradición renacentista, como un **universo institucional privilegiado** de la experiencia estética, el proceso de formalización inserto en la propia vida, en el nervio mismo de la cultura moderna, habría llevado progresivamente a un desbordamiento de ese carácter privilegiado de manifestación de lo estético en el arte, y a una presencia de lo estético **en la vida de cada día**, en la vida cotidiana.

Podemos remontarnos, en este punto, a lo que significa el desarrollo del **diseño industrial** moderno, e incluso al importante antecedente del intento de William Morris, en el siglo XIX, de unir las llamadas "bellas artes" con las "artes decorativas" u ornamentales. La fundación de la **Bauhaus** por Walter Gropius en 1919, con su programa de **integración vital** de todos los planos de la experiencia estética, implica, de un modo ya definitivo, el despuntar de un horizonte en el que culturalmente "el Arte" tiende a dejar de ser el espacio principal o privilegiado de manifestación de la experiencia estética.

La excepcionalidad e irrepitibilidad de las obras, que constituían uno de los rasgos más intensos de legitimación de la pretendida "eternidad del arte", dio paso a la producción de **objetos estéticos en serie**, con lo que **la contingencia y la fugacidad** entraban a formar parte, de manera central, de un nuevo entramado estético, inevitablemente **convulso y aceleradamente cambiante**. Algo que podemos constatar en el impulso a unir arte y vida y en el profundo desgarramiento con que nacieron las vanguardias artísticas de nuestro siglo.

No podemos dejar de advertir que la idea tradicional de "Arte" suponía una **escisión**, un corte entre un plano estético espiritual, superior, y otro meramente sensible, inferior. Cuando el desarrollo la industria y de la vida urbana dan lugar a la formación de las sociedades de masas, la aparición de una demanda de consumo estético masivo supone, implícitamente la voluntad de negación de esa escisión.

Todos nos sentimos depositarios de "los títulos" que legitiman el acceso "al Arte". Y

más aún, todos buscamos rodear nuestra vida cotidiana con el máximo confort y bienestar, hacer tangible cada día el halo otrora inalcanzable de "la belleza". Gracias a la técnica, el **prototipo** se opone a la obra irrepitible como depósito de un segmento más amplio de esteticidad. Y así, en definitiva, la vieja escisión resulta, de modo inevitable, fuertemente problematizada.

Así llegamos a paradojas presentes en todas nuestras mentes: ¿qué tiene más **fuerza estética**, cualquier ejemplo de diseño industrial que nos sale al encuentro en la calle: un nuevo modelo de coche, pongamos por caso, o las viejas formas tradicionales del arte ya con una existencia secular?

O, en otro sentido, ¿qué tiene más fuerza, el lenguaje **hiperestetizado** de la publicidad o el lenguaje tradicional del arte? A veces, esta paradoja se ha resuelto asumiendo por parte de los propios artistas la función de publicista, del publicitario. El primero en hacerlo fue Andy Warhol, y por ello refleja tanto su perspicacia como su consciencia de la nivelación **a la baja** de la expresión estética, en un plano de homogeneidad técnica. Su formación era del publicista. Y lo que su actitud supuso es una de las formas más radicales de impugnación del mito del artista genial. Cualquiera con suficientes conocimientos de la técnica de la comunicación podía reclamar para sí el estatus otorgado en otro tiempo a los artistas. El hombre común se nivelaba con Leonardo o Miguel Ángel. Y como la historia se repite como farsa, pensemos en Jeff Koons, en quien es muy difícil discernir si estamos ante propuestas que buscan el puro **impacto público**, publicitario, en lugar de las que tienen que ver con la experiencia artística.

Esta peculiar derivación del sueño americano, con el indudable impulso igualitarista y democrático que encierra, supone la constatación de una verdad poco grata a los espíritus elitistas: **el arte ha perdido la batalla con las comunicaciones de masas y sus técnicas**. Y si quiere seguir manteniendo su

vigor estético, conceptual, poético, sensible ... ha de ser capaz de abrir nuevos espacios antropológicos, fuera del privilegio secular de la escisión espiritualista sobre la que ha fundamentado su legitimación hasta nuestros días.

3. La nueva porosidad del tiempo

¿De dónde brota esta situación de **males-tar** inmanente al arte por el desdibujamiento de sus límites tradicionales y ante la expansividad de lo estético en la vida cotidiana? Lo diré una vez más: el propio proceso de la cultura moderna conlleva, estructuralmente, esa expansividad de lo estético en la vida de cada día, como pura **estilización** de la experiencia.

Pero en este punto avanzaría una nueva hipótesis filosófica: si la modernidad supone un proceso cada vez más intenso de formalización de la experiencia, ello tiene que ver, sobre todo, con la importancia que alcanza en las sociedades modernas la idea de **novedad**. La categoría de **lo nuevo** está inscrita en el núcleo del proceso mercantil de producción, de donde deriva y se expande por todas las dimensiones del universo social. La necesidad de la innovación tecnológica como forma de incremento de los beneficios mercantiles segrega un sedimento mental en el que "lo nuevo" o "lo último", en cualquier plano de la experiencia, es "superior" a todo lo anterior, que de modo inevitable tiende a verse como obsoleto en lo que se refiere a la **percepción cultural del tiempo**, uno de los aspectos claves en el arte y la experiencia estética, el resultado es el **incremento vertiginoso de su velocidad, del ritmo temporal** que está en la raíz de la profundización en el sentimiento de desarraigo del hombre moderno.

Siguiendo la estela de Baudelaire y en sus intentos de reconstrucción de la genealogía de lo moderno, Walter Benjamin, señaló el papel central de **la novedad** en nuestra época, contrastándolo con el papel que en la época inmediatamente anterior, en el tiempo del

barroco, desempeñaba **la alegoría**. Benjamin (1935, 186) indica que "lo nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía". Y lo caracteriza con las siguientes palabras: "Es el origen de ese halo intransferible de las imágenes que produce el inconsciente colectivo. Es la quintaesencia de la falsa consciencia cuyo incansable agente es la moda".

El halo de lo nuevo sobrevuela, en efecto, todos los espacios de la mente y la sensibilidad modernas. Implica un proceso, cada vez más intenso, de **aceleración** del devenir temporal y de la experiencia, y simultáneamente también un proceso de **vaciamiento** de los mismos: vivimos un tiempo y una experiencia cada vez más vacíos.

Nietzsche (1873, 73) había indicado ya que "los modernos no tenemos absolutamente nada propio; sólo llenándonos con exceso, de épocas, costumbres, artes, filosofías, religiones y conocimientos ajenos llegamos a ser algo digno de atención, esto es, enciclopedias andantes". Cómo no reconocerse en ese talante meramente acumulativo, meramente acumulativo, meramente cuantitativo, de la experiencia moderna, tan intensamente ligado al predominio de la novedad!

De este modo, según Nietzsche (1873, 72), "el rasgo más característico del hombre moderno" sería como un juego de espejos, el contraste entre el vacío de la vida interior y la pretensión puramente interna de la acumulación: "**el singular contraste entre un interior al que no corresponde ningún exterior y un exterior al que no corresponde ningún interior**, contraste que los pueblos antiguos no reconocieron".

De aquí derivarían una serie de consecuencias muy importantes para nuestro problema. En primer lugar, la tendencia moderna a **disimular** el vacío interior, la ausencia o fragilidad de valores sobre los que sustentar la vida, con la **apariencia** puramente exterior, con la simple acumulación **formal** de fragmentos y retículas, superpuestos y tomados de los más heterogéneos universos culturales.

La disolución en el **anonimato** del hombre-masa es la plasmación más intensa de ese intento formal de recubrimiento del vacío, que no puede evitar a una visión crítica el desvelamiento de **la dureza de las condiciones de vida y existencia** del individuo moderno.

Frente a esa dureza de la existencia, el individuo puede oponer el gesto radical del suicidio (de nuevo estamos situados en la vertiente de la forma, del **estilo**), que conlleva la negación del anonimato y le eleva a la pasión de un **heroísmo específicamente moderno**.

Walter Benjamin (1938, 93), también en este caso a partir de Baudelaire, señaló el alcance heroico del suicidio moderno en contraste con la **huida hacia la muerte** que implica la disolución en el anonimato, en sí misma una forma de muerte: "Las resistencias que lo moderno opone al natural impulso productivo del hombre están en una mala relación para con sus fuerzas. Es comprensible, si el hombre se va paralizando y huye hacia la muerte. Lo moderno tiene que estar en el signo del suicidio, sello de una voluntad heroica que no concede nada a la actitud que le es hostil. Este suicidio no es renuncia, sino pasión heroica".

La cuestión es importante porque la dureza de las condiciones de existencia en la Modernidad está, lógicamente , también presente en el mundo del arte. Y ello explica el surgimiento de un **heroísmo artístico** , también específicamente moderno, y vigente hasta el período de entreguerras en nuestro siglo. Si el vacío y la fugacidad están en la raíz de la dureza de la existencia, el artista, que trata de ir más allá, de amalgamar "lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente", específicamente modernos, con lo eterno e inmutable, según el programa de Baudelaire, se convierte en una nueva especie de "héroe civilizatorio", en un nuevo Prometeo.

Pero aún más: el artista moderno no sólo se sitúa en la **vanguardia** de la humanidad, sino que entrega su obra y su vida como "ofrenda". Este aspecto supone la formación de lo que he llamado **el mito del artista moderno**, una variante de la leyenda secular que presenta a los artistas, como personajes con rasgos y características distintos a los de los otros seres humanos.

El artista moderno se ve comprometido con una difícil tarea de rescate de lo eterno, en el trasiego vertiginoso de lo puramente transitorio. Esa es la raíz, por ejemplo, de la actitud sacrificial de Vincent Van Gogh, de ese darse a sí mismo, para que la humanidad pueda alcanzar un más allá del proceso metamórfico de lo moderno. La misma actitud que podemos encontrar en Antonin Artaud. O que fue perfilada literariamente en los tres

prototipos de "artista" fundamentales que aparecen en la obra de Thomas Mann: Tonio Kröger, Gustav von Aschenbach y Adrian Leverkühn.

Pero volvamos a Baudelaire. En él encontramos ya que esa difícil tarea de rescate del artista que se sacrifica está ligada , en grado sumo, con la asunción de la **contingencia** de su actividad, de su pertenencia a ese **tiempo vertiginoso y vacío** que caracteriza a la modernidad. Así plantea la cuestión: "En una palabra, para que toda **modernidad** sea digna de convertirse en antigüedad es preciso que la belleza misteriosa que en ella pone involuntariamente la vida humana haya sido extraída... Desdichado aquel que estudia en lo antiguo algo distinto del arte puro, la lógica , el método general. Por arrojarse demasiado en ello pierde la memoria del presente: abdica del valor y los privilegios suministrados por la circunstancia; pues casi toda nuestra originalidad viene del sello que el **tiempo** imprime a nuestras sensaciones". (Baudelaire, 1863, 695).

En este texto verdaderamente crucial encontramos el núcleo del profundo **desasosiego** que agita al arte moderno. La actividad artística ha supuesto siempre una apropiación cualificada del flujo temporal, una proyección más allá del pasado y del futuro de los **instantes de plenitud**, que el amor, la religión o la experiencia estética hacen posibles en la vida humana. Pero cuando el propio tiempo se ha hecho más vacía e inaprehensible que nunca, la búsqueda se complica y puede concluir en tortura o tragedia. Tampoco vale la mirada nostálgica al pasado: lo único vivo que el artista puede extraer de allí es la **lógica formal**. El compromiso con la propia época es la única vía para la **trascendencia estética del devenir temporal**.

Por otra parte, si el desarrollo de la modernidad es ante todo, según vengo diciendo, un proceso de intensificación de la **formalización de la experiencia**, ello conlleva en muy buena medida también una experiencia de contingencia acelerada, de intensificación del sentimiento de caducidad de la vida y del tránsito del tiempo que nos hace perder pie.

El arte, que ocupa espacios antropológicos de sentido en otro tiempo ocupados por la religión, busca ir más allá de la dureza acerada de esa contingencia desnuda, pero puede hacerlo sólo actuando sobre el presente metamórfico.

En este punto, sin embargo, nos encontramos con un nuevo problema. En alguna medida el proceso cada vez más intenso de formalización de la experiencia inscrito en el desarrollo de la modernidad ha llevado últimamente a una importante **variación cualitativa** en la experiencia y la representación del tiempo. Me refiero, fundamentalmente, a la **quiebra de los sentidos lineales** del devenir, que considero una quiebra eminentemente **estética**. Pues en mi opinión deriva del modo **envolvente** y **circular** con el que un intenso esteticismo generalizado y difuso ha ido configurando todos los espacios de nuestra vida. Los sueños y emociones del individuo, los ideales políticos y sociales, se han visto confrontados con un universo frontal, hiperestetizado, donde el antes y el después se diluyen en la pura instantaneidad.

Algo que hay que poner en relación con dos aspectos de la tecnología de la cultura de masas que resultan decisivos. La capacidad

para **fixar, detener o congelar** el tiempo que, a partir del siglo XIX, proporciona la **fotografía**. Y la posibilidad de **avanzar** o **retrasar** las secuencias de imágenes que el **video** pone en nuestras manos. Es como si la propia ley de formalización de la experiencia cotidiana hubiera sufrido una transformación cualitativa que nos lleva de lo acumulativo y lineal a un tiempo de ruptura en el que todo va y viene, a un tiempo eminentemente **circular**.

Las modificaciones espectaculares de nuestro mundo, y en particular la aguda crisis de legitimación de lo que se llamó "socialismo real" y que condujo a su desaparición, tendría que ver con esta nueva configuración circular y envolvente de la cultura, eminentemente estética y eminentemente moderna.

Pero también cambia la propia configuración de la experiencia estética de su soporte temporal. En los inicios de la modernidad Fausto establecía su apuesta con Mefistófeles en torno a su capacidad para no querer detener el **instante estético**, el momento hermoso de plenitud, lo que suponía una ruptura del flujo lineal del tiempo, que es el que acoge la **voluntad de acción**, característica del espíritu moderno. Pero hoy, ese tiempo lineal y acumulativo presenta más líneas de escape que nunca, se ha hecho intensamente "poroso".

En último término, el proceso de identificación entre formalización estética y temporalidad moderna habría llevado a una **interiorización de la experiencia del tiempo como metamorfosis**, y de la **intercomunicación entre cuerpo individual y el proceso histórico**. Vuelvo, una vez más, a **Burnt Norton**, de Eliot: "Pero el encadenamiento de pasado y futuro / tejido en la debilidad del cuerpo cambiante, / protege a la humanidad del cielo y la condenación / que la carne no puede soportar" (Yet the enchainment of past and future / Woven in the weakness of the changing body, / Protects mankind from heaven and damnation, / Which flesh cannot endure).

La nueva e intensa **porosidad del tiempo** nos coloca en una situación en que los anclajes de sentido resulten más problemáticos que nunca. Pero alcanzamos a saber que el destino de la estética y el de la cultura moderna están íntimamente ligados. Y sólo la estética, como experiencia y compromiso radical con el devenir radical, habriendo al arte nuevos espacios vírgenes resistentes y no roturados por los medios de masas, **puede romper la estetización**. Sólo en ella puede alumbrar el brillo de un **tiempo de plenitud** retenido más allá del instante.

•REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Ch. Baudelaire (1863): *Le peintre de la vie moderne*, en: *Oeuvres Complètes*, éd. C. Pichois, t. II; Gallimard, París, 1976.

W. Benjamin (1935): *-El París, capital del siglo XIX-*, tr. cas. de J. Aguirre, en: *Iluminaciones/2*; Taurus, Madrid, 1972, pp. 171-190.

W. Benjamin (1938): *-El país del Segundo Imperio en Baudelaire-*, *Ibid*, pp. 21-120.

F. Nietzsche (1873): *De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*, en: *Antología*, edición de J. B. Linares; Península, Barcelona, 1988, pp. 53-113.

F. Nietzsche (1888): *Ecce homo*, tr. cast. de A. Sánchez-Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 1971.

F. Schiller (1775): *Cartas sobre la educación estética del hombre*, de. Bilingüe, con tr. de J. Feijóo y J. Seca, Anthropos, Barcelona, 1990.

G. Vattimo (1989): *La sociedad transparente*, Garzanti, Milano. tr. cast. de T. Oñate, Paidós, Barcelona, 1990.