

25

7

Theodor W. Adorno

Sociedad

THEODOR W. ADORNO

TEORÍA ESTÉTICA

EDICIONES ORBIS S. A.

Distribución exclusiva para Argentina,
Chile, Paraguay y Uruguay:

HYPAMERICA

SOCIEDAD

DUPLICIDAD DEL ARTE: HECHO SOCIAL Y AUTONOMÍA

Antes de la emancipación del sujeto el arte fue sin duda, en cierto sentido, más cercanamente social de lo que lo fue después. Su autonomía, su robustecimiento frente a la sociedad, es función de la conciencia burguesa de libertad que, por su parte, creció juntamente con las estructuras sociales. Antes de formarse esa conciencia, el arte estaba ya en contradicción con el poder social y su prolongación en las *mores*, pero no era todavía un para-sí. Desde su condena en el Estado platónico los conflictos fueron intermitentes, pero nadie había concebido todavía la idea de un arte opuesto de raíz a la sociedad y los controles sociales tenían efectos más directos que en la época burguesa hasta el tiempo del Estado totalitario. La burguesía integró el arte de forma mucho más completa que cualquier sociedad anterior. La presión de un nominalismo creciente puso de relieve el carácter social del arte que siempre había existido en él de forma latente. Este carácter es mucho más evidente en la novela que en la distante y estilizada épica caballeresca. La tromba de experiencias que ya no podía ser contenida dentro de los géneros *a priori*, la necesidad de construir la forma desde abajo, a partir de esas experiencias, son cosas que pueden considerarse como «realistas» desde un punto de vista puramente estético anterior a cualquier consideración sobre el contenido. La relación entre el contenido y la sociedad, al no estar ya sublimada previamente por el principio de estilización que procede de aquélla, se vuelve ante todo más inquebrantable y no sólo en literatura. Aun los llamados géneros artísticos inferiores se distanciaron de la sociedad, también en los casos en que, como la comedia ática, tomaron sus temas de las relaciones y hechos burgue-

ses. La huida a la tierra de nadie no es una cabriola de Aristófanes, sino un momento esencial de la forma de esos géneros. Aunque el arte, por una de sus caras, es producto del trabajo social del espíritu y por tanto un *fait social*, no lo llega a ser explícitamente hasta su aburguesamiento. Entonces toma como objeto propio su relación con la sociedad empírica. El *Quijote* está en el comienzo de este desarrollo. Pero no es sólo el modo de su procedencia, en que se concentra la dialéctica entre fuerzas y relaciones de producción, ni el origen social de la materia de sus contenidos lo que convierte al arte en hecho social. El arte es algo social, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que adquiere sólo cuando se hace autónomo. Al cristalizar como algo peculiar en lugar de aceptar las normas sociales existentes y presentarse como algo «socialmente provechoso», está criticando la sociedad por su mera existencia, como en efecto le reprochan los puritanos de cualquier confesión. Todo lo que sea estéticamente puro, que se halle estructurado por su propia ley inmanente está haciendo una crítica muda, está denunciando el rebajamiento que supone un estado de cosas que se mueve en la dirección de una total sociedad de intercambios, en la que todo es para otra cosa. Lo asocial del arte es negación determinada de una sociedad determinada; Es verdad que el arte autónomo, por renuncia a una sociedad que coincide con la sublimación artística formal, se presenta como vehículo de ideología: la sociedad no es sólo esa negatividad a la que condena la forma estética, sino también, aun en su configuración más cuestionable, el conjunto de la vida humana en su producción reproducción. El arte no podía dispensarse de ese momento como tampoco de la crítica mientras el proceso social no se manifestó como autodestructivo, y no se le ha concedido al arte, al no tener posibilidad de juzgar, el llevar a cabo por medio de las intenciones la separación de ambos momentos. Una pura fuerza productiva, como la estética, una vez que se ha liberado de dictados heterómanos, es lo opuesto objetivamente a la fuerza productiva encadenada, pero también el paradigma de una fatal acción que se ejercita con miras a sí misma. El arte se mantiene en vida gracias a su fuerza de resistencia social. Si no se objetiva se convierte en mercancía. Lo que aporta a la sociedad no es su comunicación con ella, sino algo más mediato, su resistencia, en la que se reproduce el desarrollo social gracias a su propio desarrollo estético aunque éste ni imite a aquél. La modernidad radical salvaguarda la inmanencia del arte, pero al precio de su vaciamiento y superación, porque sólo permite que penetre en ella la sociedad de manera oscurecida y como en sueños, con los que desde siempre se ha comparado a la obra de arte. Nada de lo social en arte es inmediato ni aun cuando lo pretenda. Brecht, aun estando socialmente comprometido, tuvo que distanciarse pronto de la realidad social a la que se dirigían sus obras para

poder hacer de su actitud una expresión artística. Necesitó sutilezas jesuíticas para que lo que escribía se camuflase como realismo socialista y pudiera así evitar la Inquisición. La música revela los secretos del arte. La sociedad, sus movimientos y sus contradicciones aparecen en ella sólo en forma de sombras y desde allí hablan, pero necesitan ser identificadas. Esto mismo sucede en todo arte. Y cuando parece que está retratando a la sociedad, entonces se convierte en un como-sí. La China de Brecht no está menos estilizada que la Mesina de Schiller, aunque por motivos contrarios. Todos los juicios morales sobre las figuras de la novela o del drama han quedado anulados aun cuando reprodujeran exactamente modelos universales, y las discusiones sobre si el héroe positivo podía tener rasgos negativos son tan necias como le suenan a quien las percibe desde fuera del circuito. Los efectos de la forma son como los de un magneto que ordena de tal manera los elementos de la experiencia que los saca del contexto de su existencia extraestética y sólo así pueden dominar su esencia. Al contrario, la industria de la cultura manifiesta una sumisión servil por los detalles empíricos, cultiva la perfecta apariencia de fidelidad fotográfica y con todo aprovecha esos elementos para su manipulación ideológica. El movimiento inmanente del arte contra la sociedad es uno de sus elementos sociales, pero no su actitud manifiesta respecto de ella. Su gesto histórico rechaza la realidad empírica aunque la obra de arte, en cuanto cosa, sea una parte de ella. De poder atribuirse a las obras de arte una función social, sería la de su falta de semejante función. Al diferenciarse de esa realidad que está como embrujada sirven para encarnar, negativamente, un estado en que la realidad llegaría a buen puerto, que es el suyo. Su encantamiento es el desencantamiento. Su esencia histórica requiere una doble reflexión, tanto en la dirección hacia su ser-para-sí como en la de su relación con la sociedad. Su duplicidad aparece en todas sus manifestaciones, que cambian y se contradicen a sí mismas.

CARÁCTER FETICHISTA

Es acertado el reproche que los críticos sociales progresistas han hecho al programa de *l'art pour l'art*, tan múltiplemente ligado con la reacción política, de introducir el fetichismo en el concepto de la obra de arte puro, que se basta a sí misma. Esta suficiencia tiene su punto de verdad porque las obras de arte, producto del trabajo social, y que se someten a su ley o crean una semejante, se rebelan precisamente contra lo que las constituye. En este sentido, cualquier obra de arte caería bajo el veredicto de tener una falsa conciencia y convertirse en ideología. Y se las puede llamar formalmente ideológicas, con independencia de lo que digan, porque afirman la existen-

cia de algo espiritual *a priori*, independiente de las condiciones de su producción material y por tanto del orden superior, y también porque desorientan respecto a la vieja culpa de separar el trabajo corporal del espiritual. Consiguen así rebajar lo que por medio de aquella culpa se había convertido en algo superior. Las obras de arte y su verdad no se agotan en el concepto del arte. Un teórico de *l'art pour l'art* como Valéry llamó la atención sobre el particular. Pero con su culpable fetichismo las obras de arte no desaparecen, como tampoco desaparece nada por el hecho de hallarse cargado de culpa, ya que nada en el mundo, sometido a la universal mediación de lo social, está fuera de un contexto de culpa. Sin embargo, la verdad misma de las obras de arte, que es también su verdad social, tiene como condición su carácter de fetiche. El principio del ser-para-otro, aparentemente contradictorio con el fetichismo, es el principio del intercambio y en él se enmascara el dominio. En favor de lo que carece de poder sólo sale en defensa lo que no se pliega al poder, en favor de un valor de uso disminuido lo que no sirve para nada. Las obras de arte son los representantes de esas cosas no corrompidas por el intercambio, de cuanto no ha sido producto del lucro y de la falsa conciencia de una humanidad deshonrada. En medio de la total apariencia, la apariencia de su ser-en-sí es una máscara de la verdad. Los sarcasmos de Marx sobre el precio vergonzoso que Milton recibió por un *Paríso perdido* que no puede presentarse en el mercado como trabajo socialmente productivo⁶⁷ son, en cuanto denuncias, la defensa más fuerte del arte contra su funcionalización burguesa, seguida con su condena social no dialéctica. Una sociedad liberada estaría más allá de la irracionalidad de sus *faux frais* y más allá de la racionalidad medios-fines del lucro. Todo esto está cifrado en el arte y en ello reside su poder explosivo sociológico. Como los fetiches mágicos son una de las raíces históricas del arte, sus obras siguen teniendo algo de ese carácter, muy por encima sin embargo del fetichismo de la mercancía. Ni pueden expulsar de sí ese carácter ni tampoco negarlo. Aun socialmente, la apariencia de las obras de arte en cuanto correctivo es el instrumento de su verdad. Las obras de arte que no quieren reposar en su ajuste interno de forma fetichista, como si fueran algo absoluto que no pueden ser, carecen desde el principio de valor, pero también es verdad que la perduración del arte se vuelve precaria cuando adquiere conciencia de su fetichismo, como ha sucedido desde la mitad del siglo XIX, y se endurece en él. No puede abogar por su ceguera, pero sin ella no sería nada. Esto le conduce a una aporía. Sólo fijándose en la racionalidad de su irracionalidad se puede mirar un poco más allá de él. Las obras

de arte que quieren vaciarse a sí mismas mediante la penetración de un fetichismo políticamente muy discutible se enredan en los lazos de la falsa conciencia, aun socialmente, por una inevitable simplificación a la que en vano se suele alabar. Al penetrar ciegamente en una praxis alicorta su propia ceguera continúa.

ACEPTACIÓN Y PRODUCCIÓN

La objetivación del arte, que mirada desde la sociedad que lo rodea es su fetichismo, tiene también carácter social como producto que es de la división del trabajo. Por eso la relación del arte con la sociedad no hay que buscarla ante todo en el ámbito de la aceptación de las obras de arte. Se trata de algo previo, de su producción misma. El interés por descifrar socialmente el arte debe volverse a él en lugar de alimentarse con determinar y clasificar los efectos producidos, que son muy divergentes de la real base social de las obras y de su contenido social objetivo. Las reacciones humanas ante las obras de arte ya desde tiempos inmemoriales son algo mediato y no se refieren inmediatamente a la cosa. La mediación contemporánea es toda la sociedad. La investigación de los efectos ni llega al arte en cuanto realidad social ni puede dictarle normas, continuando la usurpación del espíritu positivista. Los fenómenos de aceptación, si se convierten en normas del arte, le hacen padecer una heteronomía que sería una cadena ideológica mucho más fuerte que el elemento ideológico que pueda haber en su carácter fetichista. El arte y la sociedad convergen en el contenido de la obra, no en algo que sea exterior a ella. Esto también tiene que ver con la historia del arte. La colectivización del individuo se efectúa a costa de la fuerza productiva social. En la historia del arte reaparece la fuerza productiva real gracias a la otra fuerza que procede de ella y de ella se ha separado, la artística. Este es el fundamento del recuerdo que el arte tiene de su pasado. Al modificarlo, lo guarda y lo hace presente: tal es la explicación social de su núcleo temporal. Apartándose de la praxis, el arte se convierte en el esquema de la praxis social: toda auténtica obra de arte es una revolución en sí misma. Mientras que la sociedad penetra en el arte gracias a la identidad de sus fuerzas y de sus relaciones, para desaparecer dentro de él, éste por su parte, aunque sea el más avanzado de la época, tiende a la socialización, a la integración social. Pero esta integración no le aporta, como quiere un cliché algo progresista, la bendición de la justicia por medio de una confirmación posterior, sino que por lo general la recepción social sirve para afinar aquello en lo que consistió su negación determinada de la sociedad. Las obras suelen ejercer una función crítica respecto de la época en que aparecieron, mientras que después se neutra-

⁶⁷ Cf. Karl MARX y Friedrich ENGELS, *Werke*, vol. 26, 1.ª parte, Berlín, 1965, p. 377 (MARX, *Teorías sobre la plusvalía*, 1.ª parte; «Anexos»).

lizan, entre otras cosas, a causa del cambio de las relaciones sociales. Esta neutralización es el precio social de la autonomía estética. Si, por el contrario, las obras de arte quedan sepultadas en el panteón de los bienes culturales, el daño es para ellas y para la verdad que contienen. En un mundo administrado, la neutralización es universal. Aunque el surrealismo se rebeló contra esa fetichización del arte que supone el considerarlo como un ámbito diferente, se extendió, como arte que todavía era, más allá del terreno de la protesta. Pintores como André Masson, cuyas pinturas no tenían una extraordinaria calidad, consiguieron sin embargo una especie de equilibrio entre escándalo y recepción social. Salvador Dalí fue por fin un pintor de sociedad elevado al cuadrado, el Laszlo o el Van Dongen de una generación que con el vago sentimiento de vivir en un estado de crisis estabilizado durante decenios se vanagloriaba de ser *sophisticated*. Así consiguió el surrealismo una perduración falsa. Las corrientes modernas, cuyos nuevos y chocantes contenidos destrozaron la ley de la forma, están predestinadas a pactar con un mundo que acepta con cierta añoranza las materias menos sublimes mientras no tengan aguijón. En la época de la neutralización total, una falsa reconciliación se abre camino aun en el ámbito de la pintura más radicalmente abstracta: lo no figurativo se adapta bien a ser ornato mural de la nueva abundancia. Pero no es seguro que con ello se disminuya su calidad. El entusiasmo con que los reaccionarios subrayan ese peligro se vuelve contra ellos. Sería algo realmente idealista localizar las relaciones del arte con la sociedad solamente en sus problemas estructurales, ya que son problemas dependientes de la mediación social. La duplicidad del arte, su autonomía y el ser un *fait* social se manifiestan una y otra vez en las estrechas dependencias y conflictos de ambos rasgos. La economía social irrumpe una y otra vez en la producción artística. Hoy en día por medio de esos pactos de largo alcance entre pintores y marchantes de cuadros que favorecen lo que en el negocio artístico se llama la nota propia de la obra y despectivamente se podría llamar su trampa. El hecho de que el expresionismo alemán pasase tan rápidamente puede tener su fundamento artístico en el conflicto entre la idea de la obra que pretendía realizar y la idea, específica suya, del grito absoluto. Las obras expresionistas plenamente cuajadas tienen algo de traición. Otra de las causas fue que ese género envejeció políticamente una vez que no llegó a realizarse su ímpetu revolucionario, y cuando la Unión Soviética comenzó a perseguir al arte radical. Pero tampoco hay que olvidar el hecho de que los autores de ese movimiento que entonces no fue aceptado —como lo fue cuarenta o cincuenta años después— tenían que vivir o, como se dice en Norteamérica, *to go commercial*. Se podría demostrar algo semejante en casi todos los escritores expresionistas alemanes que sobrevivieron a la primera guerra. Sociológicamente

se puede comprobar la suerte que corrió en los expresionistas el primado del concepto burgués de la profesión, por haber sobrepasado la pura necesidad de expresión que había inspirado, todo lo ingenuamente que se quiera, a aquellos artistas. En la sociedad burguesa ellos, como todos los que producen algo que se pueda llamar espiritual, se ven obligados a seguir produciendo una vez que, como artistas, han firmado una obra. Algunos expresionistas jubilados eligieron con gusto temas comerciales y prometedores. La ausencia de la necesidad íntima de producir que procedió de la presión económica contemporánea se comunicó a los productos en forma de indiferencia objetiva.

ELECCIÓN DEL TEMA. SUJETO ARTÍSTICO. RELACIÓN CON LA CIENCIA

De las mediaciones que existen entre el arte y la sociedad, la que se refiere a la materia, al tratamiento claro o encubierto de temas sociales, es la más superficial y engañosa. Que la representación plástica de un repartidor de carbón diga más *a priori* a la sociedad que otra obra sin héroes proletarios hoy sólo se admite en aquellos países en que el arte, según se dice en las democracias populares, tiene que ser estrictamente «conformador de opinión», insertado como factor eficaz en la realidad y subordinado a sus objetivos, sobre todo al aumento de la producción. El repartidor de carbón idealizado por Meunier y su realismo están incluidos en esa ideología burguesa que de ese modo se adueñó de un proletariado que todavía era visible, ofreciéndole una humanidad hermosa y una noble naturaleza. El mismo naturalismo sin afectación marcha a una con el placer reprimido, anal en términos psicoanalíticos, que es una deformación del carácter burgués. Sus delicias son la miseria y la depravación que él mismo fustiga. Zola y los escritores sangrientos o de los bajos fondos han alabado la fecundidad y usado clichés antisemitas. En sus temas no puede trazarse el límite entre agresividad y conformismo. El texto de un coro de agitadores propagandistas, puesto en boca de obreros sin trabajo y que debía ser cantado malamente, intentaba hacia 1930 desempeñar el papel de su conciencia, de una forma en que no lo habría hecho la conciencia más progresista. Pero no queda claro si la actitud artística del grito y la rudeza pretende ser una denuncia de la realidad o identificarse con ella. La denuncia sólo es posible cuando procede de algo que olvida la estética social por su confianza en el tema, a saber, cuanto procede de la configuración misma. Lo decisivo socialmente en las obras de arte es lo que, partiendo de sus estructuras formales, dice algo respecto del contenido. Kafka, en cuya obra el capitalismo monopolista sólo apa-

rece en el trasfondo, descubrió las escorias de un mundo administrado, la situación de los hombres bajo la maldición de la sociedad con más fidelidad y fuerza que las novelas sobre la corrupción de los *trusts* industriales. En su lenguaje se concreta la afirmación de que la forma es el lugar del contenido social de las obras de arte. Se ha llamado con frecuencia la atención sobre ese elemento viscoso que encierra su objetividad y sus lectores más cercanos percibieron la contradicción entre esos hechos presentados con tanta sobriedad y su carácter imaginario. Pero ese contraste no es sólo positivo por hacer amenazadoramente cercano lo imposible por medio de una descripción cuasi realista. También ofrece su aspecto social la crítica, demasiado artística para oídos comprometidos, propia de los toques realistas de la forma kafkiana. A causa de algunos de estos toques, Kafka resulta tolerable para ese ideal de orden, de vida sencilla y de callada labor en el lugar asignado, que a su vez es la tapadera de una represión social. El uso lingüístico del ser-así-y-no-de-otra-manera es el medio por el cual la maldición social se pone de manifiesto. Pero Kafka, sabiamente, no la nombra, por miedo a que así desaparezca, aunque su poderosa omnipresencia es la que define el espacio en que se mueve su obra; con lo que, al ser *a priori*, no puede hacerse temática. La conciencia cosificada, que se apoya sobre la resistencia e inmutabilidad del ser a la vez que las robustece, es la herencia de la vieja maldición, la nueva figura del mito de lo siempre igual. En su arcaísmo, el estilo épico de Kafka es la mimesis de la cosificación. Aunque su obra tiene que renunciar a trascender el mito, lo da a conocer sin embargo a ese contexto de ceguera que es la sociedad por medio de su «cómo», por medio del lenguaje. La locura es tan natural dentro de sus narraciones como lo ha llegado a ser en la sociedad. Pero las obras que cumplen con su deber, que nos entregan *telle quelle* la sociedad de que tratan y se glorían en la corrupción como mero reflejo de esa segunda naturaleza que ellas son, permanecen socialmente mudas. En sí mismo, el sujeto artístico es social, no privado. Y no se convierte en social por una colectivización forzada o por la elección de tema. El arte tiene poder de resistir, en esta época de colectivismo represivo, a esa compacta mayoría que se ha convertido en criterio de la cosa y de su verdad social. Esta resistencia se da en los artistas que trabajan solitarios y sin coberturas, sin que esto excluya formas de producción colectiva como los talleres de composición proyectados por Schönberg. Al mantener siempre el artista una actitud negativa respecto a su propia inmediatez, está obedeciendo inconscientemente a un universal social: en cada corrección feliz tiene a un sujeto colectivo que le mira por encima del hombro y que le avisa que todavía no la ha logrado. Las categorías de la objetividad artística corren paralelas a las de la emancipación social en la que la cosa brota de su propio ímpetu interno, liberada de las

convenciones y controles sociales. Esto no quiere decir que las obras de arte se abandonen a una universalidad abstracta y difusa como lo hizo el clasicismo. Su condición [de posibilidad] es el estar hendidas y el estado histórico concreto de lo heterogéneo a ellas. Su verdad social depende de que se abran a ese contenido. También forma parte de su materia, que ellas se van creando, la manera en que su forma no allane las tensiones al tratar de configurarlas, sino que las convierta en cosa propia. La parte que tiene la ciencia en el desarrollo de las fuerzas productivas artísticas es muy profunda y sin embargo bastante oscura. También es muy profunda la penetración de la sociedad en el arte a causa de unos métodos que ha aprendido de la ciencia. Esto, sin embargo, no convierte a la producción artística, aunque sea la del constructivismo integral, en algo científico. En arte pierden todos los hallazgos científicos su carácter literal. Puede comprobarse, en el caso de la pintura, por las modificaciones de las leyes de la perspectiva y, en el de la música, por las de las relaciones naturales entre los tonos sostenidos. Si el arte angustiado por la técnica intenta conservar su exiguo lugar anunciando su paso a la ciencia, desconoce lo que es el valor de la ciencia en la realidad empírica. Pero, por el lado contrario, tampoco puede apoyarse, como quiere el irracionalismo, en el sacrosanto principio estético en contra de la ciencia. El arte no es un ocasional complemento cultural de ésta, sino su crítica. El reproche que puede hacerseles a las ciencias del espíritu contemporáneas de su insuficiencia inmanente, es decir, de su carencia de espíritu, también puede extenderse casi con el mismo derecho a su falta de sentido estético. No sin razón la ciencia suele indignarse cuando en su interior se mueve algo que puede atribuirse al arte, porque quiere que no la toquen en su propia tarea. Si alguien sabe escribir, se vuelve científicamente sospechoso. La incapacidad de diferenciación es prueba de rudeza de pensamiento, pero la diferenciación es tanto una categoría estética como del conocimiento. No hay que confundir la ciencia con el arte, pero las categorías que valen en ambas no son absolutamente diferentes. La conciencia conformista desea lo contrario, al ser incapaz de diferenciar ambos mundos, pero también al no aceptar la idea de que fuerzas idénticas obren en esferas no idénticas. Esto mismo es válido también en moral. La brutalidad con las cosas es potencialmente una brutalidad con los hombres. El arte, cuyo ideal es la completa estructuración, niega *a priori* todo lo que está en estado bruto, núcleo subjetivo de la maldad: ésta es la participación del arte en la moral y no la predicación de tesis morales o la tendencia a producir tales efectos. Así es como el arte participa en una sociedad digna de seres humanos.

EL ARTE COMO FORMA DE PROCEDER

Las luchas sociales, las relaciones entre las clases quedan impresas en la estructura de las obras de arte. Las posiciones políticas en cambio que ellas puedan adoptar son sólo epifenómenos que sirven normalmente como un impedimento para su estructuración y finalmente también para su verdad social. Con intenciones se consigue poco. Por eso se puede discutir hasta qué punto la tragedia ática, aun la de Eurípides, tomó partido en los fuertes conflictos sociales de su época. En cambio la tendencia de la forma trágica frente a los temas míticos, la solución de la maldición del destino y el nacimiento de la subjetividad son pruebas de la emancipación de un mundo feudal-familiar, y la colisión entre mito y subjetividad prueba el antagonismo entre una dominación aliada con el destino y una humanidad que ha llegado a estado adulto. Lo que da a la tragedia su sustancialidad social es que tanto la tendencia histórico-filosófica de la época como su propio antagonismo se convirtieron en su *a priori* formal, en vez de ser tan sólo inspiradores de sus temas. Por eso la sociedad aparece en la tragedia de manera tanto más auténtica cuanto menos es el objeto de una intención explícita. El partidismo, virtud de las obras de arte no menos que de los individuos, vive en esas profundidades en que las antinomias sociales se tornan en dialéctica de las formas. Al sintetizar los artistas sus obras y prestarles así un lenguaje, están realizando su verdadera labor social. El mismo Lukács se sintió obligado en sus últimos tiempos a hacer consideraciones semejantes. Por esto la misma configuración de la obra, que articula las calladas y mudas contradicciones, ostenta los rasgos de una praxis que no es sólo un reflejo de la real, sino que forma parte del concepto del arte como su forma de proceder. Es sólo una figura de la praxis y no tiene que excusarse porque no obre directamente. Ni siquiera podría conseguirlo aunque lo quisiera y la eficacia política de las obras llamadas comprometidas es muy incierta. La actitud personal de los artistas puede encontrar su función en su ataque a la conciencia conformista, pero esa actitud se retira cuando desarrollan sus obras. Nada dicen sobre la verdad de la obra de Mozart sus atroces manifestaciones cuando la muerte de Voltaire. Ciertamente no se puede prescindir de la intención de las obras de arte en la época de su aparición; quien juzgue a Brecht sólo por sus méritos artísticos, acierta tan poco como quien juzgue su significado sólo por sus tesis. La inmanencia de la sociedad en el arte es su esencial relación social, pero no la inmanencia del arte en la sociedad. Como el contenido social del arte no está fuera de su *principium individuationis*, sino dentro de su individuación que es algo social, su esencia

social se le oculta a él mismo y sólo se puede llegar a ella por medio de la interpretación.

IDEOLOGÍA Y VERDAD

Aun en las obras que están penetradas hasta lo más íntimo de ideología puede darse un contenido de verdad. La ideología, apariencia social necesaria, es siempre, aun en su necesidad, figura deformada de la verdad. Uno de los límites entre la conciencia social estética y la trivialidad es que aquella reflexiona sobre la crítica social del elemento ideológico que tienen las obras de arte, mientras que ésta se conforma con repetir maquinalmente esa crítica. Modelo de obra que encierra su verdad no obstante sus intenciones plenamente ideológicas es la de Stifter. No sólo son ideológicos los temas que elige, todos ellos conservadores y animados de una añoranza de restauración, sino también el objetivismo de sus formas que está sugiriendo una realidad empírica pequeña y delicada y una vida llena de sentido sobre la que se pueden contar cosas. Stifter se convirtió en el ídolo de una burguesía refinada y retrógrada. Los estratos sociales que le dieron su popularidad medio esotérica están marchitos, pero con ello no se ha dicho la última palabra. En una fase posterior extremó su tendencia hacia la reconciliabilidad y la reconciliación. Su objetividad se endurece hasta convertirse en una máscara, la vida que trata de sublimar se convierte en un ritual rechazable. Aun a través de las excentricidades de su mediantía sigue oyéndose la canción silenciosa y negada del sujeto alienado y se percibe la falta de reconciliación de su estado. La luz de su prosa madura es pálida e incolora, como si fuera alérgica a la dicha de los colores, se queda como reducida a un dibujo en que se excluyen los factores perturbadores e indómitos de una realidad social, tan incompatible con la mentalidad del poeta como con el *a priori* épico que tan decididamente tomó de Goethe. Pero en su prosa, en contra de su voluntad, se produce una discrepancia entre la forma y la sociedad que ya era capitalista y esto hace intensificarse su expresión. La tensión ideológica que la levanta por encima de toda esa literatura consoladora, tan interesada en descubrir el ocultamiento campesino, y le da esa auténtica calidad que admiraba Nietzsche. Se ve así claramente lo poco que la intención poética y aun el sentido que una obra encarna o defiende inmediatamente se parecen a su contenido objetivo. En Stifter, el contenido niega su sentido, pero ese contenido no sería nada si las obras de arte no hubieran tenido ese sentido y después lo hubieran negado y superado por su misma estructura. La afirmación se convierte en cifra de la desesperación y la negatividad más pura en el contenido encierra siempre, como en Stifter, un grano de afir-

mación. Ese resplandor que hoy tienen las obras de arte para las que cualquier afirmación se ha hecho tabú es la aparición de lo afirmativo *ineffabile*, la aurora de un no-ser, pero como si fuera. Su exigencia de ser se apaga en la apariencia estética que no es nada, pero que promete serlo por el hecho de que aparece. La correlación entre ser y no ser es la figura utópica del arte. Aunque se siente empujado hacia una negatividad no es, gracias a esa negatividad, algo absolutamente negativo. Esta esencia antinómica de su resto afirmativo no se encuentra en las obras de arte en virtud de su actitud frente al ser, frente a la sociedad, sino que es immanente a ellas y las ilumina con luz de atardecer. Ninguna belleza puede hoy evitar la pregunta de si realmente bella o si ha dejado de serlo por causa de una afirmación no nacida de un proceso. La repugnancia ante el comercio del arte es, en otra clave, la mala conciencia del arte que se excita ante el sonido de cualquier acorde, ante el brillo de cualquier color. La crítica social del arte no necesita llegar a él desde fuera, sino que madura internamente, en las formas estéticas mismas. La creciente sensibilidad respecto del sentido estético se acerca asintóticamente a la sensibilidad social contra el arte. Ideología y verdad artísticas no son como ovejas y cabritos. No existe la una sin la otra y esta reciprocidad es una tentación para el abuso ideológico y para esos procedimientos sumarios del estilo que quiere partir de cero. Sólo hay un paso entre la utopía de un arte que fuera igual a sí mismo y el hedor de las rosas celestiales que el arte desparrama sobre la vida terrestre, como las mujeres del *Discurso interminable* de Schiller. Al irse transformando la sociedad, y sin avergonzarse, en esa totalidad que prescribe a todas las cosas y también al arte el valor que hayan de tener, éste se polariza cada vez más en ideología y protesta. Y esta polarización difícilmente la será beneficiosa. La protesta absoluta sirve para estrecharlo y penetra aun en su misma *raison d'être*, mientras la ideología se va afinando hasta convertirse en pobre y autoritaria copia de la realidad.

«CULPA»

En la cultura que ha resucitado tras la catástrofe de la guerra, el arte, por su limpia existencia y antes de cualquier contenido y de cualquier triunfo, encierra en sí un elemento ideológico. Su falsa relación con los horrores sucedidos o amenazantes le condena a un cinismo del que sólo se escapa cuando lo enfrenta. Su objetivación requiere una cierta frialdad frente a la realidad. Esto le degrada hasta convertirle en cómplice de la barbarie en la que necesariamente caería si renunciase a la objetivación y participase inmediatamente en su juego, aunque fuera mediante un compromiso polémico. Cual-

quier obra de arte actual, incluso las radicales, tiene su rasgo conservador. Su misma existencia ayuda a robustecer las esferas del espíritu y de la cultura, cuya real impotencia y cuya complicidad con el principio de la desgracia están a la vista en toda su desnudez. Pero este rasgo conservador, más opuesto a la integración social en las obras avanzadas que en las moderadas, no merece desaparecer. Sólo es posible resistir al dominio omnipotente de la totalidad social si el espíritu, en su forma más progresista, sobrevive y sigue en acción. Una humanidad cuyo espíritu más progresista no se adueñase de las fuerzas que tratan de liquidarla, se hundiría en esa barbarie a la que debe detener una ordenación racional de la sociedad. El arte, aun como meramente tolerado en un mundo administrado, encarna cuanto no se deja dirigir, cuanto está oprimido por esa general dirección. Esos tiranos, no muy distintos de los griegos, han sabido por qué prohibían las obras de Beckett, en las que no hay una sola palabra política. La legitimación social del arte es su asocialidad. Para conseguir la reconciliación las obras de arte auténticas tienen que borrar cualquier recuerdo de reconciliación. Tampoco existiría esa unidad, en la que no faltan factores disociativos, si no existiera la vieja reconciliación. Las obras de arte, *a priori*, son socialmente culpables, mientras que cada una de ellas, que merezca tal nombre, trata de borrar su culpa. Su posibilidad de supervivencia está en que sus esfuerzos hacia la síntesis pertenecen también al ámbito de lo no reconciliado. Pero sin la síntesis que enfrenta la obra de arte como algo autónomo con la realidad no existiría más que la maldición de ésta. El principio de la separación y autonomización del espíritu, que sirve para extender esa maldición, es también lo que la quiebra al darle determinación.

ACEPTACIÓN DEL ARTE DE VANGUARDIA

Que la tendencia nominalista en arte hasta el extremo de la destrucción de categorías de orden anteriores tenga implicaciones sociales es algo que se vuelve evidente si se reflexiona sobre los enemigos del arte nuevo, incluido Emil Steiger. Su simpatía hacia lo que en su lenguaje se llama «imagen conductora» (*Leitbild*) es una simpatía hacia la represión social y a veces sexual. La unión entre una actitud socialmente reaccionaria y el odio al arte moderno la iluminan los análisis del carácter que gusta de someterse a la autoridad, la confirman las viejas y nuevas propagandas fascistas y la descubre la investigación empírica sobre la sociedad. La ira contra la supuesta destrucción de sacrosantos bienes de cultura, que por esto mismo ya no pueden ser objeto de experiencia, es la tapadera de los deseos realmente destructores de los así indignados. Para la conciencia do-

minante, cualquier cosa que deseara cambiar separándose de lo ya esclerotizado es catódica. Quienes más se indignan contra la anarquía del arte moderno, contra esa anarquía de la que en general no se está muy alejado, son sin embargo los que se equivocan siempre por su burda falta de información al nivel más sencillo, por su desconocimiento de lo que odian. Pero tampoco se puede discutir con ellos en este punto, porque sobre lo que están decididos a rechazar por principio ni siquiera desean hacer experiencias. La culpa que en todo ello tiene la división del trabajo es innegable. Quien no esté especializado no puede entender sin más los progresos de la nueva física nuclear, como tampoco podrá comprender quien no esté dentro de ese mundo las complejidades de la nueva música o de la nueva pintura. Pero mientras acepta la incomprendibilidad de las últimas tesis físicas porque confía en la racionalidad, comprensible virtualmente por todos, que lleva a esas tesis, tachará de arbitrariedad esquizoide al arte nuevo, aunque lo estéticamente incomprendible, lo mismo que lo esotérico de la ciencia, puede ser superado por medio de experiencias. Y el arte sólo puede hacer realidad su universalidad humana por medio de una consecuente división del trabajo. Lo demás es falsa conciencia. Obras de calidad, estructuradas en sí misma, son objetivamente menos caóticas que esas otras, innumerables, que presentan una fachada ordenada mientras que la configuración que hay tras ella se encuentra deshecha. Pero esto importa poco. El carácter burgués se halla profundamente inclinado a asirse a lo negativo sin reparar en mejores opiniones. Constituye una parte importante de la ideología el hecho de que nunca se crea totalmente en ella y avance así desde su autodesprecio a su autodestrucción. La conciencia medio formada se atrinchera en el «me gusta» y sonríe, entre cínica y perpleja, ante el supuesto de que ese desolladero de la cultura se ha fabricado explícitamente para engañar al consumidor. El arte, como ocupación del tiempo libre, tiene que ser agradable y no comprometedor. Se dan cuenta de este engaño porque en general sospechan que el principio de su sano realismo es el engaño de lo igual por lo igual. Dentro de esa falsa conciencia que es enemiga del arte se desarrolló el momento ficticio de éste, su carácter apariencial dentro de la sociedad burguesa. Su imperativo categórico respecto al consumo artístico es el del *mundus vult decipi*. Por esto consideran depravada cualquier experiencia artística aparentemente ingenua y que así deja de serlo. Objetivamente hablando, la conciencia dominante se convertirá en una conducta endurecida porque quienes están del todo socializados tienen que fracasar ante el concepto de madurez, aun estética, postulado por ese orden que creen suyo y al que se agarran a cualquier precio. El concepto crítico de la sociedad, inherente a las obras de arte auténticas sin que ellas tengan que hacer nada, es incompatible con el concepto que a la sociedad le agrada

tener sobre sí misma para poder continuar como es. La conciencia dominante no puede liberarse de su propia ideología sin dañar la conservación de la sociedad. Esto es lo que hace que resulten relevantes controversias estéticas aparentemente accidentales.

MEDIACIÓN ENTRE ARTE Y SOCIEDAD

El hecho de que la sociedad «aparezca» en las obras de arte, tanto en las polémicas como en las ideológicas, puede conducir a mistificaciones histórico-filosóficas. La especulación puede caer con mucha facilidad en una armonía preestablecida organizada por el espíritu del mundo entre sociedad y obras de arte. Pero la teoría no debe capitular ante el estudio de sus relaciones. El proceso que acontece y llega a término en las obras hay que pensarlo como teniendo el mismo sentido que el proceso social. Dicho con una fórmula leibniziana, las obras reflejan ese proceso social sin ventanas. La articulación de los elementos de una obra para constituir un todo obedece a leyes inmanentes: que están emparentadas con las leyes sociales. Las fuerzas y las relaciones de producción de la sociedad, como meras formas y variadas de su facticidad, reaparecen en las obras de arte porque el trabajo artístico es un trabajo social y lo mismo los productos artísticos. Las fuerzas de producción en la obra de arte no son en sí mismas diferentes de las sociales, sino sólo por su ausencia constitutiva de la sociedad real. Apenas si hay algo que pueda ser hecho o producido en arte que no tenga su modelo, por muy latente que esté, en la producción social. La gran fuerza de las obras de arte más allá del círculo de su inmanencia se funda en esa afinidad. Aunque las obras de arte son realmente mercancías absolutas, lo mismo que ese producto social que se ha desprendido de toda apariencia de ser-para-la-sociedad —apariencia que las otras mercancías retienen decididamente—, sin embargo la relación determinada de producción, la forma de mercancía, penetra en las obras de arte lo mismo que en la fuerza de producción social, como también penetra el antagonismo entre ambas. La mercancía absoluta se vería así libre de la ideología, que es intrínseca a la forma de mercancía y que pretende que sea un para-otro mientras que, irónicamente, es un para-sí: esto es lo que es para quienes las administran. Tal cambio de ideología pertenece en verdad al contenido estético, pero no inmediatamente a la postura que el arte sostiene ante la sociedad. La misma mercancía absoluta sigue siendo vendible y se ha convertido en el «monopolio natural». El hecho de que haya obras de arte, como vasos y estatuillas antiguas, que salgan a subasta no es un abuso, sino sencillamente una consecuencia de la parte que tienen en el arte las relaciones de producción. Un arte que no tenga nada de ideología es

imposible. Y ello no es así por su mera antítesis con la realidad empírica. Sartre⁸⁸ ha subrayado con razón que el principio de *l'art pour l'art* que desde Baudelaire había prevalecido en Francia (como en Alemania) sobre el ideal estético del arte como presión moral, fue recibido con gusto por la burguesía porque veía en él una forma de neutralización. En Alemania ese principio hizo que se considerase al arte como camarada federal en traje típico, y así quedó sometido a los controles del orden social. Lo que hay de ideológico en el principio de *l'art pour l'art* no depende de esa antítesis respecto a la realidad empírica que es el arte, sino de que esa antítesis se vuelva abstracta y facilona. La idea de belleza sobre la que se asienta el principio de *l'art pour l'art* no tiene por qué ser formal-clasicista, por lo menos después de Baudelaire, pero prescinde de todo contenido perturbador que no quede de este lado de la ley de la forma, antiartístico, por tanto, y no se someta a un canon dogmático de belleza. George censura semejante espíritu en una carta a Hofmannstahl porque éste, en una nota sobre la muerte de Tiziano, hizo morir al pintor de peste⁸⁹. El concepto de belleza de *l'art pour l'art* está propiamente vacío, pero a la vez es función del tema elegido, una característica del *Jugendstil*, que se manifiesta en las fórmulas de Ibsen sobre las hojas de vid en el pelo o sobre la muerte rodeada de belleza. La belleza, incapaz de encontrar por sí misma su propia determinación, ya que la consigue por su otro, como las raíces aéreas, queda prendida en los lazos de una pretendida ornamentación. Esta idea de lo bello es limitada porque no es más que la antítesis inmediata de una sociedad que se rechaza como fea, en lugar de extraer su carácter antitético y experimentarlo, como todavía hicieron Baudelaire y Rimbaud, partiendo de su propio contenido, que en Baudelaire fue la *imagerie de Paris*. Sólo de esta manera se convertiría la distancia en la irrupción de una negación determinada. Ha sido precisamente la autarquía de la belleza neorromántica y simbolista, su afectación frente a los momentos sociales, sólo por los cuales la forma sería realmente tal, la que se ha dejado convertir tan rápidamente en un bien de consumo. Nos engaña sobre el mundo de la mercancía precisamente porque lo deja en libertad y eso le da la calificación de mercancía. Su latente carácter mercantil ha convertido, dentro de la estética, a las obras de *l'art pour l'art* en pastiches de los cuales hoy nos reímos. Se podría mostrar que la antítesis más decisiva de Rimbaud en su artificio respecto a la sociedad; y la acomodación, o mejor el encantamiento de Rilke ante el aroma de las viejas arcas o sus canciones de cabaret no tienen relaciones entre sí. Triunfó por

⁸⁸ Jean-Paul SARTRE, «Qu'est-ce que la Littérature», en *Situations II*, París, Gallimard, varias eds.

⁸⁹ Cf. *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*, ed. por R. Boehringer, 2.ª ed., München und Düsseldorf, 1953, p. 42.

fin el espíritu de reconciliación y ya no se pudo salvar el principio de *l'art pour l'art*. Por esto mismo la situación general del arte está hoy llena de aporías. Si olvida su autonomía, entra en el ámbito de la sociedad existente; pero si permanece estrictamente para sí, entonces queda también integrado como uno de los fenómenos que no tienen importancia. En esta aporía aparece el totalismo de la sociedad que se traga todo lo que suceda. Que las obras de arte renuncien a la comunicación es una condición necesaria, pero no suficiente, de su esencia no ideológica. El criterio central es la fuerza de su expresión, gracias a cuya tensión las obras de arte con un gesto sin palabras se hacen elocuentes. Por su expresión las obras de arte aparecen como heridas sociales, la expresión es el fermento social de su autonomía. El principal testigo de lo que decimos es el *Guernica* de Picasso, que, por ser irreconciliable con el obligado realismo, consigue en su inhumana construcción esa expresión que lo convierte en una aguda protesta social más allá de cualquier malentendido contemplativo. Las zonas socialmente críticas de las obras de arte son aquellas que causan dolor, allí donde su expresión, históricamente determinada, hace que salga a la luz la falsedad de un estado social. Contra esto precisamente reacciona la ira.

CRÍTICA DE LA CATARSIS. PASTICHE Y VULGARIDAD

Las obras de arte pueden apropiarse lo que les es heterogéneo, su implicación con la sociedad, precisamente porque son siempre en sí mismas algo social. Su autonomía, conseguida con esfuerzo de la sociedad y nacida en ella, tiene la posibilidad de caer en la heteronomía. Todo lo nuevo resulta más débil que la acumulación de lo siempre igual y está siempre dispuesto a volver allá de donde procedió. Ese «nosotros» que siempre se disimula en la objetivación de las obras no es algo radicalmente diferente de lo externo a ellas, aunque con frecuencia sea el residuo de algo realmente pasado. Por eso la llamada colectiva no es sólo el pecado original de las obras, sino que hay algo en su misma forma que lo incluye. La gran filosofía griega no concede esa importancia tan grande a la influencia estética por mera obsesión política, mayor de lo que se puede esperar del tenor de sus ideas. Desde que se incluyó el arte dentro de la reflexión teórica ésta siente la tentación, al levantarse sobre el arte, de subordinarle a sí misma y entregarle a las relaciones de poder. Lo que hoy se llama la determinación de su lugar tiene que salir fuera del maldito círculo estético. Esa soberanía corruptible que prescribe al arte su lugar social le trata fácilmente, tras haber despreciado su inmanencia formal como un engaño ingenuo, como si no fuera otra cosa que algo determinado por el lugar prescrito en la sociedad. Las cen-

suras que Platón impone al arte según esté de acuerdo o no con las virtudes militares de su utópica comunidad, su encono totalitario contra la real o fingida decadencia, incluso su aversión contra las mentiras de los poetas, que no son más que el carácter apariencial del arte, su deseo, en fin, de integrarlos en el orden establecido, todo esto mancha el concepto del arte en el mismo momento en que, por primera vez, se vuelve reflejo. La purificación de los afectos de la *Poética* aristotélica, aunque no apoya tan al descubierto los intereses dominantes, sin embargo los sigue preservando al señalarle como tarea a su ideal de sublimación artística, en vez de la satisfacción real de los instintos y necesidades del público, la de crear la apariencia estética como satisfacción sustitutiva. La catarsis es una acción purificadora en contra de los afectos que está de acuerdo con la opresión. Por eso ha quedado anticuada como parte de la mitología artística, como inadecuada a sus efectos reales. Son las mismas obras de arte las que han conseguido lo que los griegos proyectaron sobre su efecto exterior: en el proceso entre forma y contenido ellas son su propia catarsis. La sublimación, aun la aristotélica, participa ciertamente en el proceso de la civilización y en el del arte, pero tiene su lado ideológico: al ser el arte un sustituto y al basar sobre una mentira la sublimación, la despoja de aquella dignidad que todo el clasicismo reclama en su nombre, clasicismo que ha durado más de dos mil años defendido por la autoridad de Aristóteles. La doctrina de la catarsis imputa al arte ese mismo principio que, después, la industria de la cultura se ha apropiado. Pero existe la duda fundada de si esos dichos efectos aristotélicos se han dado alguna vez. Porque el arte como sustituto pudo muy bien haber incubado esos mismos instintos reprimidos. La misma categoría de lo nuevo, que representa en las obras de arte lo que todavía no ha existido y el término hacia el que se trascienden, ostenta siempre la impronta de lo siempre igual, aunque con nueva cobertura. La conciencia todavía hoy encadenada no es dueña de lo nuevo ni siquiera en imagen: puede soñar sobre ello, pero, propiamente, no ha soñado todavía lo nuevo. Aunque la emancipación del arte sólo fue posible a causa de la aceptación del carácter de mercancía en cuanto apariencia de su ser-en-sí, la posterior evolución ha expulsado de las obras de arte ese carácter. El *Jugendstil* colaboró no poco en ello con su ideología de la vuelta del arte a la vida y con las sensaciones de Wilde, D'Annunzio y Maeterlinck, preludios de la industria de la cultura. La progresiva diferenciación subjetiva y la elevación y ampliación de los estímulos estéticos han hecho que éstos sean manejables. Ya pueden ser producidos con vistas al mercado cultural. Se ha hecho al arte estar de acuerdo con las reacciones individuales más pasajeras, lo que ha colaborado a su cosificación. También su semejanza creciente con lo que, subjetivamente, pertenece a la física, lo ha alejado, al extenderse la pro-

ducción, de su propia objetividad y lo ha recomendado frente al público. Así ha sido como el principio de *l'art pour l'art* se ha convertido en la cobertura de su contrario. La charlatanería sobre la decadencia tiene razón al afirmar que la diferenciación subjetiva es un aspecto de la debilidad del yo, la misma debilidad por lo demás que la de los clientes de la industria de la cultura, que tan bien la ha sabido valorar. El pastiche no es, como lo cree la confianza en la formación, un mero desecho del arte, nacido de una adaptación infiel, sino que amenaza siempre, en esas circunstancias que siempre vuelven, con aparecer desde dentro del arte. Aunque el pastiche, como un duende, se escapa siempre cualquier definición, aun de la histórica, una de sus características más pertinaces es la ficción —y la neutralización— de afectos que no se dan. El pastiche es una parodia de la catarsis. Pero esta misma ficción produce obras de arte exigentes y es esencial al arte: ser archivo de sentimientos realmente existentes, ser repetición de sí misma, como las materias primas, son rasgos perfectamente ajenos al arte. Es inútil querer trazar en abstracto los límites entre ficción estética y pastiche, porque éste se da en todo arte. La tarea de excluirlo es uno de los esfuerzos más desesperados de la actualidad. En forma complementaria de esos sentimientos que hoy se producen y se venden existe la categoría de lo vulgar, que también se encuentra en cualquier sentimiento vendible. Qué sea lo vulgar en las obras de arte es tan difícil de responder como la pregunta planteada por Erwin Ratz de por qué el arte, que por su propio gesto es una protesta contra la vulgaridad, puede quedar integrado en ella. Lo vulgar representa, en forma mutilada, ese elemento plebeyo que el llamado arte elevado deja fuera de sí. Pues cuando el arte se deja inspirar, sin inmutarse, por temas plebeyos, adquiere un peso que es lo contrario de la vulgaridad. El arte llega a ser vulgar por dejadez: cuando apela, a veces con humor, a la conciencia deformada y le sirve de apoyo. Esta conciencia se parece en su concepto al del dominio porque éste suele poner en el debe de las culpas de la masa lo que ha hecho de ella mediante un proceso de domesticación. El arte desprecia a la masa porque aparece ante ella como lo que ella podría ser, en lugar de adaptarse a ella en obras degeneradas. Lo vulgar en arte, socialmente hablando, es la identificación subjetiva con la bajeza objetiva. La masa goza de forma reactiva, como con rabia, de lo que se le quiere vedar, actitud producida por su propio fracaso que quiere gozar, usurpándolo, de lo que es incapaz. Es mera ideología afirmar que el arte inferior, como evidente entretenimiento social, sea legítimo. Tal evidencia es sólo la expresión de una represión omnipresente. Modelo de vulgaridad estética es el niño que en un anuncio publicitario cierra los ojos con picardía mientras está comiendo su trozo de chocolate como si fuera pecado. En lo vulgar reaparece lo reprimido y con las huellas de la represión. Es la expre-

sión subjetiva del fracaso de esa sublimación que el arte tan celosamente alaba considerándola como catarsis y que se apunta como mérito porque advierte que ni él ni la cultura en general lo habían conseguido hasta hoy. En la época de la administración total no necesita el arte humillar a los bárbaros que esa sociedad ha fabricado. Es suficiente que robustezca esa barbarie; que se ha ido sedimentando subjetivamente desde siglos, por medio de sus propios ritos. El hecho de que todo aquello a lo que el arte exhorta no exista levanta una airada protesta; el arte se ha transfundido a la imagen de lo otro y ha quedado contaminado. Lo vulgar, encerrado, de forma genial a veces, por la burguesía emancipada en sus *clowns*, servidores y papagenos, tiene hoy sus arquetipos en esas gesticulantes bellezas propagandísticas, en cuyas alabanzas se unen los anuncios de todos los países con el fin de vender pastas de dientes, y con las que los hombres que se saben engañados por tanta belleza femenina suelen ennegrecer sus blanquísimos dientes y hacen así resplandecer, con santa inocencia, la verdad que puede tener el brillo de nuestra cultura. Este tipo de obra interesada, por lo menos, es percibido por la vulgaridad. Pero al no ser dialéctica, imita siempre y sin variaciones lo humillado socialmente y carece así de historia. Los *graffiti* celebran su eterno retorno. El arte no marca con el tabú de la vulgaridad ninguna clase de tema. La vulgaridad está en la relación que se tenga con ese tema y con aquellos a los que se apela. Y la extensión que ha adquirido hasta convertirla en totalidad se ha tragado entretanto cuanto de noble y sublime fermentaba. Es uno de los motivos de la liquidación de lo trágico, que terminó con los finales de acto de las operetas de Budapest. Hoy hay que rechazar todo lo que aparezca como arte ligero, pero también todo lo sublime, antítesis de la cosificación, así como también presa de ella. Lo sublime ha quedado vinculado desde los días de Baudelaire con la reacción política, como si la democracia como tal, la categoría cuantitativa de la masa, fuese el fundamento de la vulgaridad y no esa opresión que continúa en medio de la democracia. Pero también hay que ser fieles a lo noble en arte, con tal que refleje su propia culpabilidad, su complicidad con los privilegios. Su refugio es sólo el acierto y la fuerza de resistencia de la forma. Lo noble por su parte se torna en negativo y en vulgar si se establece a sí mismo como tal, ya que hasta hoy no ha existido nada noble. Desde el verso de Hölderlin ya no hay nada santo a lo que pueda acudir⁹⁰, y en lo noble late esa contradicción que percibe el jovencito que lee con simpatía un diario socialista a la vez que siente repugnancia por su lenguaje y su actitud, corriente secundaria en esa ideología de la cultura para todos. Es que realmente el partido que toma ese periódico no es el de la potencia-

⁹⁰ Cf. HÖLDERLIN, o. c., vol. 2.º, p. 230 («Pregunté un día a la musa»).

ción de un pueblo liberado, sino el del pueblo como complemento de la sociedad de clases, el del universo estático de los electores con el que hay que contar.

ACTITUD FRENTE A LA PRAXIS

El concepto contrario del proceder estético es el de la trivialidad, tangente en muchos puntos con el de lo vulgar, pero diferente de él por indiferencia u odio, allí mismo donde la vulgaridad se estremera de avidez. La proscripción de la trivialidad en el trabajo espiritual cómplice también socialmente del refinamiento estético, posibilita de modo inmediato obras de un rango más elevado que el trabajo corporal. Pero en la autoconciencia del arte y de los que reaccionan estéticamente ante lo mejor en sí, está claro que el arte aspira a algo más. Necesita la corrección permanente de este momento ideológico. Es capaz de esa corrección porque, como negación de lo práctico, es también praxis, y no sólo por su génesis, por el hacer que cada obra necesita. Como su contenido se mueve en sí mismo y no permanece igual, las obras de arte se convierten, en virtud de su historia, en formas prácticas de comportamiento y se vuelven de nuevo a la realidad. Aquí el arte tiene el mismo sentido que la teoría. Está repitiendo en sí mismo, en forma modificada, y si se quiere neutralizada, la praxis y así es como adopta su postura ante ella. Las sinfonías de Beethoven son, hasta en su quimismo más secreto, el proceso de producción burgués como expresión de la desgracia perpetuada que lleva consigo. Pero a su vez, por su gesto de afirmación trágica, se convierte en un *fait social*: las cosas tienen que ser tal como son y por eso son buenas. Esa música forma parte del proceso revolucionario de emancipación de la burguesía y anticipa la apologética del mismo. En la medida en que se descifra con profundidad una obra de arte, su oposición a la praxis deja de ser absoluta. También ella es distinta de su seriedad y de su fundamento, es esa oposición y se abre a las mediaciones. Las obras de arte son menos y más que la praxis. Menos, porque no se lanzan a aquello que tiene que realizarse como Tolstoi dejó formulado de una vez por todas en la *Sonata a Kreutzer*. Quizá tratan de hacerlo de forma secundaria, aunque su eficacia es menor que la que Tolstoi supuso con su actitud ascética de renegado. Su verdad no puede separarse del concepto de humanidad. A través de todas las mediaciones y todas las negatividades son imágenes de una humanidad cambiada y si prescindieren de esa modificación no pueden llegar a ponerse de acuerdo consigo mismas. Pero el arte es también más que la praxis porque al separarse de ella renuncia a la vez la estúpida falsedad de lo práctico. La praxis inmediata no puede saber nada de esto hasta que la disposición práctica

del mundo no haya llegado a feliz término. La crítica que ejercita *a priori* el arte es la de la actividad, criptograma del dominio. Por su misma forma, la praxis tiende hacia algo que acabaría por destruirse de acuerdo con la lógica de esa praxis. La violencia es immanente a ella y late aun en sus formas más sublimes, mientras que las obras de arte, incluso las más agresivas, están por la no violencia. Son un memorial contra toda agitación práctica, contra todo hombre práctico, tras el que se esconde el bárbaro apetito de la especie. Y ésta no llegará a ser auténtica humanidad mientras se deje dominar por ese apetito y se identifique con el dominio. La relación dialéctica entre arte y praxis es la de su eficacia social. Es dudoso que las obras de arte tengan eficacia política. Si así sucede alguna vez, se trata en general de algo periférico. Si pretenden esa eficacia, suelen quedarse por bajo de su propio concepto. Su real eficacia social es mediata, es la participación en el espíritu que modifica a la sociedad por un proceso subterráneo y se concentra en las obras de arte. Tal participación sólo la adquieren por su objetivación. La eficacia de las obras de arte es esa advertencia que hacen en virtud de su misma existencia, y no aquella otra que la praxis manifiesta sugiere a su praxis latente. Su autonomía está muy distanciada de la praxis inmediata. Aunque la génesis histórica de las obras de arte las convierte en un conjunto de efectos, las obras no desaparecen del todo en él. El proceso que se realiza en toda obra tiene eficacia como un modelo de praxis posible, en la que se constituya algo así como un sujeto colectivo y sea eficaz socialmente. Lo poco importante que es la eficacia en arte se corresponde con la importancia de su propia configuración, que es la realmente eficaz. Por esto el análisis crítico de la eficacia no nos dice demasiado sobre lo que encierran las obras de arte por su carácter de cosas. Algo así podría ponerse de manifiesto en los efectos ideológicos de Wagner. Lo falso no es la reflexión social sobre las obras de arte y su quimismo, sino esa ordenación social que viene desde arriba y que es indiferente a las tensiones entre contenido y eficacia. La amplitud de los efectos prácticos de las obras de arte no se determina sólo partiendo de ellas, sino sobre todo partiendo de la hora histórica en que aparecen. Las comedias de Beaumarchais no encerraban ciertamente un compromiso social al estilo de Brecht o de Sartre, pero tuvieron realmente un efecto político porque sus sólidos contenidos estaban en armonía con una línea histórica que en ellas se vio adulada y con ellas disfrutó. La eficacia social del arte es paradójica por ser de segunda mano. Todo lo que se atribuye a su espontaneidad depende a su vez de la tendencia social general. Por el contrario, la obra de Brecht, que él quiso modificar más tarde a partir de su *Juana de Arco*, fue probablemente impotente frente a la sociedad y cualquier observador prudente difícilmente pudo engañarse al respecto. A su eficacia le viene bien la fórmula anglosajo-

na de *preaching to the saved*. Su programa de distanciamiento no quería otra cosa que invitar a pensar a los espectadores. El postulado de Brecht de una conducta pensante converge admirablemente con el de una actitud objetivamente cognoscente, que es lo que las obras de arte autónomas e importantes esperan como actitud adecuada de quienes las oyen o leen. Su gesto didáctico sin embargo es intolerante frente a la ambigüedad de la que brota el pensamiento: es autoritario. La reacción de Brecht ante la advertida ineficacia de sus piezas didácticas pudo consistir en forzar la eficacia por medio de las técnicas de dominio de las que era un virtuoso, de la misma forma que planeó la organización su propia fama. Pero Brecht también contribuyó, y no en último lugar, a que la autoconciencia de la obra de arte, que es una parte de la praxis política, se convirtiera en ella en una fuerza contra su ofuscamiento ideológico. El practicismo de Brecht fue lo que conformó estéticamente sus obras y no se le puede eliminar del contenido de verdad de ellas, contenido que se halla fuera de un inmediato contexto de eficacia. El agudo motivo de la ineficacia social de las actuales obras de arte que no se convierten en cruda propaganda está en que para oponerse al omnipotente sistema de comunicación reinante tienen que renunciar a unos medios de comunicación que son los que podrían llevarla hasta el público. Las obras de arte tienen su eficacia práctica en una modificación de la conciencia apenas concretable y no en que se pongan a arengar. Por lo demás, los efectos de la agitación pasan pronto, posiblemente porque las obras de arte de este tipo se perciben bajo el denominador común de la irracionalidad. Este principio del que no se desprenden deshace la eficacia práctica directa. La configuración estética de la obra es la que la libera de esa contaminación preestética entre arte y realidad. El distanciamiento, que es su resultado, libera a su vez el carácter objetivo de la obra de arte, pero también libera la conducta subjetiva, deshace identificaciones primitivas, consigue que sus destinatarios no sean sólo personas empírico-psicológicas, sino que adquieran una nueva relación con la cosa. Subjetivamente, el arte necesita alienación. Brecht lo apuntó en su crítica a la estética de los sentimientos. Pero el arte es práctico al convertir a quien lo experimenta y sale de sí mismo con un ζῶον πολιτικόν. Objetivamente el arte es praxis como formación de la conciencia, pero sólo puede llegar a serlo si no cae en charlatanería. Quien objetivamente se enfrenta a una obra de arte difícil será que pueda entusiasmarse con ella, como quiere el concepto de la interpelación directa. Una cosa así sería incompatible con la actitud cognoscitiva apropiada al carácter cognoscible de la obra. Al enfrentarse las obras de arte con las necesidades dominantes, al modificar la iluminación de las cosas acostumbradas, hacia las cuales también tienden, consiguen responder a la necesidad objetiva de un cambio de conciencia que termina

en un cambio de la realidad. Pero si esperan conseguir esa eficacia por cuya ausencia padecen, adaptándose a las necesidades existentes, privan precisamente a los hombres de aquello que, si se toma en serio la fraseología de la necesidad y se emplea contra ella, podrían darles. Las necesidades estéticas son vagas e inarticuladas. Los expertos de la industria de la cultura no las han podido alterar tanto como quieren hacer creer ni como se supone. El hecho del fracaso de la cultura implica que las necesidades culturales, separadas de la oferta y de los mecanismos de su extensión, propiamente no existen. La necesidad misma del arte es ampliamente ideológica, pues se podría vivir sin arte no sólo objetivamente, sino aun dentro del ámbito anímico de los consumidores, quienes han cambiado sus gustos sin esfuerzo al variar las condiciones de su existencia, pues sus gustos siguen la ley del menor esfuerzo. En una sociedad en que los hombres han perdido la costumbre de pensar más allá de sí mismos, todo aquello que supera la mera reproducción de sus vidas o cuya necesidad se les ha inculcado, se vuelve superfluo. Esta es la verdad de la rebelión contemporánea contra el arte: en un mundo de incongruencias que se repiten absurdamente, de una barbarie cada vez más extendida, de una omnipresente amenaza de una catástrofe total, los fenómenos que no interesan para la conservación de la vida adquieren un aspecto irrisorio. Aunque los artistas pueden mantenerse indiferentes respecto a ese negocio de la cultura que todo se lo traiga sin excluir lo mejor, ese ambiente comunica a cuanto crece dentro de él algo de su indiferencia objetiva. Lo que ya Marx sospechaba, con cierta ingenuidad, sobre las necesidades culturales en el interior de los estándares generales de la cultura, encierra su dialéctica en el hecho de que honra más a la cultura quien renuncia a ella y no participa en sus festivales que quien se deja cebar por su embudo de Nürnberg. Contra las necesidades culturales, los motivos no son sólo estéticos, sino reales. La idea de la obra de arte pretende romper la eterna alternancia entre necesidad y satisfacción, pero no corromperse ofreciendo satisfacciones trucadas a necesidades que realmente quedan sin satisfacer.

EFICACIA, VIVENCIA, «CONMOCIÓN»

Todas las teorías estéticas o sociológicas sobre la necesidad emplean ese concepto denominado, con expresión característica y pasada de moda, vivencia. Su insuficiencia se puede comprobar en la estructura de la vivencia artística, aun cuando en otros terrenos debe ocurrir algo semejante. Su presupuesto es la aceptación de una equivalencia entre el contenido de la vivencia —dicho de forma simplista: entre la expresión emocional de las obras— y la vivencia subje-

tiva de los espectadores. Esta vivencia debería brotar cuando, por ejemplo, una música se presenta como excitante, pero en realidad, si es que quiere entender algo, tiene que permanecer emocionalmente tanto más distante cuanto con más insistencia gesticule la cosa. Difícilmente podría la ciencia imaginarse algo más extraño al arte que esos experimentos que imaginan poder tomar el pulso a la eficacia y a la vivencia estéticas. Son turbias las fuentes de que se extrae esa equivalencia. Lo que se supone que tiene que ser vivenciado en el momento o con posterioridad; o en términos generales, los sentimientos del autor, es sólo un momento parcial de las obras y ciertamente no el decisivo. Las obras de arte no son protocolos de excitaciones —tales protocolos son en cualquier caso muy poco agradables a los espectadores y es lo último que ellos «vivencian»—, sino que quedan radicalmente modificadas por su interna autonomía. La alternancia entre el elemento constructivo y el mimético-expresivo del arte se ve sencillamente sustraída o por lo menos falseada en la teoría de la vivencia. No existe esa supuesta equivalencia: lo más que se consigue con ella es aislar limpiamente un factor que es sólo particular. Pero separado del contexto estético y trasladado de nuevo al mundo de lo empírico, se lo convierte por segunda vez en algo distinto de lo que era en el interior de la obra. El sacudimiento producido por una obra de arte importante no hace de ella un excitante de emociones propias que estaban reprimidas. Semejante fenómeno pertenece a ese instante en el que quien contempla la obra se olvida de sí mismo y desaparece en ella, pertenece al momento de la conmoción. El suelo huye bajo sus pies; la posibilidad de verdad, que encarna la obra estética, se le hace presente y viva. Tal inmediatez, en su sentido profundo, al relacionarse con las obras importantes, actúa sin embargo como función de las mediaciones, de las experiencias más presivas y envolventes. Todas ellas se condensan en el instante, por lo que éste necesita del conjunto de la conciencia y no sólo de estímulos y reacciones aisladas. La experiencia del arte, al serlo de su verdad o falsedad, es algo más que una vivencia subjetiva: es la irrupción de la objetividad en la conciencia subjetiva. Y esa objetividad es siempre su mediación, aun en los casos en que la reacción subjetiva es muy intensa. Muchas situaciones en la música de Beethoven pertenecen a la *scène à faire*, aun quizá con los defectos de la puesta en escena. La entrada de la *reprise* de la *Novena Sinfonía* celebra su aparición primera como resultado del proceso sinfónico. Resuena como un poderoso Así-es. La respuesta es la conmoción, a la que sirve de resonancia el miedo ante su potencia; esa música, al afirmarse, nos dice también la verdad sobre la falsedad. Sin necesidad de juicios las obras de arte apuntan como con el dedo hacia su contenido, pero sin convertirlo en discursivo. La reacción espontánea del espectador es la imitación de la inmediatez de ese gesto. Pero la

obra no se agota en él. La actitud implicada en ese gesto, una vez integrado, se halla sometida a la crítica de si la fuerza de su ser-así y no de otra manera, hacia la que tienden en virtud de su epifanía esos instantes supremos de las obras de arte, es un resumen de su misma verdad. La experiencia total del arte, que finaliza en un juicio sobre la obra que ella misma no es capaz de juzgar, exige esa crítica y, por ello, el concepto. La vivencia es sólo un momento de esa experiencia, pero un momento falible porque está afectado por la cuadricidad de haberse dejado convencer. Obras del tipo de la *Novena Sinfonía* ejercen ciertamente una gran sugestión, pero la fuerza que llegan a tener por su propia estructura está más allá de sus efectos inmediatos. En la música posterior a Beethoven se hace revertir sobre la sociedad esa sugestividad originariamente tomada de ella y en forma de agitación ideológica. La conmoción se opone rudamente al concepto usual de vivencia y no aporta satisfacción particular alguna del yo, ni se asemeja al placer. Más bien se la puede considerar como un compendio de la liquidación del yo que, al sentirse sacudido, conoce su propia limitación y finitud. Esta experiencia es lo contrario de la debilitación del yo, pretendida por la industria de la cultura. Para ella la conmoción es pretenciosa locura y ésta puede ser la motivación más profunda del vaciamiento del arte. Para liberarse, aunque sólo sea un poco, de esa cárcel que es él mismo, el yo necesita no de la dispersión, sino de la máxima tensión. La conmoción guarda esta tensión a cubierto de la tendencia a la regresión, aun siendo ella misma un proceder involuntario. Kant interpretó con exactitud, en la estética de lo sublime, la fuerza del sujeto que es su condición. La aniquilación del yo ante el arte no puede entenderse al pie de la letra, como tampoco su fortalecimiento. Pero como lo que se llama vivencia estética es, en cuanto tal, algo psicológicamente real, con dificultad podría significar algo si se trasladara a ella el carácter apariencial del arte. Las vivencias no son un como-si. Es verdad que el yo no desaparece realmente en el momento de la conmoción: el delirio que lo atrastra hacia la aniquilación es incompatible con la experiencia artística. Pero momentáneamente el yo percibe la posibilidad de abandonar su propia conservación tras sí, aun cuando no sea capaz de llegar a realizar tal posibilidad. La conmoción estética no es apariencial; la apariencial es su postura ante la objetividad: en su inmediatez siente el potencial objetivo como si estuviera actualizado. El yo queda cogido por la conciencia que, sin metáfora, quiebra la apariencial estética: la conciencia de que lo definitivo no es también apariencial. Esto hace que el arte se convierta para el sujeto en lo que es en sí mismo, en portavoz histórico de la naturaleza oprimida, en crítica del principio del yo como agente interno de la opresión. La experiencia subjetiva en contra del yo es un momento de la verdad objetiva del arte. Pero quien quiere, si-

guiendo el movimiento contrario, tener experiencia de una obra de arte relacionándola consigo, no la experimenta en realidad. Esto, que se presenta como vivencia, es sólo un sustitutivo procedente de una sofisticación cultural. Y sobre el particular tienen ideas demasiado simplistas. Los productos de la industria de la cultura, más romos y estandarizados de lo que querrían quienes los aprecian, podrían impedir esa identificación que pretenden. La pregunta sobre lo que aporta a la humanidad la industria de la cultura es posiblemente más ingenua y su efecto más inespecífico de lo que la pregunta misma sugiere. El tiempo vacío se llena con algo vacío y no es una falsa conciencia lo que se produce, sino que lo ya existente se deja tal como está, eso sí, después de muchos esfuerzos.

EL COMPROMISO

El momento de la praxis objetiva, interno al arte, se convierte en intención subjetiva cuando la antítesis respecto a la sociedad se vuelve irreconciliable, tanto por esa tendencia objetiva cuanto por la reflexión crítica sobre el arte. El nombre que suele usarse para esto es el de compromiso. Se trata de un grado de reflexión más elevado que el que se produce en la mera tendencia, pues no sólo se trata de mejorar ciertos estados defectuosos, aunque el comprometido simpatice fácilmente con las medidas que a ello se encaminan, sino de algo más, a saber, del cambio de las circunstancias que hacen posible esos estados sin contentarse con su brillante propuesta. Por eso el compromiso se inclina hacia la categoría estética de lo esencial. La autoconciencia polémica propia del arte presupone su espiritualización. Cuanto más sensible sea contra la irrupción de la inmediatez sensible, con la que en otros tiempos se la identificó, tanto más crítica será su actitud ante la realidad en bruto, prolongación del estado natural y que la sociedad trata de extender y reproducir. Pero no es sólo en el plano formal donde la reflexión crítica propia de la espiritualización hace más cortante la relación del arte con sus contenidos materiales. Al alejarse Hegel de la estética sensualista no sólo penetró en el camino de la espiritualización del arte, sino en el de la acentuación de su contenido material. Por medio de la espiritualización la obra de arte se convierte en aquello que, sin reparos, se creyó era su efecto sobre otros espíritus. El concepto de compromiso no hay que tomarlo demasiado al pie de la letra. Si se lo convierte en norma de censura, entonces reaparece aquel momento del control dominante respecto a las obras de arte, al que ellas ya se oponían antes de cualquier compromiso controlable. Pero así quedan sin efecto categorías como la de tendencia y aun las otras más burdas que le han sucedido, y su anulación ya no responde sólo a los deseos de la

estética del gusto. Cuanto ellas anuncian se convierte en contenido material legítimo, en una fase en que las obras no pueden encenderse más que por el deseo y la voluntad de que cambien las cosas. Pero esto no las dispensa de la ley de la forma. El mismo contenido espiritual sigue siendo materia y las obras se encargan de agotarlo aunque su autoconciencia lo siga considerando como esencial. Brecht no enseñó nada que no fuera ya conocido con independencia de sus obras o no fuese familiar a sus espectadores más avezados. Y en las teorías contemporáneas estaba dicho de forma más rigurosa: que los ricos lo pasan mejor que los pobres, que existe la injusticia en el mundo, que bajo la igualdad formal continúa la opresión o que —dudosa sabiduría— el bien necesita la máscara del mal. Pero la forma drástica y sentenciosa con que Brecht tradujo en gestos escénicos tales tesis que no eran nuevas dio el tono a sus obras. Lo didáctico le llevó a sus innovaciones dramáticas que sirvieron después para robustecer un teatro de intriga corrompido psicológicamente. Pero esas tesis tuvieron en sus piezas una función completamente distinta de la que pretendían con sus contenidos. En él se hicieron constitutivas, dieron a sus dramas una calidad antilusoria y colaboraron a la destrucción de la unidad del sentido. Esto es lo que les da su calidad y no el compromiso, aunque esa calidad es parte del compromiso como su elemento mimético. La actitud comprometida de Brecht empuja a la obra de arte en la misma dirección, por así decir, en que la empuja su fuerza histórica de gravedad: hacia su destrucción. En el compromiso, algo que en la obra de arte, y en otros muchos terrenos, está cerrado en sí mismo sale afuera a causa de su utilización y dominio crecientes. Lo que las obras han sido en sí mismas lo llegan a ser para sí. La inmanencia de las obras de arte, su distancia cuasi *a priori* del mundo empírico, no existirían sin la perspectiva de un estado real modificado por una praxis consciente de sí misma. En *Romeo y Julieta*, Shakespeare no hizo ciertamente la defensa del amor sin defensas familiares, pero si no existiera el deseo de un estado en que el amor ya no estuviera mutilado ni condenado por la fuerza patriarcal ni por ninguna otra, la realidad de los dos amantes íntimamente compenetrados no encerraría esa dulzura que los siglos transcurridos después no han podido superar, la utopía sin palabras y sin imágenes. El tabú con que el conocimiento rodea todo lo positivo afecta también a las obras de arte. La eficacia de las obras no es la praxis, pero ésta se oculta en su mismo contenido de verdad. Así puede el compromiso convertirse en fuerza productiva estética. En general, los gritos proferidos contra la tendencia y contra el compromiso son igualmente subalternos. La preocupación ideológica de conservar pura la cultura responde al deseo de que en la cultura, convertida en fetiche, todo quede como en los viejos tiempos. Tal degeneración no se lleva mal con su polo contrario, en

el que es usual afirmar, con una frase manida, que el arte tiene que salir de su torre de marfil en esta época que celosamente se llama a sí misma la de la comunicación de masas. Esta expresión es su denominador común. El buen gusto de Brecht evitó la frase, pero la realidad no fue extraña al positivista que habla en él. Estas dos actitudes se contradicen drásticamente. El *Quijote* puede haber procedido de esa tendencia particular e irrelevante de destruir la novela de caballería que todavía se arrastraba, procedente de tiempos feudales, en los de la burguesía ascendente. Pero, gracias a este modesto vehículo, ha llegado a ser una obra realmente ejemplar. El antagonismo de los géneros literarios del que Cervantes partió llegó a ser en sus manos el antagonismo de dos edades, la expresión auténtica, metafísica en definitiva, de la crisis de sentido inmanente en un mundo desencantado. Obras que no tienen tendencia ninguna, como el *Werther*, han podido colaborar profundamente a la emancipación de la conciencia burguesa en Alemania. Al configurar Goethe el choque entre la sociedad y los sentimientos de quien se sabe no amado hasta llegar a la propia aniquilación, protestó eficazmente contra la endurecida pequeña burguesía sin nombrarla. Pero las dos posiciones de censura de la conciencia burguesa también tiene algo en común: que la obra de arte no deba cambiar nada y que tiene que estar ahí a disposición de todos es algo que constituye la defensa del *status quo*. La una defiende la paz de las obras de arte con el mundo, la otra vigila para que se orienten de acuerdo con las formas sancionadas de la conciencia pública. Y en la negación del *status quo* resultan hoy convergentes el compromiso y el hermetismo. La conciencia cosificada ve con malos ojos cualquier ataque procedente del arte porque ella cosifica por segunda vez la obra de arte ya en sí cosificada. Su objetivación de ésta, contraria a la sociedad, la convierte la conciencia cosificada en neutralización social. La cara externa de la obra de arte queda así falseada al convertirse en su esencia sin atender al modo en que se ha formado, en definitiva a su contenido de verdad. Pero ninguna obra de arte puede ser socialmente verdadera si no lo es también en sí misma, y tampoco puede, recíprocamente, una falsa conciencia social llegar a ser algo estéticamente auténtico. El aspecto social y el inmanente de las obras de arte no coinciden, pero tampoco son tan absolutamente divergentes como quisieran tanto el fetichismo como el practicismo culturales. La verdad de las obras, a causa de su estructuración estética, apunta más allá de ésta y este más allá tiene valor social. Pero esta duplicidad no es ningún denominador común abstracto que domine la esfera del arte considerado como un todo, sino que deja su cuño en cada obra de arte singular, ya que es su elemento vital. El arte por su en-sí es algo social porque es en-sí gracias a la acción de la fuerza productiva de la sociedad. La dialéctica entre lo social y lo en-sí de la obra de arte es la de su propia es-

estructura, que no tolera nada interno que no se exteriorice ni nada externo que no sea soporte de lo interno, de su contenido de verdad.

ESTETICISMO, NATURALISMO, BECKETT

El doble carácter de las obras de arte, como realidades autónomas y como fenómenos sociales, permite que los criterios presenten una gran oscilación: las obras autónomas caen fácilmente bajo el veredicto de lo socialmente indiferente y aun de lo horriblemente reaccionario, pero las otras, las que de forma clara emiten juicios sobre la sociedad, llegan a negar el arte y por tanto a sí mismas. La crítica inmanente puede romper esta alternativa. Stefan George mereció que se le tachase de reaccionario social mucho antes de las frases lapidarias de su *Alemania secreta*, pero no menos mereció la etiqueta de vulgaridad subestética toda la poesía sobre pobres gentes de fines de los años ochenta y principios de los noventa, la de Arno Holz, por ejemplo. Habría que confrontar estos dos tipos con su propio concepto. Los aires aristocráticos puestos en escena por George contradicen esa evidente superioridad que postulan y fracasan así artísticamente. Las líneas «Y que no nos falte un ramo de mirto»⁹¹ hacen sonreír lo mismo que las palabras de aquel emperador romano de la decadencia que, tras haber mandado matar a su hermano, se recoge con cuidado la cola de su túnica de púrpura⁹². La violencia de las actitudes sociales de George, por una desgraciada identificación, comunica a su lírica unas violencias verbales que manchan la pureza de la obra totalmente orientada hacia sí misma, tal como él pretendía. La falsa conciencia social produce en el esteticismo unos sonidos chillones que son el castigo de esa mentira. Aun sin desconocer la diferencia de rango que hay entre el gran lírico que fue George y los naturalistas, tan inferiores, se puede descubrir en éstos algo complementario: el contenido de crítica social de sus obras y poemas es superficial y queda muy por debajo de las teorías sobre la sociedad que en aquel tiempo estaban ya perfectamente formadas, aunque ellos apenas se las tomaron en serio. Un título como *Los aristócratas sociales* basta como muestra. Como trataron de la sociedad en forma artística, se vieron envueltos en un idealismo vulgar de manera parecida a la del trabajador que tiene un ideal más alto, sea el que sea, pero que por su pertenencia a una clase social se ve impedido de realizarlo. La cuestión sobre si su ideal de elevación burguesa es legítimo queda fuera. El naturalismo, con innovaciones como la de renunciar a las categorías tradicionales de la forma, se

⁹¹ Stefan GEORGE, o. c., vol. 1.º, p. 14 («Neuländische Liebesmahle II»).

⁹² Cf. o. c., p. 50 («O mütter meiner mütter und Erläuchte»).

convirtió en una acción algo encogida y cerrada sobre sí aunque a veces más avanzada que su mismo concepto, como pasa en Zola con el tratamiento del transcurso del tiempo empírico. La exposición de detalles empíricos, sin miramientos y a veces sin conceptos, como sucede en *Ventre de Paris*, destruye la acostumbrada superficialidad de esta clase de novelas, cosa que no sucede en sus obras posteriores con sus formas de asociación monadológica. El naturalismo, cuando no se arriesga a revestirse de sus formas extremas, se vuelve regresivo. Ser esclavo de las intenciones está en contra de su mismo principio. Las obras naturalistas abundan en pasajes cuya intención es claramente hacer hablar a los hombres de todo aquello que les viene a la boca, pero que en realidad hablan según las indicaciones del poeta y no como cualquiera de ellos hablaría. En el teatro realista se da la incoherencia de que los personajes, antes de abrir la boca, saben ya perfectamente lo que quieren decir. Es posible que no haya pieza realista alguna que pueda estructurarse según su propia concepción, con lo que resultaría dadaísta *contre coeur*. El realismo, a causa de ese mínimo imprescindible de estilización, reconoce su propia imposibilidad y se deshace virtualmente a sí mismo. La industria de la cultura ha convertido esto en un engaño de las masas. El unánime y entusiasta rechazo de Sudermann pudo tener como motivo el que sus obras de mayor éxito pusieran de manifiesto lo que los naturalistas mejores ocultaban, es decir, lo sofisticado y ficticio del gesto que sugiere que la palabra no es ninguna ficción, siendo así que la ficción recubre todo lo que sucede en el escenario, no obstante la resistencia que opone. Los bienes culturales, *a priori*, convierten falsamente tales productos en una imagen ingenua y afirmativa de la cultura. Pero tampoco en estética existe la doble verdad. En la dramaturgia de Beckett se puede apreciar cómo pueden interpenetrarse los deseos contradictorios de una supuesta buena estructuración y un contenido social acertado, sin necesidad de acudir a un justo medio que en estos casos resultaría funesto. Su lógica asociativa en la que una frase llama a la siguiente o a su réplica, como en música un tema lo hace con su continuación o con su contraste, rechaza cualquier imitación de los fenómenos naturales. Así, de forma no patente, se acepta lo esencial de lo empírico, su exacto valor histórico, y queda integrado en el carácter lírico de las obras. Por este procedimiento puede expresarse el estado objetivo de la conciencia y el de la realidad impreso en él. La negatividad del sujeto como verdadera configuración de la objetividad sólo puede representarse en una configuración radicalmente subjetiva, pero no si se supone falsamente una objetividad de rango superior. Esos despojos de *clown*, pueriles y sangrientos, en que se desintegra el sujeto en la obra de Beckett, son la verdad histórica sobre él. El realismo socialista es pueril. En *Esperando a Godot* se tematiza la relación

entre siervo y señor, lo mismo que su figura scnil y errónea, en una época en que todavía se mantiene el dominio sobre el trabajo ajeno, cuando ya no lo necesitaría para subsistir. El tema, ley esencial de la sociedad contemporánea, se sigue desarrollando en *Final de juego*. Pero las dos veces el tema es lanzado hacia la periferia por la técnica de Beckett; del capítulo de Hegel se retiene tan sólo la anécdota, tanto en el papel de crítica social como en el dramático. El presupuesto de *Final de juego*, tanto el temático como el formal, es la parcial catástrofe telúrica, el más sangriento de sus chistes de clown. Tal presupuesto es la destrucción de la constitución y de la génesis del arte. Adopta un punto de vista que ya no puede ser tal, pues no existe ninguno desde el que se pudiera dar nombre a la catástrofe o se la pudiera configurar con una palabra que se convenciera a sí misma en ese contexto de su propio ridículo. El *Final de juego* ni es atomista ni carece de contenido: la negación concreta de su contenido es su principio formal y se convierte en la negación de cualquier contenido. La obra de Beckett da una tremenda respuesta al arte que por su tendencia a distanciarse de la praxis, aun en el caso de una amenaza de muerte, y por la irrelevancia de la mera forma al margen de todo contenido, ha llegado a convertirse en ideología. El influjo de lo cómico en las obras de tono enfático se explica por esto. Lo cómico tiene también su aspecto social. Al moverse las obras desde sí mismas, con los ojos tapados, su movimiento no las cambia de lugar y entonces la seriedad sin concesiones que las obras puedan tener se muestra como un juego. El arte sólo puede reconciliarse con su propia existencia volviendo hacia afuera su carácter apariencial, su propio espacio vacío interior. El criterio más serio que hoy puede tener es el de que, siendo como es irreconciliable, respecto a cualquier engaño realista, no tolere en virtud de su propia estructura nada anodino. En cualquier obra todavía posible, la crítica social tiene que elevarse a ser su forma y el oscurecimiento de cualquier contenido social manifiesto.

CONTRA EL ARTE DIRIGIDO

Al extenderse la planificación a todos los ámbitos culturales se intensifica también la tendencia a señalar teórica y prácticamente al arte su lugar en la sociedad. Innumerables simposios y mesas redondas responden a esa orientación. Una vez reconocido el arte como hecho social, la determinación sociológica del lugar de cada cosa se siente por encima del arte y dispone de él. También se supone que el conocimiento positivista libre de valoraciones está por encima del punto de vista estético, subjetivo y particularizante. Pero tales intentos requieren a su vez una crítica social. Están presupo-

niendo tácitamente la primacía de la Administración y del mundo planificado aun frente a aquello que no quiere verse cogido por una total socialización o se rebela al menos contra ella. La soberanía de esa mirada topográfica que localiza los fenómenos para contrastar su función y su derecho a la existencia, es una usurpación. Ignora la dialéctica entre la calidad estética y las funciones de la sociedad. El acento se coloca *a priori* si no en el efecto ideológico, sí por lo menos en que el arte se convierta en un artículo de consumo y en que se le dispense de todo aquello que debería ser objeto de la actual reflexión estética. Se ha dispuesto previamente que el arte sea conformista. Y como la expansión técnico-administrativa se ha fusionado con el aparato científico de encuestas y similares, les resulta significativa a esa clase de intelectuales que perciben ciertamente algo de las nuevas necesidades sociales, pero nada de las del arte nuevo. Su mentalidad es la de una imaginaria conferencia sociológica que llevase como título «Función de la televisión en la adaptación de Europa a los países en vías de desarrollo». Si es éste el espíritu que la anima, la reflexión social sobre el arte nada puede aportar. Tiene que convertirlo en tema para oponerse a él. Sigue siendo válida hoy la frase de Steuermann de que cuanto más se haga por el arte, tanto peor para él.

POSIBILIDAD DEL ARTE HOY

Las dificultades inmanentes al arte lo mismo que su aislamiento social se han convertido en la conciencia contemporánea, y a veces en la juventud que participa en acciones de protesta, en un veredicto en contra de él. Esto tiene su fundamento histórico y los que quieren destruir el arte serían los últimos en confesarlo. Las corrientes vanguardistas de instituciones estéticamente vanguardistas son tan ilusorias como la creencia de que son revolucionarias y de que la revolución es una de las formas de la belleza: la broma no está por encima, sino por debajo de la cultura, el compromiso no es muchas veces más que una falta de talento o de adaptación, un debilitamiento de la fuerza. La debilidad del yo, su incapacidad de sublimación, apoyándose en un truco reciente, ya practicado por el fascismo, se transfigura en algo superior al concedérsele un premio moral por seguir la línea de menos resistencia. Se dice que el tiempo del arte ha pasado y que lo que ahora importa es realizar su contenido de verdad, que se identifica sin más con su contenido social. Es una sentencia totalitaria. Pero la actitud que hoy exige que todo proceda puramente de los materiales y cree, en su necedad, que éste es el motivo decisivo en contra del arte, se halla realmente en contra de lo material y lo violenta. En el momento en que se llega a la prohi-

bición y se decreta que el arte ya no debe existir, entonces es cuando éste consigue de nuevo en medio del mundo planificado su derecho a la existencia, ya que el habérselo quitado se parece mucho a un acto administrativo. Quién quiere destruir el arte sostiene la ilusión de que no está cerrada la puerta a un cambio decisivo. El realismo a ultranza no es realista. El nacimiento de cada obra de arte auténtica contradice el pronunciamiento de que ya no podría nacer. La destrucción del arte en una sociedad medio bárbara que avanza hacia serlo del todo se convierte en su aliado. Aunque las gentes enemigas del arte hablan siempre de forma concreta, sus juicios son abstractos y sumarios, ciegos ante las tareas y posibilidades muy concretas, aún no realizadas y desposeídas por el nuevo accionismo estético. Serían las tareas y posibilidades, por ejemplo, de una música realmente liberada, que procedería de la libertad del sujeto y no del acaso cosificador y alienante. Pero no hay que argumentar a partir de la necesidad del arte. La pregunta por ella está mal planteada, pues la necesidad del arte, si es que hay que plantear las cosas cuando se trata del reino de la libertad, es su falta de necesidad. Medirle por su necesidad es prolongar el principio de intercambio, el cuidado del buen burgués de cuánto va a percibir por ello. La afirmación de que ya no es posible apreciar contemplativamente un estado imaginario es una mercancía de difícil venta, es ese arrugar la frente pensando a donde conduciría tal contemplación. Pero si el arte representa un en-sí que todavía no es, está fuera de esa clase de teleología. En la historia de la filosofía, tanto mayor peso tienen las obras cuanto menos se diluya su concepto en su grado de evolución. El «hacia adónde» es una forma camuflada de control social. La anarquía, que implica el final de todo, es una característica de no pocos productos contemporáneos. Ese juicio que excluye el arte, juicio que está impreso sobre el cuerpo de esos productos que quisieran sustituirlo, se parece a la Reina Roja de Lewis Carroll: *Head off*. Pero tras el degüello, tras la música *pop* en la que se prolonga lo popular, vuelve a crecer la cabeza de nuevo. El arte tiene que temer a todo menos al nihilismo de la impotencia. El aprecio social le degrada hasta convertirle en *fait* social, pero él se niega a adoptar plenamente ese papel. La doctrina marxiana de las ideologías, ambigua en sí misma, se falsea hasta convertirse en esa doctrina de la ideología total del estilo de Mannheim trasladada sin reparos al arte. Si la ideología es una falsa conciencia social, la lógica más elemental nos dice que no toda conciencia es ideológica. Contra los últimos cuartetos de Beethoven sólo chocará quien viva en el infierno de la vieja apariencia, que nada sabe ni entiende. No se puede decidir desde arriba, desde las relaciones de producción, si es hoy posible el arte. La decisión depende del estado de las fuerzas de producción. Pero en éste se incluye un arte posible y no realizado aún, que no se deje aterrizar por la

ideología positivista. La crítica llevada a cabo por Herbert Marcuse del carácter afirmativo de la cultura es legítima, pero se obliga a penetrar en sus productos individuales. Si no, se convertiría en una asociación contracultural, tan nefasta como los [despreciados] bienes de la cultura. La crítica rabiosa de la cultura no es radical. Si la afirmación es realmente un momento del arte, entonces éste nunca ha sido absolutamente falso, lo mismo que no es falsa la cultura porque haya fracasado. La cultura pone diques a la barbarie, que es lo peor. Somete a la naturaleza, pero también la conserva por medio de la sumisión. En el concepto mismo de cultura, tomado del cuidado de los campos, de la agricultura, late algo parecido. La vida junto con la esperanza de su mejora se ha perpetuado gracias a la cultura. Un eco de esto resuena en las obras auténticas de arte. La afirmación no envuelve lo existente con el falso brillo de una aureola, sino que se defiende contra la muerte, fin de todo dominio, por simpatía con lo que es. De esto no puede dudarse a no ser al precio de considerar la muerte misma como esperanza.

AUTONOMÍA Y HETERONOMIA

El doble carácter del arte como algo que ha cristalizado a partir de la realidad empírica y del contexto social y como algo que pertenece a esa misma realidad empírica y al contexto de fuerzas sociales se pone inmediatamente de manifiesto en los fenómenos estéticos. Estos son ambas cosas, realidades estéticas y *faits sociaux*. Por ello requieren un tratamiento separado que no puede reducirse a la unidad a no ser por mediaciones, lo mismo que la autonomía estética y el arte como fenómeno social. Este doble carácter es legible de forma fisiognómica siempre que el arte, lo mismo si está planeado en cuanto tal que si no, se ve o se oye desde fuera; y en cualquier caso necesita siempre de ese «desde fuera» para preservarse de la fetichización de su autonomía. La música, cuando se interpreta en los cafés o, como sucede en Norteamérica, se transmite mediante conexión telefónica para los clientes de restaurantes, tiene que convertirse en algo completamente diferente, a cuya expresión pertenece también el murmullo de las conversaciones, el ruido de platos y similares. Para llenar su cometido aguarda a que los oyentes no estén atentos a ella, lo mismo que en situación de autonomía requiere su plena atención. El *potpourri* se compone de partes de obras que gracias al montaje se han modificado hasta lo más íntimo. Objetivos como la excitación o la supresión del silencio son los que las transforman, o eso otro, que se conoce con el nombre de «ambiente», que es la negación del aburrimiento que crea el horrible mundo de las mercancías, una vez convertido en mercancía él mismo. La esfera

del entretenimiento, planeada hace ya tiempo por la sociedad productiva, es el dominio de esta dimensión del arte sobre sus fenómenos en general. Pero las dos dimensiones son antagonicas. La subordinación de las obras de arte autónomas al objetivo social que en ellas estaba enterrado y del que surgió el arte en un lento proceso le afecta en su lugar sensible. Si alguien queda impresionado de repente por la seriedad de una música y se pone en un café a escucharla con intensidad tiene que portarse de forma ajena a la situación en que se encuentra y mover a risa a los demás. En este antagonismo aparece la relación fundamental entre el arte y la sociedad. La experiencia del arte desde fuera deshace su *continuum*, lo mismo que los *pots-pourris* deshacen voluntariamente la continuidad de la cosa. En los pasillos del edificio de conciertos sólo quedan de una frase orquestal de Beethoven los imperiales golpes de timbal. En la partitura representaban ya un gesto autoritario que la obra tomaba de la sociedad para sublimarlo después al incluirlo en su estructura. Ambos caracteres del arte no son indiferentes entre sí. Si un trozo de música auténtica emprende el mal camino de esa esfera social que forma su fondo, puede sin embargo llegar a trascenderla, de forma inesperada, gracias a la pureza que estaba contaminada por el uso que se hacía de ella. Por otra parte, las obras auténticas, como esos golpes de timbal de Beethoven, tienen siempre una cierta mancha al proceder de una sociedad que pretende objetivos heterónomos. Lo que irritaba a Wagner en Mozart como un resto de *divertissement* ha hecho que desde entonces se agudice la sospecha contra esas obras que han alejado de sí toda clase de *divertissement*. La posición de los artistas en la sociedad, tras la época de la autonomía artística, tiende a acercarse de nuevo a lo heterónimo. La Revolución Francesa prestó servicios a los artistas, pero los convirtió en sus *entertainers*. La industria de la cultura llama a sus *cracks* con nombres semejantes a éstos que dan los camareros y peluqueros *jet set*. La desaparición de la distancia entre el artista como sujeto estético y como persona empírica prueba también que ha quedado absorbida la distancia entre arte y realidad empírica sin que el arte haya penetrado en esa vida libre que no existe. Su cercanía sirve para aumentar el lucro, la inmediatez se resuelve de manera fraudulenta. Visto desde el arte, su doble carácter está presente en todas sus realizaciones como la mácula de un origen no auténtico, lo mismo que los artistas en la sociedad fueron considerados un tiempo como personas inauténticas. Pero ese origen es también el lugar de su esencia mimética. Lo inauténtico, que desmiente la dignidad de su autonomía, engreída con mala conciencia de su participación en lo social, honra al arte desde fuera como burla de la respetabilidad de un trabajo socialmente provechoso.

OPCIÓN POLÍTICA

La relación entre praxis social y arte, siempre variable, se ha modificado de nuevo de forma profunda en los últimos cuarenta o cincuenta años. Durante la primera guerra, y antes de Stalin, corrieron parejas las actitudes de vanguardia en política y en arte. Quien entonces comenzaba su vida consciente pensaba *a priori* que el arte era lo que no había sido nunca en la historia: *a priori* políticamente de izquierdas. Pero después los Zhanow y los Ulbricht, al dictado del realismo socialista, no sólo encadenaron la fuerza productiva del arte, sino que la quebrantaron. La regresión estética de la que fueron culpables se ha vuelto hoy visible de nuevo en la sociedad como fijación pequeño-burguesa. Pero, al dividirse los dos bloques, los dueños del Oeste en los decenios de después de la segunda guerra concertaron una paz provisional con el arte radical. La gran industria alemana fomenta la pintura abstracta y el ministro de Cultura francés en los tiempos del General se llama André Malraux. Las doctrinas de vanguardia pueden cambiar y convertirse en elitistas con sólo que se conciba su oposición a la *communis opinio* con la abstracción suficiente y ellas permanezcan dentro de cierta moderación. Los nombres de Pound y Eliot pueden servir de prueba. Ya Benjamin señaló en el futurismo su tendencia fascista⁹³, tendencia que data, aunque con rasgos periféricos, de la modernidad de Baudelaire. Pero en el Benjamin posterior puede haber actuado la enemistad de Brecht contra los Tuis. Por ello se distancia de la vanguardia estética cuando ésta no se amolda a las normas del Partido Comunista. La separación elitista del arte de vanguardia hay que cargarla menos sobre sus espaldas que sobre las de la sociedad, pues los patronos inconscientes de las masas son los mismos que necesitan esas circunstancias en que las masas están integradas para su conservación, al mismo tiempo que la presión de una vida heterónoma las obliga a la dispersión e impide la concentración de un fuerte yo que desee algo más que los tópicos. Todo esto fomenta una actitud de rencor: en las masas, contra todo lo que les es imposible alcanzar al no tener el privilegio de la cultura; en no pocos artistas de vanguardia, desde Strindberg y Schönberg, por su enemiga contra las masas. El hiato abierto entre sus *trouvailles* estéticas y la mentalidad que sólo tiende a manifestarse a través de los contenidos y las intenciones daña sensiblemente el ajuste artístico. La interpretación de la literatura antigua por sus contenidos sociales es de dudoso valor. Fue genial la interpretación de los mitos griegos, como el de Cadmo, realizada por Vico. Pero el intento de interpretar

⁹³ Cf. Walter BENJAMIN, *Schriften*, vol. I, pp. 395 ss.

la acción de las piezas de Shakespeare a partir de la idea de la lucha de clases, como lo pretendió Brecht, si prescindimos de aquéllas en que tal lucha se tematiza de manera explícita, difícilmente puede llevarnos muy lejos y no acierta con lo esencial de los dramas. No es que afirmemos que lo esencial sea socialmente indiferente, genuinamente humano, intemporal: todo eso son patrañas. Sí es cierto, en cambio, que su dimensión social se halla sometida a la mediación de la forma objetiva de los dramas o, según la expresión de Lukács, a su «perspectiva». Son sociales ciertas categorías de Shakespeare como individuo, pasión u otros rasgos como el concretismo burgués de Caliban, los fanfarrones comerciantes de Venecia, la concepción de un mundo semimatriarcal en *Macbeth* y en el *Rey Lear*, y desde luego la repugnancia ante el poder en Antonio y Cleopatra o en el gesto de Próspero cuando se retira. Pero, frente a ellos, los conflictos tomados de la historia romana entre patricios y plebeyos son simplemente bienes procedentes de la tradición cultural. En Shakespeare hay indicios nada menos que de la problematización de las tesis marxianas de que toda la historia se reduce a la lucha de clases, cuando esa tesis se acepta como obligatoria. La lucha de clases presupone objetivamente un alto grado de integración y diferenciación social y subjetivamente una conciencia de clase que sólo se desarrolló, y de forma rudimentaria, en la sociedad burguesa. No es nada nuevo decir que la misma clase social, subsunción social de los átomos bajo un concepto general que expresa tanto sus relaciones constitutivas como las que les son heterogéneas, es algo burgués por su estructura. Los antagonismos sociales son antiquísimos, pero sólo de forma intermitente se convirtieron en lucha de clases: cuando se formó la economía de mercado próxima a la sociedad burguesa. Por eso la interpretación de todo lo histórico por medio de la lucha de clases tiene un suave aire anacrónico; lo mismo que el modelo a partir del cual Marx construía y extrapolaba el del capitalismo liberal de los empresarios. Es verdad que los antagonismos sociales brillan por todas partes en las obras de Shakespeare, pero se manifiestan en los individuos. Colectivamente sólo se manifiestan en las escenas de masas que obedecen a lugares comunes como el de la facilidad en dejarse convencer. La mirada social sobre Shakespeare descubre sin embargo la evidencia de que él no puede haber sido Bacon. El dialéctico dramaturgo de comienzos de la era burguesa contemplaba las cosas menos desde la perspectiva del progreso que desde la de sus víctimas en el *theatrum mundi*. Pero deshacer esta confusión desde una actitud adulta tanto en sociología como en estética es algo muy dificultado por la estructura de la sociedad. Aunque en arte no se deben interpretar sin más políticamente las características formales, también es verdad que no existe en él nada formal que no tenga sus implicaciones de contenido y éste penetra en el terreno político. En

la liberación de la forma, tal como la desea todo arte nuevo que sea genuino, se esconde cifrada la liberación de la sociedad, pues la forma, contexto estético de los elementos singulares, representa en la obra de arte la relación social. Por eso una forma liberada choca contra el *status quo*. El psicoanálisis apoya esta misma idea. Según él, todo arte, como negación del principio de realidad, se subleva contra la imagen del padre y es por esta razón revolucionario. Objetivamente esto implica la participación política de lo no político. Mientras las estructuras sociales no llegaron a ese grado de diferenciación en que la forma pura adquiriría un sentido subversivo, la relación de las obras de arte con la previa realidad social fue tolerable. Aun sin ceder ante ella, las obras de arte podían apropiarse sus elementos sin muchos cumplidos, ser sensiblemente semejantes a ella y vivir en un clima de comunicación. Pero hoy el momento crítico-social de las obras de arte se ha convertido en oposición a la realidad empírica en cuanto tal, porque ésta se ha transformado en la ideología duplicada de sí misma, en resumen del poder. El hecho de que el arte ya no sea indiferente para la sociedad, juego vacío o decoración del *bulle-bulle* social, depende del grado en que sus construcciones y montajes sean también desmontajes que integran, destruyéndolos, los elementos de la realidad, puesto que en virtud de su propia libertad los convierte en algo distinto. El arte, al negar y superar la realidad empírica, concreta la referencia a esa realidad negada y superada, y este hecho constituye la unidad de su criterio estético y social y adquiere así una cierta prerrogativa. Entonces ya no cabe duda de hacia dónde quiere ir, sin necesidad de que los prácticos de la política le dicten las consignas que les agradan. Picasso y Sartre optaron, sin miedo a la contradicción, por una política que se burlaba de sus credos estéticos y les permitía subsistir a ellos mismos constreñida por el valor propagandístico que sus nombres tienen. Su actitud nos impresiona porque no trataron de destruir subjetivamente esa contradicción, que tiene fundamento objetivo por medio de una clara confesión de una tesis o de su contraria. La crítica de su actitud acierta cuando se convierte en la crítica de la política por la que votaron, porque esa observación que se cree satisfactoria, de que ellos mismos la sufrieron en su carne propia, no llega a convencer. Entre las aporías de nuestra época no es la menos importante la de que ya ningún pensamiento es verdadero si no está en contra de los intereses de quien lo sustenta, aun cuando esos intereses sean objetivos.

PROGRESO Y REACCIÓN

La diferenciación que hoy se lleva a cabo entre la esencia autónoma y la social del arte con los nombres de formalismo o realismo

socialista tiene importantes consecuencias. Con esta nomenclatura el mundo programado sacrifica la dialéctica objetiva en pro de sus propios fines, esa dialéctica que se esconde bajo el doble carácter de cada obra de arte. El doble carácter se torna una disyunción entre ovejas y cabritos. Pero la dicotomía es falsa porque presenta como una sencilla alternativa dos polos llenos de tensiones. El artista se ve en la necesidad de elegir. La elección cae generalmente del lado de las tendencias antiformalistas, impulsada por esa fácil soberanía que ejerce la sociedad como sobre un mapa de cuartel general; las otras tendencias aparecen como limitadas por la división del trabajo, como herederas en lo posible de ingenuas ilusiones burguesas. El amoroso cuidado con que los elegantes del aparato [político] escoltan a los artistas refractarios al salir de su aislamiento, se compagina bien con el asesinato de Meyerhold. Pero, en realidad, la oposición entre arte formalista y antiformalista no tiene sentido en el grado de abstracción en que se plantea, ya que el arte quiere ser algo más que un claro o encubierto *pep talk*. En tiempos de la Primera Guerra Mundial o algo después la pintura moderna se polarizó entre cubismo y surrealismo. Pero el cubismo se rebeló por su contenido contra la idea burguesa de la pura inmanencia de las obras de arte. Algunos surrealistas importantes, al contrario, dispuestos a no hacer concesión alguna al mercado, como Max Ernst y André Masson, que protestaron al principio contra el arte que fuese una esfera separada, aceptaron después principios formales; Masson, el de la figuratividad en amplia medida, al irse poco a poco alterando la idea de *shock*, que se gasta pronto aplicada a contenidos materiales. Si el mundo cotidiano tiene que ser desenmascarado como por un relámpago, como apariencia e ilusión falsa, ya se está en camino hacia lo no figurativo. El constructivismo, contrapartida oficial del realismo, establecía una relación más profunda, mediante su lenguaje desengañado, con el cambio histórico de la realidad que ese realismo cubierto hacía ya tiempo con laca romántica porque su principio, la reconciliación aparente con el objeto, se había convertido entretanto en algo romántico también. El impulso que alentaba en el constructivismo iba hacia los contenidos, buscaba la adecuación siempre problemática del arte con un mundo ya desencantado, pero esa adecuación no podía ser puesta por obra con los medios realistas tradicionales sin caer en el academicismo. Lo que hoy de alguna manera se puede llamar informal llega sólo al nivel estético cuando se articula bajo cierta forma, porque si no se quedaría en el nivel del mero documento. En autores ejemplares de esta época como Schönberg, Klee o Picasso el motivo mimético-expresivo y el constructivista se dan con la misma intensidad y no precisamente quedándose en el mal término medio del paso del uno al otro, sino en la dirección hacia los extremos. Y ambos motivos pertenecen al contenido, la expresión

como negación del dolor y la construcción como intento de resistir al dolor de la alienación, a la que se supera en un horizonte de racionalidad intacta y sin violencia. Lo mismo que en el pensamiento se distinguen forma y contenido, pero existen mediaciones, en el arte se dan también de manera parecida. Por esto los conceptos de progresista y reaccionario no se pueden aplicar al arte como gustaría de hacer la dicotomía abstracta entre forma y contenido. Esta dicotomía se repite en afirmaciones y contraafirmaciones. Unos llaman reaccionarios a los artistas porque defendieron tesis socialmente reaccionarias o porque apoyaron la reacción política en la configuración de sus obras en una forma impuesta por decreto, pero no visible. Otros los llaman reaccionarios porque se han quedado atrás con respecto al estado en que se encuentran las fuerzas artísticas de producción. Pero el contenido de las obras de arte importantes puede ser distinto de las intenciones de los autores. Es evidente que Strindberg con su actitud represiva puso cabeza abajo las intenciones de emancipación burguesa de Ibsen. Pero, por otra parte, sus innovaciones formales, la destrucción del realismo dramático y la reconstrucción de experiencias oníricas son objetivamente actitudes críticas. Son testimonios del tránsito de la sociedad hacia el horror, más auténticos que las acusaciones más valientes de Gorki. Por ello son también socialmente progresistas, son la conciencia naciente de la catástrofe ante la que se arma la sociedad burguesa e individualista: el absolutamente aislado se convierte en un fantasma lo mismo que en la *Sonata de los fantasmas*. El contrapunto a esto lo forman los mejores productos del naturalismo: ese horror en nada suavizado de la primera parte de la *Hannele* de Hauptmann presenta su imagen más fiel con la expresión más salvaje. Pero la crítica social propia de ese realismo defendido por ordenanza sólo cuenta cuando no capitula ante la doctrina de *l'art pour l'art*. Lo que hay de socialmente falso en esa protesta contra la sociedad ha sido puesto de relieve por la historia misma. Lo elegante, por ejemplo, en Barbey d'Aureville, palidece hasta convertirse en un simplismo pasado de moda que ni siquiera sería bien visto en los parafosos artificiales. El satanismo, como ya entendió Huxley, se ha vuelto cómico. El mal, que Baudelaire y Nietzsche echaban de menos en el liberal siglo XIX, y que para ellos no era otra cosa que la máscara del instinto no reprimido ya al estilo victoriano, irrumpió en las hordas civilizadas como producto de una opresión del siglo XX, con tal bestialidad que las horribles blasfemias de Baudelaire resultan de una enorme candidez que contrasta con el *pathos* que las penetra. Baudelaire, aun salvando la distancia de su rango, fue el prelude del *Jugendstil*. Su error fue tratar de embellecer la vida sin tratar de cambiarla. La belleza misma se convirtió en algo vacío y pudo integrarse, como toda negación abstracta, en lo negado. La fantasmagoría de un mundo estético no per-

turbado por objetivos que conseguir sirvió como *alibi* al mundo que yace bajo la estética.

EL ARTE Y LA MISERIA DE LA FILOSOFÍA

Se puede afirmar de la filosofía, y en general de cualquier pensamiento teórico, que sufre del prejuicio idealista en la medida en que sólo dispone de ideas. Sólo a través suyo puede tratar de aquello hacia lo que las ideas se dirigen, pero nunca puede poseerlo. Su trabajo de Sísifo consiste en reflexionar y a ser posible enderezar la falsedad y la culpa que ha cargado así sobre sus espaldas. Pero no puede dejar fijado en sus textos el sustrato óntico. Cuando habla de él lo convierte ya en aquello sobre lo que quiere elevarse. Una insatisfacción semejante se da también en el arte moderno desde que Picasso pegó en sus cuadros los primeros recortes de periódico. Todos los montajes posteriores proceden de aquí. Estéticamente sólo se es justo con la sociedad no imitándola ni, por así decir, haciéndola capaz de integrarse en el arte, sino inyectándola en él por medio de un sabotaje. El arte por sí mismo hace que salte por los aires el engaño de la pura inmanencia, lo mismo que unas ruinas, al ser sacadas de su estructura anterior, se pliegan a los principios inmanentes de construcción. El arte, después de haber cedido visiblemente ante la cruda materia, desearía por lo menos dar satisfacción a eso que es el espíritu: lo mismo el pensamiento que el arte ofrecen a lo que es distinto de ellos eso hacia lo que ellos se orientan y quisieran hacer hablar. Este es el sentido determinable de ese momento absurdo y carente de intenciones del arte moderno que desemboca en el deflecamiento de las artes y los *happenings*. Así no sólo se llega a un juicio farisaico y arribista sobre el arte tradicional, sino que, sobre todo, se intenta absorber la negación misma del arte con la propia fuerza de éste. Lo que en el arte tradicional ya no es posible socialmente no ha perdido por ello toda su verdad. Pero está hundido en un estrato histórico ya petrificado al que sólo puede llegar la conciencia viva por medio de la negación sin la que ningún arte existiría: señalar en silencio su belleza, pero sin hacer distinciones estrictas entre naturaleza y obra. Semejante actitud es contraria a esa otra destructora para la que la verdad del arte ha pasado, aunque sigue viviendo en el hecho de que cualquier fuerza formadora reconoce su poder precisamente por su ausencia. De acuerdo con esta idea, el arte se aproxima a la paz. Pero, sin perspectiva sobre ella, el arte sería tan falso como mediante una reconciliación anticipada. La belleza en el arte es la apariencia de la paz real. Ante ella se inclina el poder aglutinante de la forma porque ésta representa la confluencia de lo enemistado y lo divergente.

ARTE Y PREPONDERANCIA DEL OBJETO

Concluir del materialismo filosófico al realismo estético es falso. Es verdad que el arte implica, por ser una forma de conocimiento, un conocimiento de la realidad y no existe realidad que no sea social. Así el contenido de verdad y el social son mediaciones aunque el carácter cognoscitivo del arte, su contenido de verdad, trasciende el conocimiento de la realidad considerada como ser. Se convierte en conocimiento social al captar la esencia, pero no una esencia hablada, pintada, imitada en alguna manera. Es su misma estructura la que la hace aparecer contra la apariencia. La crítica epistemológica del idealismo que da una cierta preponderancia al objeto no puede trasladarse simplemente al arte. Su objeto y el objeto de la realidad empírica son completamente diferentes. El del arte es la obra producida por él, que retiene en sí tanto los elementos tomados de la realidad empírica como los altera, al diluirlos para reconstruirlos luego según su propia ley. Sólo mediante esta transformación, y no porque sea una fotografía siempre falseante, le da lo suyo a la realidad empírica, la epifanía de su esencia oculta y el merecido horror ante ella como ante el desorden. La preeminencia del objeto sólo se afirma estéticamente en arte como forma inconsciente de escribir la historia, como anámnese de lo subordinado y reprimido, quizá también de lo posible. La preeminencia del objeto, como potencial de cuanto existe frente al dominio, se manifiesta en el arte como su libertad frente a los objetos. Si en el arte podemos captar su contenido, al mismo tiempo que también en lo otro respecto de él, esto otro, a su vez, le pertenece, pero sólo en su contexto inmanente, y no hay que imputárselo. El arte niega la negatividad que hay en la preeminencia del objeto, su irreconciliabilidad, su heteronomía, que hace exteriorizarse gracias a la apariencia de reconciliación de sus obras.

EL PROBLEMA DEL SOLIPSISMO Y LA FALSA RECONCILIACIÓN

Hay un argumento del materialismo dialéctico que no carece a primera vista de fuerza. El de que el punto de vista de lo radicalmente moderno es el del solipsismo, el de una mónada que se cierra neciamente a la intersubjetividad. La división del trabajo, cuando se llega a cosificar, se torna en frenesí y esto es un desprecio a la humanidad que habría que realizar. Pero el mismo solipsismo es ilusorio, como la crítica materialista y mucho antes que ella la gran filosofía han demostrado. El solipsismo es la ofuscación por la inmediatez del para-sí que, con actitud ideológica, no quiere dejar la palabra a las

propias mediaciones. Es verdad que la teoría misma, por medio de la doctrina de la mediación social universal, ha dejado detrás de sí el solipsismo aun conceptualmente. Pero el arte, como mimesis llevada hasta la conciencia de sí, está ligado a ese movimiento que supone la inmediatez de la experiencia. De lo contrario, no podría diferenciarse de la ciencia o sería en el mejor de los casos un pago a plazos a la ciencia, casi siempre como reportaje social. Las formas colectivas de producción de pequeños grupos son hoy ya pensables e incluso se fomentan los ciertos medios, pero el lugar de la experiencia en todas las sociedades existentes son las mónadas. Como la individuación y el sufrimiento que trae consigo son una ley social, la sociedad sólo puede experimentarse individualmente. La introducción de un inmediato sujeto colectivo sería subrepticia y convertiría en falsas las obras de arte porque les privaría de la única posibilidad de experiencia que hoy existe. Pero sí, por consideraciones teóricas, el arte se orienta a corregir sus propias mediaciones e intenta saltar sobre ese carácter monádico que considera como apariencia social, entonces la verdad teórica se le hace externa y se le torna en falsedad. La obra de arte lleva a cabo, por heteronomía, el sacrificio de su propia determinación inmanente. Es precisamente la teoría crítica la que dice que la mera conciencia de la sociedad no nos hace salir fuera de esa estructura social, objetiva y previa, como ni tampoco la obra de arte que por sus condiciones es también un trozo de realidad social. Esa capacidad que el materialismo dialéctico de forma antimaterialista concede y exige a la obra de arte, la consigue ésta en todo caso porque en la propia estructura monadológica y cerrada prolonga su situación, la que se le prescribe objetivamente, hasta tal punto que se convierte en su crítica. Puede ser que el verdadero límite entre el arte y otros conocimientos consista en que éstos pueden pensar más allá de sí mismos sin renunciar, pero el arte no produce nada importante que él mismo no llene desde sí mismo, desde el lugar histórico en que se encuentra. La inervación de sus posibilidades históricas es esencial a esa forma de reaccionar que es el arte. Por eso la palabra sustancialidad tiene aquí su sentido. Si, movido por una verdad social teóricamente más alta, desea el arte algo más que esa experiencia que puede conseguir y configurar, acaba por empuñarse y la verdad objetiva que es su medida se corrompe en ficción. El arte rellena el abismo entre sujeto y objeto. El realismo sofisticado es en cambio su falsa reconciliación. Hasta tal punto, que ni aun las fantasías más utópicas sobre el arte del futuro pudieron penetrar en ninguno que volviera a ser realista sin caer de nuevo en la falta de libertad. Lo otro del arte pertenece a su inmanencia, ya que ésta, lo mismo que el sujeto, se halla afectada por la mediación social. El arte tiene que convertir en lenguaje su contenido social latente: penetrar en sí mismo para emerger más allá de sí mismo. Su

crítica al solipsismo consiste en la fuerza de exteriorización que hay en su misma forma de proceder y en su objetivación. El arte, debido a su forma, trasciende a su mero y perplejo sujeto. Pero si éste quisiera ensordecere esa perplejidad voluntariamente se portaría de manera infantil y convertiría la heteronomía en mérito ético-social. Si a todo esto se contestase que aunque es verdad que las democracias populares de los tipos más diferentes son todavía antagónicas y por tanto no podría adoptarse en ellas otro punto de vista que el alienado, habría sin embargo que esperar del humanismo, una vez realizado, que ya no necesitara del radiante arte moderno que entonces podría ser sustituido de nuevo por el tradicional, todas estas concepciones no serían tan distintas como suenan de la doctrina del individualismo superado. Late en el fondo, dicho sin matices, el cliché pequeño-burgués de que el arte moderno es tan feo como el mundo en que ha nacido. El mundo se lo ha merecido y no puede ser de otra manera aunque no pueda seguir siendo siempre así. Pero en realidad aquí no hay nada que superar; la misma extensión es ya un indicio de falsedad. Es incuestionable que una situación de antagonismos, que en el joven Marx se llamó alienación y autoalienación, fue una de las causas, y no de las menores, de la formación del arte nuevo. Pero ese arte no fue una copia ni una reproducción de aquella situación. Al denunciarla, al trasladarla a imagen, el arte se ha convertido en su otro y se ha vuelto tan libre como esa situación está prohibiendo a los que viven en ella. Es posible que a una sociedad pacificada le agrade de nuevo el arte del pasado, ese arte que hoy es un complemento ideológico de los que no viven en la paz. Pero si el arte que entonces naciese volviera a la tranquilidad y al orden, a la representación afirmativa y a la armonía, sería víctima de su propia libertad. Tampoco es conveniente figurarse la forma del arte en una sociedad ya modificada. Posiblemente será una tercera opción frente al pasado y al presente, pero sería preferible que un buen día el arte en cuanto tal desapareciera, a que olvidase el sufrimiento que es su expresión y tiene su sustancia en la forma artística. Es la actitud humana la que falsea la falta de libertad y la intenta convertir en positiva. Si el arte del futuro fuese, como es de desear, positivo, se volvería muy aguda la sospecha ante la pervivencia real de la negatividad. Esa sospecha está ahí siempre, lo retrógrado siempre amenaza, y la libertad, que equivaldría ciertamente a liberación respecto del principio de la propiedad, no puede dejarse poseer. Pero, ¿qué sería el arte en cuanto forma de escribir la historia, si borrase el recuerdo del sufrimiento acumulado?