OTRAS OBRAS DE TH. W. ADORNO
publicadas por
TAURUS EDICIONES

- *Sociologica* (en colaboración con Max Horkheimer) («Ensayistas», n.º 44).
- *Tres estudios sobre Hegel* («Ensayistas», n.º 61).
- *La ideología como lenguaje* («Ensayistas», n.º 78).
- *Dialéctica negativa* («Ensayistas», n.º 133).
- *Terminología filosófica, I y II* («Ensayistas», núms. 143-144).

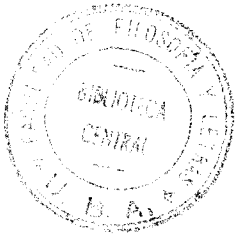
EN PREPARACION:

- *Críticas de la razón literaria.*
- *Minima moralia.*
- *Introducción a la sociología de la música.*

THEODOR W. ADORNO

TEORIA ESTETICA

Versión castellana
de
FERNANDO RIAZA
revisada por
FRANCISCO PÉREZ GUTIÉRREZ



taurus

Título original: *Asthetische Theorie. (Gesammelte Schriften,* 7)
© 1970, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main

Edición a cargo de
GRETEL ADORNO y ROLF TIEDEMANN

El texto de *Teoría estética* procede del Legado del autor, quien no pudo darle el último repaso.

812161

© 1971, TAURUS EDICIONES, S. A.
Velázquez, 76, 4.° - MADRID-1

ISBN: 84-306-1150-9
Depósito legal: M. 21.552 - 1980

PRINTED IN SPAIN

TEORIA ESTETICA

ARTE, SOCIEDAD, ESTETICA

La perdida evidencia del arte

Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. El arte todo se ha hecho posible, se ha franqueado la puerta a la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse con ello. Pero esta infinitud abierta no ha podido compensar todo lo que se ha perdido en concebir el arte como tarea irreflexiva o aproblemática. La ampliación de su horizonte ha sido en muchos aspectos una auténtica disminución. Los movimientos artísticos de 1910 se adentraron audazmente por el mar de lo que nunca se había sospechado, pero este mar no les proporcionó la prometida felicidad a su aventura. El proceso desencadenado entonces acabó por devorar las mismas categorías en cuyo nombre comenzara. Factores cada vez más numerosos fueron arrastrados por el torbellino de los nuevos tabúes, y los artistas sintieron menos alegría por el nuevo reino de libertad que habían conquistado y más deseo de hallar un orden pasajero en el que no podían hallar fundamento suficiente. Y es que la libertad del arte se había conseguido para el individuo pero entraba en contradicción con la perenne falta de libertad de la totalidad. En ésta el lugar del arte se ha vuelto incierto. Tras haber sacudido su función cultual y haber desechado a los imitadores tardíos de la misma, la autonomía exigida por el arte se alimentó de la idea de humanidad. Pero esta idea se desmoronó en la medida en que la sociedad se fue haciendo menos humana. A causa de su misma ley de desarrollo fueron palideciendo sus bases constitutivas, bases que habían ido creciendo a partir del ideal de humanidad. Con todo, la autonomía ha quedado como realidad irrevocable. Las dudas que surgieron

y la expresión de esas dudas no pudieron ser allanadas. Fracasaron todos los intentos de solventarlas acudiendo a la función social del arte: la autonomía comienza a mostrar síntomas de ceguera. Y aunque esta ceguera ha sido siempre propia del arte, sin embargo en la época de su emancipación ensombrece todo lo demás, no sabemos si por causa de la perdida ingenuidad o a pesar de ella. Me refiero a la pérdida de la ingenuidad a la que no puede sustraerse desde la intuición de Hegel. Pero ahora el arte venda sus ojos con una ingenuidad al cuadrado al haberse vuelto incierto el para-qué estético. Ya no se sabe si el arte sin más es posible; si ha socavado y aun perdido sus propios presupuestos tras la plena emancipación. La pregunta sobre lo que el arte fue en otro tiempo se vuelve punzante. Las obras de arte se salen del mundo empírico y crean otro mundo con esencia propia y contrapuesto al primero, como si este nuevo mundo tuviera consistencia ontológica. Por esto se orientan *a priori* hacia la afirmación, por más que se presenten en la forma más trágica posible. Los clichés del resplandor de reconciliación que el arte hace irradiar sobre la realidad son repulsivos; costituyen la parodia de un concepto del arte, un tanto enfático, por medio de una idea que procede del arsenal burgués, y lo sitúan entre las instituciones dominicales destinadas a derramar sus consuelos. Pero sobre todo remueven la herida misma del arte. Este se ha desvinculado inevitablemente de la teología y de la palmaria exigencia de la verdad de la salvación. Sin esta secularización, el arte nunca habría podido desarrollarse. Pero este proceso le ha condenado, tras su liberación de la esperanza en otra realidad distinta, a dar buenos consejos a lo real y a lo establecido, los cuales robustecen el avance de todo aquello de lo que la autonomía del arte quisiera liberarse. Y el mismo principio de autonomía se hace sospechoso de favorecer tales buenos consejos: al no producir este principio una totalidad que proceda de él mismo, al no crear algo acabado y cerrado en sí mismo, esta imagen se traslada al mundo en el que vive el arte y en el que alcanza su madurez. Por su renuncia a lo empírico, renuncia que no es mero escapismo en su concepto, sino una ley inmanente del mismo, está sancionando la prepotencia de esa misma realidad empírica. Helmut Kuhn nos dice en un trabajo escrito a favor del arte que cada una de sus obras tiene el sentido de la alabanza, de la exaltación [1]. Su tesis sería verdad si fuera una tesis crítica. Si consideramos la esencia afirmativa del arte, imprecindible para él en relación con ese estado de degeneración a que ha llegado la realidad, nos encontramos con que se ha convertido en algo insoportable. Por esto tiene que revolverse contra aquello que forma su mismo concepto y se convierte así en algo incierto hasta en sus fibras más íntimas. Y no puede salir de

[1] Cf. Helmut KUHN, *Schriften zur Aesthetik*, München, 1966, pp. 236 ss.

esta situación mediante una negación abstracta de sí mismo. Al tener que atacar ese estrato fundamental que toda la tradición consideraba como asegurado, se está modificando cualitativamente y se convierte en otra cosa. El arte puede realizar este cambio porque a lo largo de los tiempos, gracias a la forma que le es propia, pudo volverse contra lo meramente existente, contra lo que estaba establecido; y también venir en su ayuda gracias a la conformación que da a sus elementos. Ni se le puede encerrar en las fórmulas generales del consuelo, ni tampoco en sus contrarias.

CONTRA LA CUESTIÓN DE SUS ORÍGENES

El arte extrae su concepto de las cambiantes constelaciones históricas. Su concepto no puede definirse. No podemos deducir su esencia de su origen, como si lo primero en él fuera el estrato fundamental sobre el que se edificó todo lo subsiguiente o se hundió cuando ese fundamento fue sacudido. La fe en que las primeras obras de arte fueron las más elevadas y las más puras es sólo romanticismo tardío; con el mismo derecho se podría sostener que los más antiguos productos artísticos, todavía no separados de prácticas mágicas, de objetivos pragmáticos y de nuestra documentación histórica sobre ellos, productos sólo perceptibles en amplios períodos por la fama o por nuestra trompetería, son turbios e impuros; la concepción clasicista se sirvió de buena gana de tales argumentos. Considerados de forma groseramente histórica, los datos se pierden en una enorme vaguedad [2]. El intento de subsumir ontológicamente la génesis histórica del arte bajo un motivo supremo se perdería necesariamente en algo tan confuso que la teoría del arte no retendría en sus manos más que la visión, ciertamente relevante, de que las artes no pueden ser incluidas en la identidad sin lagunas del arte en cuanto tal [3]. En las reflexiones y trabajos dedicados a los ἀρχαί estéticos se mezclan de forma brutal la reunión positivista de materiales y las especulaciones tan odiadas por la ciencia; el máximo ejemplo sería Bachofen. Y si en vez de esto se intentase, de acuerdo con el uso filosófico, separar categóricamente la llamada cuestión del origen, considerada como cuestión de la esencia, de la cuestión genética de la historia primitiva, entonces se caería en la arbitrariedad de emplear el concepto de origen de forma contraria a lo que dice el sentido de la palabra. La definición de aquello en que el arte pueda consistir siempre estará predeterminada por aquello que algu-

[2] Cf. *infra* el excursus «Teorías sobre el origen del arte». [N. del E.]

[3] Cf. Theodor W. ADORNO, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, 2.ª ed., Frankfurt a. M., 1968, pp. 168 ss.

na vez fue, pero sólo adquiere legitimidad por aquello que ha llegado a ser y más aún por aquello que quiere ser y quizá pueda ser. Aun cuando haya que mantener su diferencia de lo puramente empírico, sin embargo ésta se modifica cualitativamente en sí misma; algunas cosas, pongamos las figuras cultuales, se transforman con el correr de la historia en realidades artísticas, cosa que no fueron anteriormente, y algunas que antes eran arte han dejado de serlo. Plantear desde arriba la pregunta de si un fenómeno como el cine es o no arte no conduce a ninguna parte. El arte, al irse transformando, empuja su propio concepto hacia contenidos que no tenía. La tensión existente entre aquello de lo que el arte ha sido expulsado y el pasado del mismo es lo que circunscribe la llamada cuestión de la constitución estética. Sólo puede interpretarse el arte por su ley de desarrollo, no por sus invariantes. Se determina por su relación con aquello que no es arte. Lo que en él hay de específicamente artístico procede de algo distinto: de este algo hay que inferir su contenido: y sólo este presupuesto satisfaría las exigencias de una estética dialéctico-materialista. Su especificidad le viene precisamente de distanciarse de aquello por lo que llegó a ser; su ley de desarrollo es su propia ley de formación. Sólo existe en relación con lo que no es él, es el proceso hacia ello. Para una estética que ha cambiado de orientación es axiomática la idea desarrollada por el último Nietzsche en contra de la filosofía tradicional, de que también puede ser verdad lo que ha llegado a ser. Habría que invertir la visión tradicional demolida por él: verdad es únicamente lo que ha llegado a ser. Lo que se muestra en la obra de arte como su interna legalidad no es sino el producto tardío de la interna evolución técnica y de la situación del arte mismo en medio de la creciente secularización; no hay duda de que las obras de arte llegan a ser tales cuando niegan su origen. No hay que conservar en ellas la vergüenza de su antigua dependencia respecto de vanos encantadores, servicio de señores o ligera diversión; ha desaparecido su pecado original al haber ellas aniquilado retrospectivamente el origen del que proceden. Ni la música para banquetes es inseparable de la música liberada, ni fue nunca un servicio digno del hombre del que el arte autónomo se ha liberado tras anatematizarle. Su despreciable murga no mejora por el hecho de que la parte más importante de cuanto hoy conmueve a los hombres como arte haya hecho callar el eco de aquellos ruidos.

Verdad y vida de las obras de arte

La perspectiva hegeliana de una posible muerte del arte está de acuerdo con su mismo devenir. El que lo considerase perecedero y al mismo tiempo lo incluyese en el espíritu absoluto armoniza

bien con el doble carácter de su sistema, pero da pie a una consecuencia que él nunca habría deducido: el contenido del arte, lo absoluto de él según su concepción, no se agota en las dimensiones de su vida y muerte. El arte podría tener su contenido en su propia transitoriedad. Puede imaginarse, y no se trata de ninguna posibilidad abstracta, que la gran música, como algo tardío, sólo fuese posible en un determinado período de la humanidad. La sublevación del arte, presente teleológicamente en su «actitud respecto de la objetividad» y sucedida en la historia del mundo, se ha convertido en la sublevación del mundo contra el arte; huelga profetizar si será capaz de sobrevivir. La crítica de la cultura no tiene porqué hacer callar los gritos más agudos del pesimismo cultural reaccionario: su escándalo ante la idea, que ya Hegel tomó en cuenta hace ciento cincuenta años, de que el arte podría haber entrado en la era de su ocaso. Hace cien años, la tremenda creación de Rimbaud cumplió en sí misma, de forma anticipatoria, la historia del arte nuevo hasta el último extremo; pero su silencio posterior, su trabajo como asalariado, anticipó también la tendencia del arte nuevo. Hoy la estética no tiene poder ninguno para decidir si ha de convertirse en la nota necrológica del arte y ni siquiera le está permitido desempeñar el papel de orador fúnebre; en general sólo puede dejar constancia del fin, alegrarse del pasado y pasarse a la barbarie, da lo mismo bajo qué título. La barbarie no es mejor que la cultura que se ha ganado a pulso tal barbarie como retribución de sus bárbaros abusos. El contenido del arte del pasado, aunque ahora el arte mismo quede destruido, se destruya a sí mismo, desaparezca o continúe de forma desesperada, no es forzoso que decaiga. El arte podría sobrevivir en una sociedad que se librase de la barbarie de su cultura. No sólo se trata de formas; también son innumerables las materias que hoy han muerto del todo: la literatura sobre el adulterio que llena el período victoriano del siglo XIX y de los comienzos del XX es hoy apenas inmediatamente imitable tras la disolución de la pequeña familia de la alta burguesía y el relajamiento de la monogamia; sólo en la literatura vulgar de las revistas ilustradas sigue arrastrando una vida débil y vuelve de vez en cuando. También hay que decir, en sentido contrario, que hace ya tiempo que lo auténtico de *Madame Bovary,* hundido otras veces en su contenido, ha sobrevolado por encima de su ocaso. Pero esto no debe desviarnos hacia el falso optimismo histórico-filosófico de la fe en el espíritu invencible. El mismo contenido material, lo que es mucho más, puede quebrarse en su caída. El arte y las obras de arte son caducas no sólo por su heteronomía, sino también en la constitución misma de su autonomía. En este proceso, que sirve como prueba de que la sociedad es la que convierte al espíritu en factor de trabajo diferencial y en magnitud separada, el arte

no es sólo arte sino también algo extraño y contrapuesto a él mismo. En su concepto mismo está escondido el fermento que acabará con él.

Relación entre arte y sociedad

En la refracción estética es imprescindible aquello que se refracta, como en la imaginación aquello que se imagina. Esto mismo vale ante todo para la objetividad inmanente del arte. En su relación con la realidad empírica, sublima el principio del *sese conservare* y lo convierte en el ideal de la mismidad de sus obras; como Schönberg dice, se pinta un cuadro, no lo que representa. De por sí toda obra de arte busca la identidad consigo misma, esa identidad que en la realidad empírica, al ser el producto violento de una identificación impuesta por el sujeto, no se llega a conseguir. La identidad estética viene en auxilio de lo no idéntico, de lo oprimido en la realidad por nuestra presión identificadora. La separación de la realidad empírica que el arte posibilita por su necesidad de modelar la relación del todo y las partes es la que convierte a la obra de arte en ser al cuadrado. Las obras de arte son imitaciones de lo empíricamente vivo, aportando a esto lo que fuera le está negando. Así lo liberan de aquello en lo que lo encierra la experiencia exterior y cosista. La línea de demarcación entre el arte y lo empírico no debe borrarse por un proceso de idealización del artista. Auque esto es así, las obras de arte poseen una vida *sui generis*. No se trata solamente de su destino externo. Las que tienen sentido hacen siempre salir a la luz nuevos estratos, envejecen, se enfrían, mueren. Es una tautología decir que ellas, como artefactos y realizaciones humanas que son, no tienen la inmediatez vital de los hombres. Pero la acentuación del aspecto de artefacto propio del arte cuadra menos con su carácter de realización que con su propia estructura, con independencia de la manera en que ha llegado a ser. Son vivas por su lenguaje y de una manera que no poseen ni los objetos naturales ni los sujetos que las hicieron. Su lenguaje se basa en la comunicación de todo lo singular que hay en ellas. Forman contraste con la dispersión de lo puramente existente. Y precisamente al ser artefactos, productos de un trabajo social, entran en comunicación con lo empírico, a lo que renuncian y de lo que toman su contenido. El arte niega las notas categoriales que conforman lo empírico y, sin embargo, oculta un ser empírico en su propia sustancia. Aunque se opone a lo empírico en virtud del momento de la forma —y la mediación de la forma y el contenido no se puede captar sin hacer su diferenciación—, con todo hay que buscar de alguna manera la mediación en el hecho de que la forma estética es un contenido sedimentado. Las formas aparentemente más puras, como tradicionalmente se considera a las musicales, se pueden datar retrospectivamente hasta sus más pequeños detalles en algo que no pertenece a la forma, sino al contenido, como es la danza. Los ornamentos fueron quizá en un tiempo símbolos cultuales. Habría que emprender el estudio de las relaciones de las formas estéticas con sus contenidos y de una manera más amplia que como lo ha hecho la escuela del Instituto de Warburg respecto al tema específico de la pervivencia de la Antigüedad. Sin embargo, la comunicación de las obras de arte con el exterior, con el mundo al que, por suerte o por desgracia, se han cerrado, se da por medio de la no comunicación, y en ello precisamente aparecen como refracciones del mismo. Es fácil pensar que lo común entre su reino autónomo y el mundo exterior son sólo los elementos que le ha pedido prestados y que entran en un contexto completamente distinto. Sin embargo, tampoco se puede discutir esa trivialidad perteneciente a la historia de la cultura de que el desarrollo de las conductas artísticas, tal como se resumen por lo general bajo el concepto del estilo, se corresponde con el desarrollo social. Aun la más sublime obra de arte ocupa un lugar determinado en relación con la realidad empírica al salirse de su camino no de una vez para siempre, sino en forma concreta, en forma inconscientemente polémica frente a la situación en que se halla esa realidad en una hora histórica. El hecho de que las obras de arte, como mónadas sin ventanas, tengan una «representación» de lo que no es ellas mismas apenas puede comprenderse si no es por el hecho de que su propia dinámica, su propia historicidad inmanente como dialéctica entre naturaleza y dominio de la naturaleza, pose la misma esencia que la dialéctica exterior y además se parece a ésta sin imitarla. La fuerza de producción estética es la misma que la del trabajo útil y tiene en sí la misma teleología; y lo que podemos llamar relaciones estéticas de producción, todo aquello en lo que se hallan encuadradas las fuerzas productivas y sobre lo que trabajan, no son sino sedimentos o huellas de los niveles sociales de las fuerzas de producción. El doble carácter del arte como autónomo y como *fait social* está en comunicación sin abandonar la zona de su autonomía. En esta relación con lo empírico las obras de arte conservan, neutralizado, tanto lo que en otro tiempo los hombres experimentaron de la existencia como lo que su espíritu expulsó de ella. También toman parte en la clarificación racional porque no mienten: no disimulan la literalidad de cuanto habla desde ellas. Son reales como respuestas a las preguntas que les vienen de fuera. Los estratos básicos de la experiencia, que constituyen la motivación del arte, están emparentados con el mundo de los objetos del que se han separado. Los insolubles antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma. Y es esto, y no la inclusión de los momentos sociales, lo

que define la relación del arte con la sociedad. Las tensiones de la obra de arte quedan cristalizadas de forma pura en ella y encuentran así su ser real al hallarse emancipadas de la fachada factual de lo externo. El arte, χωρίς de la existencia empírica, se relaciona con el argumento hegeliano frente a Kant: la colocación de una barrera hace que se supere la barrera por el hecho mismo de la colocación y así se avanza y se capta aquello contra lo que la barrera había sido levantada. Y esto solamente, y no moralismo alguno, es la crítica del principio de *l'art pour l'art,* el cual crea el χωρισμός del arte hacia su unidad y totalidad mediante una negación puramente abstracta. La libertad de las obras de arte, de la que ellas se precian y sin la que no sería nada, es una astucia de su propia razón. Todos sus elementos están encadenados con esa cadena cuya rotura constituye la felicidad de las obras de arte y en la que están amenazadas de volver a caer en cualquier momento. En su relación con la realidad empírica recuerda aquel teologúmeno de que en el estado de salvación todo es como es y, sin embargo, completamente distinto. También es inequívoca su analogía con la tendencia de la profanidad a secularizar el ámbito sacral hasta que éste, ya secularizado, se conserve por sí mismo; el ámbito sacral queda de alguna manera objetivado, rodeado por una valla, ya que su propio momento de falsedad está esperando la secularización con la misma intensidad con que trata de defenderse de ella. Según esto, el puro concepto del arte no sería un ámbito asegurado de una vez para siempre, sino que continuamente se estaría produciendo a sí mismo en momentáneo y frágil equilibrio, para usar la comparación, que es más que comparación, con el equilibrio entre el Yo y el Ello. El proceso de la autorepulsión tiene que renovarse constantemente. Toda obra de arte es un instante; toda obra de arte conseguida es una adquisición, un momentáneo detenerse del proceso, al manifestarse éste al ojo que lo contempla. Si las obras de arte son respuestas a sus propias preguntas, también se convierten ellas mismas por este hecho en preguntas. Ha venido dándose hasta hoy la tendencia, que no se ha visto dañada por el fracaso evidente del tipo de educación en el que se encuadra, a percibir el arte de forma extraestética o preestética; aunque esta idea es bárbara, retardataria o responde a una necesidad de retrógrados, hay, sin embargo, algo en el arte que está de acuerdo con ella: si se quiere percibir el arte de forma estrictamente estética, deja de percibirse estéticamente. Unicamente en el caso de que se perciba lo otro, lo que no es arte, y se lo perciba como uno de los primeros estratos de la experiencia artística, es cuando se lo puede sublimar, cuando se pueden disolver sus implicaciones materiales sin que la cualidad del arte de ser una para-sí se convierta en indiferencia. El arte es para sí y no lo es, pierde su autonomía si pierde lo que le es heterogéneo. Los grandes poemas épicos que aun hoy

sobreviven al olvido fueron confundidos en su tiempo con narraciones históricas y geográficas. Paul Valèry mostró la gran cantidad de materiales no fundidos en el crisol de la legalidad formal que existían en los poemas homéricos, en los germánicos primitivos y en los cristianos, sin que esto les hiciera perder su rango frente a creaciones carentes de tales escorias. A la tragedia, de la que podría inferirse la idea de la autonomía estética, le sucedió algo semejante. Fue imitación de acciones cultuales consideradas entonces como relaciones de causas reales. La historia del arte, aunque es la historia del progreso de su autonomía, no ha podido extirpar este momento de dependencia y no sólo por causa de las cadenas que se han echado sobre el arte. La novela realista, en su plenitud formal del siglo XIX, tenía algo de aquel rebajamiento a que la han obligado las teorías del llamado realismo socialista, tenía algo de reportaje, de anticipación de lo que la ciencia social proporcionaría con posterioridad. El fanatismo por una perfecta educación lingüística en *Madame Bovary* está probablemente en función del fanatismo contrario y la unidad de ambos es la que constituye su actualidad no marchita. El criterio de las obras de arte es doble: conseguir integrar los diferentes estratos materiales con sus detalles en la ley formal que les es inmanente y conservar en esa misma integración lo que se opone a ella, aunque sea a base de rompimientos. La integración en cuanto tal no asegura la calidad de una obra de arte; en la historia se han separado muchas veces ambos momentos. Ninguna categoría, por única y escogida que sea, ni siquiera la categoría estética central de la ley formal, puede constituir la esencia del arte ni es suficiente para que se emitan juicios sobre sus obras. A su concepto pertenecen esencialmente ciertas notas que contradicen a un concepto cerrado de la misma, el elaborado por una filosofía artificial. La estética hegeliana del contenido ha reconocido ese momento inmanente del arte que es su ser-otro y ha sobrepujado a la estética formal, que aparentemente opera con un concepto más puro del arte. Sin embargo, la estética formal libera los desarrollos históricos que quedaron bloqueados por la estética de contenido de Hegel y Kierkegaard como lo quedan por obra de la pintura abstracta. Pero al mismo tiempo la dialéctica idealista de Hegel se vuelve regresiva al considerar la forma como contenido y cae en una cruda dialéctica preestética. Confunde el tratamiento imitativo o discursivo de la materia con la cualidad ser-otro constitutiva del arte. Por así decir, Hegel se pierde a sí mismo ante la auténtica dialéctica de la estética, dando lugar a unas consecuencias imprevisibles para él; impulsó el cambio de clave del arte para convertirle en ideología de dominación. A la inversa, el momento de lo inexistente, de lo irreal en el arte, no es libre respecto a lo existente. Ese momento no se establece arbitrariamente, no es pura invención como lo *convenu,* sino que se estructura a partir de las

proporciones en lo existente, proporciones que están exigidas por la incompleción, necesidad y contradicción de lo existente; exigidas por potencialidades. En esas proporciones siguen latiendo conexiones reales. El arte se porta respecto a su ser-otro como el imán respecto a un campo de limaduras de hierro. No sólo sus elementos, sino también su constelación, lo específicamente estético, lo decisivo para su espíritu, se encuentran orientados hacia su ser-otro. La identidad de la obra de arte con la realidad existente es también la identidad de su fuerza centralizante la que reúne sus *membra disiecta,* huellas de lo existente, y se asemeja al mundo por medio del principio que le sirve de contraste a él y por el que el Espíritu ha ordenado al mundo mismo. Y la síntesis por medio de la obra de arte no es sólo una imposición hecha a sus elementos, sino que repite por su lado una parte de su ser-otro, repite lo que sus elementos tienen de común. La síntesis tiene su fundamento en el lado material de la obra, en el lado alejado del espíritu, en aquello de lo que se ocupa y no sólo en sí misma. Esto es lo que sirve de unión entre el momento estético de la forma y la ausencia de violencia. La obra de arte se constituye necesariamente en su diferencia de la existencia por la relación a aquello que, en cuanto obra de arte, no es pero que la crea como tal. La insistencia en la falta de intención del arte la podemos observar en algún momento de la historia como simpatía con sus manifestaciones inferiores: en Wedekind que se burlaba del «arte-artista», en Apollinaire y también en el origen del cubismo. Esta insistencia nos deja ver una autoconsciencia no consciente del arte de su participación en su contrario; esa autoconciencia fue la que motivó el cambio crítico del arte cuando se evadió de la ilusión de su ser puramente espiritual.

Crítica de la estética psicoanalítica

El arte es la antítesis social de la sociedad y no se puede deducir inmediatamente de ella. Su ámbito se corresponde con el ámbito interior de los hombres, con el espacio de su representación; previamente participa de la sublimación. Por ello es plausible determinar qué es el arte mediante una teoría de la vida anímica. La doctrina psicoanalítica se muestra escéptica respecto a las invariancias antropológicas, pero es más fiable desde el punto de vista psicológico que desde el estético. Para ella las obras de arte son esencialmente proyecciones del Inconsciente, de aquellas pulsiones que las han producido, y olvida las categorías formales en la hermenéutica de la materia, enfocando con una trivialidad propia de médico de espíritu fino el objeto para el que están menos capacitados, llámese Leonardo o Baudelaire. No obstante su acentuación del sexo, hay que des-

enmascarar todo su espíritu pequeño-burgués. Trabajos competentes nos fuerzan a señalar como neuróticos a muchos retoños de la moda biográfica, a artistas cuya obra es la objetivación sin censura de la negatividad de lo existente. El libro de Laforgue atribuye a Baudelaire con toda seriedad que padecía de un complejo materno. Pero nunca se suscita la cuestión de si él habría podido escribir *Les Fleurs du Mal* en estado de salud psicológica, para no decir nada de si la neurosis había estropeado sus versos. Se convierte vergonzosamente en criterio la vida anímica normal aun en los casos en que, como en Baudelaire, su rango estético está condicionado por la ausencia de la *mens sana.* Si hacemos caso a las monografías psicoanalíticas, el papel afirmativo del arte vendría a contrapesar y neutralizar la negatividad de la experiencia. Y su momento negativo ya no se considera como la huella de ese proceso de represión que ciertamente penetra en las obras de arte. A los ojos del psicoanálisis, éstas son sueños diurnos; las confunde con documentos de sus investigaciones, las sitúa en el ámbito de sueños mientras que, por otro lado, al pretender dar satisfacción a la esfera extramental que han dejado vacía, las reduce a elementos materiales en bruto, quedándose en esto detrás de la auténtica teoría freudiana del «trabajo del sueño». Sobrevaloran también desmesuradamente el momento de ficción propio de las obras de arte acudiendo a la supuesta analogía con los sueños, en forma semejante a como lo hacen todos los positivistas. Pero las proyecciones del artista en el proceso de producción son sólo un factor de la obra hecha y no el definitivo; el lenguaje, los materiales, tienen su propio peso y más que ellos la obra misma de la que la imaginación de los psicoanalistas suele ocuparse poco. Si nos fijamos, por ejemplo, en la tesis psicoanalítica de que la música es una defensa contra la paranoia, veremos que clínicamente es bastante acertada pero nada nos dice sobre el rango y el contenido de una sola composición musical. Su teoría del arte es preferible a la idealista porque hace salir a la luz todo aquello que en el interior mismo del arte no es artístico. Nos ayuda a liberar al arte del carril del Espíritu Absoluto. Animada de una actitud de clarificación racional se enfrenta con el idealismo vulgar que querría conservar al arte, como en cuarentena, en una pretendida esfera superior, y que rezuma encono contra los conocimientos psicoanalíticos, especialmente contra el que quiere vincular el proceso artístico con pulsiones pasionales. Cuando trata de descifrar el carácter social que habla desde la obra de arte y en el que se manifiesta de forma múltiple el carácter del artista nos está proporcionando elementos de la mediación concreta entre la estructura de las obras y la de la sociedad. Pero a la vez está ensanchando una vía semejante a la del idealismo, la de un sistema absoluto de signos subjetivos que sirven a las pulsiones pasionales del sujeto. Nos da la clave de no pocos fenómenos, pero no la del fenó-

meno mismo del arte. Según la teoría psicoanalítica, las obras de arte no son más que hechos, pero pasa por alto su objetividad específica, su ajuste, su nivel formal, sus impulsos críticos, su relación con la realidad no psíquica: su idea, en fin, de verdad. A aquella pintora que, en la plena sinceridad entre analizada y analizador, se burlaba de los malos grabados sobre Viena que afeaban las paredes de la casa de éste, le explicó el analizador que este juicio no era más que agresividad por parte de ella. Las obras de arte reflejan la interioridad del artista muchísimo menos que lo que se imagina el médico, que solamente le conoce en el sofá psicoanalítico. Tan sólo los diletantes retrotraen todo lo que es arte al inconsciente. Su sensibilidad, tan aséptica, no hace sino repetir manidos clichés. En el proceso de la producción artística los movimientos del inconsciente aportan impulso y material, pero entre otros muchos impulsos y materiales. Penetran en la obra de arte a través de la mediación de la ley de la forma; el sujeto mismo que realiza la obra no es otra cosa que un intermediario. Las obras de arte no son un *thematic apperception test* del artista. Parcialmente culpable de esta broma es el culto que rinde el psicoanálisis al principio de la realidad: cuanto no obedezca a este principio es sólo y siempre «maldición», mientras que la adaptación a la realidad es el *summum bonum*. Pero la realidad nos ofrece tan sobrado fundamento real para huir de ella como para que sea honesto acudir al argumento de la maldición, al que sustenta una ideología de armonización; aun psicológicamente hablando, el arte podría ser legitimado mejor que lo que hace la psicología. Es verdad que la imaginación es una maldición, pero no completamente: lo que trasciende el principio de la realidad hacia algo superior está también debajo de ella; poner el dedo aquí es una actitud maliciosa. Se deforma la *imago* del artista, al que se convierte en ser tolerado: el neurótico de una sociedad de división del trabajo. Los artistas de rango máximo, Beethoven o Rembrandt, unieron una agudísima conciencia de realidad a un alejamiento de la misma; este hecho sería un digno objeto de la psicología del arte. Su labor sería descifrar la obra de arte no sólo como una magnitud igual al artista, sino también como desigual, como trabajo sobre algo que se resiste. Si el arte tiene raíces psicoanalíticas, son éstas de la fantasía de su omnipotencia. En la fantasía está el deseo de la obra, que es también la de producir un mundo mejor. De esta forma queda en franquía la verdadera dialéctica, mientras que la idea de la obra de arte como lenguaje puramente subjetivo del Inconsciente no llega ni siquiera a ella.

Estética de Kant y de Freud

La teoría kantiana del arte es la antítesis de la freudiana, que es la del arte como satisfacción de deseos. En la analítica de lo bello, el momento primero del juicio estético es la complacencia desinteresada [4]. Al interés «se le llama complacencia, la misma que unimos a la representación de la existencia de un objeto» [5]. No está claro si con la «representación de la existencia de un objeto» se quiere hacer referencia al objeto tratado por una obra de arte como materia de la misma o a la obra de arte en cuanto tal; un bonito desnudo o la dulce melodía de notas musicales pueden ser *kitsch* *, pero también momentos integrales de calidades artísticas. El acento puesto sobre la «representación» es una consecuencia del sentido pregnante de la tendencia subjetivista de Kant que busca calladamente la cualidad estética en el efecto de la obra de arte sobre quien la contempla, de acuerdo con la tradición racionalista, especialmente la de Moses Mendelssohn. En la *Crítica del Juicio* es revolucionario el estrechamiento que da a la vieja estética del efecto por medio de la crítica inmanente, aun cuando no abandone el ámbito de esa estética. Todo el subjetivismo kantiano, de forma análoga, tiene su peso específico en la intención objetiva que le es propia, en el intento de salvar la objetividad por medio del análisis de los elementos subjetivos. El desinterés, que él subraya, le aleja del efecto inmediato al que la complacencia quiere conservar, y esto prepara la quiebra de la supremacía de esa complacencia. Si de ella quitamos lo que Kant entiende por interés, se convierte en algo tan indeterminado que ya no sirve para la determinación de lo bello. La doctrina de la complacencia desinteresada es pobre ante el fenómeno estético, lo reduce a lo formal, algo tan cuestionable en su aislamiento, o a los llamados objetos sublimes de la naturaleza. La sublimación hasta la forma absoluta olvida el espíritu de las obras de arte, bajo cuyo signo se ha hecho la sublimación. La nota a pie de página que Kant se ve forzado a introducir [6] afirmando que el juicio sobre un objeto de complacencia puede ser desinteresado y ser sin embargo interesante, y suscitar por tanto interés, aunque un interés sin fundamento, atesti-

[4] Cf. Immanuel Kant, *Sämtliche Werke*. Vol. 6: *Asthetische und religionsphilosophische Schriften*, editado por F. Gross, Leipzig, 1924, pp. 54 s. («Kritik der Urteilskraft», parágr. 2).

[5] *L. c.*, p. 54.

* '*Kitsch*', palabra alemana intraducible, empieza a ser empleada en nuestra literatura. Pero para evitar esfuerzos innecesarios la traducimos por 'pastiche' la más cercana a la alemana de que disponemos. [N. del T.]

[6] Cf. *l. c.*, pp. 55 s.

gua claramente, y sin que Kant lo quiera, lo que acabamos de decir. En él el sentimiento estético —y también virtualmente, según su concepción, el arte mismo— está separado de los deseos que se orientaban a la «representación de la existencia de un objeto»; pero la complacencia en esa representación tiene «siempre a la vez relación con los deseos»[7]. De Kant procede por primera vez el reconocimiento, nunca después desmentido, de que la conducta estética está libre de deseos inmediatos; Kant liberó el arte de ese deseo trivial que siempre quiere tocarlo y gustarlo. Al mismo tiempo, este motivo kantiano no es ajeno a la teoría psicológica del arte: también Freud cree que las obras de arte no son satisfacciones inmediatas de deseos, sino transformaciones de una libido, primariamente insatisfecha, en rendimiento socialmente productivo, aun siendo claro que así se presupone sin crítica el valor social del arte por un respeto ingenuo de su validez pública. El hecho de que Kant haya subrayado mucho más enérgicamente que Freud la diferencia entre el arte y los deseos pasionales contribuye a la idealización del mismo; pero también hace que el arte quede constituido por la separación entre la esfera estética y la esfera empírica. Esta constitución, que es histórica, ha sido considerada por Kant como trascendental y ha sido identificada de acuerdo con una lógica muy simple con la esencia de lo artístico, sin importarle que los componentes pulsionales subjetivos del arte vuelvan a aparecer transfigurados aun en las más elevadas formas artísticas. La teoría freudiana de la sublimación ha percibido mucho más claramente el carácter dinámico de lo artístico. Pero el precio que ha pagado por ello no es menor que el de Kant. Si la esencia espiritual de la obra de arte brota vigorosa en Kant, no obstante su preferencia por la intuición sensible, de la diferenciación entre la conducta estética y las conductas práctica y pasional, la adaptación freudiana de la estética a la doctrina de los impulsos pasionales, en cambio, le cierra el camino hacia esa esencia. Las obras de arte, aun como sublimaciones, apenas son otra cosa que representantes de los movimientos sensuales a los que han modificado mediante un trabajo semejante al de los sueños hasta hacerlos irreconocibles. La confrontación de estos dos pensadores tan heterogéneos (Kant rechazó no sólo el psicologismo filosófico, sino toda la psicología a medida que avanzaba en edad) es permisible porque ambos tienen algo en común que pesa más que la constitución del sujeto trascendental en el uno y que el recurso a lo psicológico experimental en el otro. En el fondo, ambos están orientados subjetivamente en su juicio de las facultades pasionales, tanto si éste es positivo como negativo. Para ellos sólo existe propiamente la obra de arte en relación con quien la contempla o con quien la produce. Mediante un mecanismo que

[7] *L. c.*, p. 54.

también actúa en su filosofía moral, Kant se ve forzado a considerar al individuo existente de una forma óntica, bastante más de lo que puede compaginarse con la idea del sujeto trascendental. Ninguna complacencia sin seres vivos a los que el objeto agrade; el escenario de toda la *Crítica del Juicio* son los «Konstituta», de los que sin embargo no se trata expresamente. Por eso, cuanto estaba planeado como puente entre la razón pura teórica y la razón pura práctica no es respecto de ellas sino ἄλλο γένος. El tabú del arte —siempre que se defina el arte se está respondiendo a un tabú, las definiciones son tabúes racionales— prohíbe que se vaya hacia el objeto de forma animal, que se desee apoderarse de él en persona. Pero a la fuerza del tabú responde la del hecho sobre el que tabú versa. No hay arte que no contenga en sí, en forma de negación, aquello contra lo cual choca. Al desinterés propio del arte tiene que acompañarle la sombra del interés más salvaje, si es que el desinterés no quiere convertirse en indiferencia, y más de un hecho habla en favor de que la dignidad de las obras de arte depende de la magnitud de los intereses a los que están sometidas. Kant niega rotundamente esto por un concepto de libertad que percibe heteronomía en todo lo que no sea absolutamente propio del sujeto. Su teoría del arte queda desfigurada por la insuficiencia de la doctrina de la razón práctica. El pensamiento de que lo bello posea algo de autonomía frente al yo soberano o pudiera llegar a tenerla, es considerado por su filosofía como deshonesta desviación hacia mundos inteligibles. El arte, al igual que aquello de lo que antitéticamente brotó, queda así desposeído de cualquier contenido y en su lugar se coloca algo tan puramente formal como la complacencia. Su estética se convierte, de forma bastante paradójica, en hedonismo castrado, en placer sin placer. No hace justicia ni a la experiencia estética, en la que ciertamente juega un papel la complacencia aunque no sea todo, ni al interés presente, a las necesidades reprimidas e insatisfechas que siguen vibrando en su negación estética y convierten a las obras de arte en algo más que en modelos vacíos. El desinterés estético es el que ha ampliado el interés más allá de su particularismo. El interés en la totalidad estética desearía ser, objetivamente, interés por una exacta estructuración de todo. No tiende hacia la planificación individual, sino hacia la ilimitada posibilidad, la cual sin embargo no podría darse sin la plenificación individual. Correlativa con las debilidades de la teoría kantiana del arte, la de Freud es también más idealista de lo que se cree. Al situar las obras de arte puramente en la inmanencia psicológica, quedan alienadas con respecto a la antítesis del no-yo. Los aguijones de la obra de arte no llegan a tocarle porque agotan su fuerza en dominar psíquicamente las pulsiones reprimidas y finalmente en adaptarlas. Se puede entender bien el psicologismo estético acudiendo a la idea filistea de la obra de arte como fuerza que sojuzga ar-

mónicamente a los contrarios, como sueño de una vida mejor sin pensar en lo malo de lo que se ha librado. La aceptación conformista por parte del psicoanálisis de esa opinión al uso que considera la obra de arte como un positivo bien cultural se corresponde en él con un hedonismo estético que priva al arte de toda negatividad para situar a ésta en los conflictos pasionales de su génesis sin dejarla aparecer en los resultados. Pero cuando se consigue la deseada sublimación de la obra de arte y su integración en el uno y en el todo, pierde la fuerza por la que supera la existencia externa, por la que se desliga de ella en su propia forma de ser. Pero si conserva la negatividad de la realidad y toma posición respecto de ella, se modifica entonces el concepto del desinterés. Las obras de arte implican en sí mismas una relación entre el interés y la renuncia al mismo, en contra de la interpretación kantiana y de la freudiana. La misma contemplación de las obras de arte, separada forzosamente de objetivos de acción, se experimenta a sí misma como interrupción de la praxis inmediata, y por ello como algo práctico en sí mismo, al estar resistiendo a la participación activa. Sólo las obras de arte que pueden ser percibidas como formas de comportamiento tienen su *raison d'être*. El arte no es sólo el pionero de una praxis mejor que la dominante hasta hoy, sino igualmente la crítica de la praxis como dominio de la brutal autoconservación en medio de lo establecido y a causa de ello. Denuncia como mentirosa a una producción por la producción misma, opta por una praxis más allá del trabajo. *Promesse du bonheur* quiere decir algo más que esa desfiguración de la felicidad operada por la praxis actual: para ella, la felicidad estaría por encima de la praxis. La fuerza de la negatividad en la obra de arte es la que mide el abismo entre praxis y felicidad. Kafka no excita ciertamente un deseo pasional. Pero la angustia real que crean obras suyas en prosa como *La metamorfosis* o *La colonia penitenciaria* (el *shock* de encogimiento, el asco que sacude la *physis*) todo ello, como forma de defensa, tiene más que ver con la pasión que con el antiguo desinterés que él recoge y que tras él perdura. Pero el desinterés es groseramente inadecuado para dar cuenta de sus escritos. Sirve para que el arte se hunda en vertical hasta convertirse en eso que Hegel desprecia, en el juego agradable o útil del *Ars Poetica* horaciana. La estética de la época idealista, a la vez que el arte mismo, se han liberado de él. La experiencia artística sólo es autónoma cuando rechaza el paladeo y el goce. El camino hacia ello atraviesa el hito del desinterés; la emancipación del arte respecto de los productos de la cocina y la pornografía es irrevocable. Pero no queda tranquila en el mero desinterés, porque esta etapa sigue reproduciendo, aunque modificado, el interés. Toda ἡδονή es falsa en un mundo falso. A causa de la felicidad se renuncia a la felicidad. Así sobrevive el deseo en el arte.

En el desinterés kantiano se disfraza, apenas reconocible, el goce artístico. Pero este goce, tal como lo entienden la conciencia común y una estética complaciente, tomando como modelo el goce real, probablemente no existe. La participación del sujeto empírico en la experiencia artística *telle quelle* es sólo limitada y modificada, y podría disminuir a medida que creciera el rango de las obras. Quien goza de ellas de forma demasiado concreta es un hombre trivial; las palabras como deleite de los oídos le extraviaron. Pero si se extirpase hasta la última huella del goce, la cuestión de para qué existen en definitiva las obras de arte nos llevaría a confusiones. Tanto menos se goza de las obras de arte cuanto más se entiende de ellas. Anteriormente, la forma tradicional de enfrentarse con las obras de arte, forma que tiene su importancia para la explicación de las mismas, era la de la admiración: las obras de arte son así en sí mismas, no para el que las contempla. Lo que de ellas venía hacia él y le arrebataba era su verdad, lo mismo que en los tipos kafkianos, en quienes la verdad sobrepuja a cualquier otro aspecto. No eran meros instrumentos de un goce de orden superior. La relación con el arte no era la de la posesión del mismo, sino que, al contrario, era el observador el que desaparecía en la cosa. Por el contrario, las obras modernas atropellan a cualquiera como locomotoras de cine. Si se pregunta a un músico si la música produce alegría, contestaría lo que los violoncelistas gesticulantes bajo la dirección de Toscanini en la anécdota americana; dirán: *I just hate music.* Quien tiene respecto del arte esa relación genuina en la que él mismo desaparece, nunca considera el arte como objeto. Aunque no podría soportar que le privasen de él, sin embargo sus manifestaciones individuales no le causan placer. Es indiscutible que nadie se ocuparía del arte si no tuviera, como dicen, algo que ver con él, pero no es verdad que se pueda hacer el balance de cosas como éstas: he oído esta tarde la *Novena Sinfonía,* he tenido tales y tales placeres. Y, sin embargo, esta idiotez se considera como sano sentido común. El ciudadano medio desea un arte voluptuoso y una vida ascética, y sería mejor lo contrario. La conciencia cosificada retrotrae el arte a su propia esfera como sustitución del inmediato placer sensual que no tiene, aunque su lugar no sea ése. Aparentemente, la obra de arte atrae al consumidor a una cercanía física debido a su fuerza de atracción sensual, pero en raelidad lo que hace es alejarse de él: ha sido convertida en mercancía que le pertenece y que teme constantemente perder. La falsa relación con el arte es hermana de la angustia por la propiedad. La idea del bien puede perder valor, tal como la entiende la psicología

vulgar, se corresponde estrictamente con la idea fetichista de la obra de arte como posesión que puede tenerse y que puede ser destruida por la reflexión. Pero si el arte es por su propio concepto algo que ha llegado a ser, entonces también lo será su cualidad de medio para el goce. Esas formas, predecesoras de las obras de arte, de la magia y del animismo que formaban parte de la praxis ritual, no habían llegado todavía a su autonomía, pero no se prestaban a ser gozadas, ni siquiera como formas sacras. La espiritualización de las obras de arte ha aguijoneado el rencor de los excluidos de la cultura y ha iniciado el género del arte para consumistas. Por otro lado, la repulsión que este tipo de arte ha levantado en los artistas los ha impulsado hacia una espiritualización cada vez más desconsiderada. Ningún desnudo griego ha sido una *pin-up*. La simpatía moderna por lo muy antiguo y por lo exótico no debería ser explicada más que de esta forma: los artistas abogan por la abstracción de los objetos naturales en cuanto deseables. Por lo demás, Hegel no ha olvidado esa calidad no sensual de lo antiguo al hablar de la construcción del «arte simbólico». El punto de placer que ofrece la obra de arte, aunque es una protesta contra el universal carácter de mediación de las mercancías, tiene también un cierto carácter de mediación: quien desaparece en la obra de arte queda así dispensado de la miseria de una vida siempre demasiado mezquina. Tal placer puede crecer hasta la embriaguez y el pobre concepto del goce tampoco vale para explicar este estado. Valdría más para quitarle a uno el deseo del goce. Es notable además que esta estética, que tanto insiste en la impresión subjetiva como fundamento de toda hermosura, nunca haya analizado seriamente esa impresión. Indudablemente sus descripciones son casi triviales, quizá porque su actitud subjetiva le cegaba para comprender que en la experiencia artística sólo puede conseguirse algo acertado relacionándose con la cosa y no mediante el *gaudium* del amante. El concepto del goce artístico fue un parco compromiso entre la dimensión social y la antisocial de la obra de arte. Aun cuando el arte no sirve para la cuestión de la autoconservación (la conciencia burguesa nunca se lo ha perdonado del todo), por lo menos tiene que hacerse valer mediante una especie de valor de uso que es la imitación del placer sensual. Así se falsea también esa viva plenificación, porque sus productos no pueden proporcionarla. Queda hipostasiada la idea de que quien sea incapaz de una diferenciación sensible, quien no pueda distinguir un sonido hermoso de un sonido sin nervio, ni un color luminoso de otro apagado, difícilmente será capaz de experiencia artística. Es verdad que esta experiencia percibe agudamente las diferencias sensibles y las cree un medio de la formación de la obra de arte, pero el placer que la acompaña es sólo algo que se abre camino en ella un poco en contra de su tendencia principal. La importancia del placer es variable en el arte; en perío-

dos que siguen a otros ascéticos como el Renacimiento, se hace especialmente vivo y se convierte en órgano de liberación, al igual que en el impresionismo encarnaba su reacción antivictoriana; otras veces, la tristeza de ser criatura se manifestaba como contenido metafísico al quedar embebidas las formas artísticas de atractivo erótico. El placer tiene, pues, una fuerza de repulsión respecto a lo pasado, pero también tiene algo de infantil, sobre todo cuando aparece sin haber sido sometido a un proceso de modificación. Cuando no está imitado y sigue siendo un efecto inmediato, el arte absorbe plenamente el placer en el recuerdo y en el deseo. Tales períodos en los que lo placentero y la forma no quieren entrar en comunicación quedan vaciados por su alergia hacia lo groseramente sensual, y quizá no sea ésta la última causa por la que fue rechazado el impresionismo.

Hedonismo estético y felicidad del conocimiento

La verdad del hedonismo estético queda destruida por el hecho de que, en el arte, los medios no quedan totalmente absorbidos en el fin. En la dialéctica entre ambos, los medios conservan una cierta autonomía que les ha llegado por una mediación. La presencia, esencial a la obra de arte, adquiere una cierta unidad homogénea gracias al agrado sensible que crea. Este agrado, según la expresión de Alban Berg, es parte de su objetividad, es la prueba de que en lo creado artísticamente no sobresalen los clavos ni huele mal la cola: la dulzura de expresión de muchas piezas de Mozart está recordando la dulzura de la voz humana. Lo sensible en las obras importantes, que brillan por su exquisito arte, se convierte en algo espiritual, lo mismo que la singularidad abstracta que crea el espíritu de las grandes obras, por más que parezca indiferente respecto a su manifestación, adquiere brillo sensible. A veces, hay obras de arte perfectamente formadas y articuladas que actúan, aunque de forma secundaria, por medio de su lenguaje formal sobre lo sensiblemente agradable. La disonancia, signo de todo lo moderno, conserva un atractivo sensible aun en sus equivalencias ópticas, transfigurando el atractivo en su antítesis, en dolor: es el originario fenómeno estético de la ambivalencia. Llama poderosamente la atención la enorme importancia que ha adquirido lo disonante para el arte moderno desde Baudelaire y Tristán, de forma que se ha convertido en una cierta constante de lo moderno. La razón de esta importancia está en que en la disonancia convergen el juego de fuerzas de la obra de arte y la realidad externa cuyo poder sobre el sujeto ha ido creciendo de forma paralela a la autonomía del arte. La disonancia en el interior de la obra de arte es lo que la sociología vulgar llama su alienación social. Ciertamente, las obras de arte convierten en tabú la suavidad espiritual a la que sirven de

intermediarias, porque la hacen demasiado parecida a la suavidad vulgar. El desarrollo posterior podría contribuir a la agudización de los tabúes sensuales, aunque a veces sea difícil distinguir hasta qué qué punto este tabú se basa en una ley formal y hasta qué punto es sólo impericia en el oficio. Pero ésta es una cuestión semejante a otras que han surgido en las controversias estéticas y no han aportado frutos especiales. El tabú sensual desemboca finalmente en lo contrario del agrado porque se le siente, aun desde una gran lejanía, como la negación específica de sí mismo. Tal forma de reacción aproxima peligrosamente la disonancia a su contrapuesto, la reconciliación, y se vuelve muy frágil ante cualquier destello de lo humano, que no es sino la ideología de lo inhumano, y por eso se pone con gusto del lado de la conciencia cosificada. La disonancia se enfría hasta convertirse en material indiferente de una nueva forma de inmediatez sin el más mínimo recuerdo del origen de que procedió. La disonancia se hace sorda y falta de calidad. Cuando una sociedad no deja ya lugar ninguno para el arte y se asusta de cualquier reacción contra él, es el arte mismo el que se escinde en posesión cultural degenerada y cosificada y en el placer propio del cliente que tiene poco que ver con el objeto artístico. El placer subjetivo en la obra de arte se aproximaría entonces al estado de quien ha sido arrojado del ámbito de lo empírico como totalidad de interreferencias, pero no a lo empírico mismo. Podría haber sido Schopenhauer el primero en haberlo visto. La felicidad en las obras de arte es una fuga precipitada, pero no tiene nada de aquello de lo que el arte se escapa; es siempre accidental, es menos esencial para el arte que la misma felicidad de su conocimiento: hay que demoler el concepto del goce artístico como constitutivo del arte. Si, de acuerdo con la idea de Hegel, en todo sentimiento del objeto artístico hay algo aleatorio (normalmente una proyección psicológica), esto exige del que lo tiene un conocimiento, un conocimiento de lo justo: hay que ser consciente de su verdad y de su falta de verdad. Al hedonismo estético habría que oponer ese pasaje de Kant en su doctrina sobre lo sublime cuando, de forma partidista, lo exime del arte: la felicidad en las obras de arte sería en todo caso el sentimiento de lo resistente transmitido por ellas. Esto vale más para la totalidad del ámbito estético que para cada obra singular.

SITUACION

Desintegración de los materiales

Al perder las categorías su evidencia *a priori,* también la perdieron los materiales artísticos, como las palabras en la poesía. La desintegración de los materiales no es sino el triunfo de su carácter respectivo. El primer testimonio de ello, y a la vez el más enérgico, es la famosa *Carta de Chando* de Hofmannsthal. Puede considerarse toda la poesía neorromántica como un intento de oponerse a esto y de volver a ganar para el lenguaje, lo mismo que para los otros materiales, algo de su perdida sustancialidad. Pero la actitud peculiar que adoptaron respecto del *Jugendstil* hizo fracasar el intento. Mirado con ojos retrospectivos nos parece, para emplear la expresión de Kafka, un alegre viaje inútil. En el poema introductorio de un ciclo sobre el Séptimo Círculo, Stefan George se vio obligado, al evocar un bosque, a poner seguidas las palabras oro y karneol *. Su principio de estilización le hacía esperar que esta elección de palabras irradiara la luz de lo poético [8]. Tras seis decenios se reconoció que la elección de las palabras era un mero expediente decorativo y no tenía por qué ser superior al descuidado amontonamiento de toda clase de materiales nobles, como sucede en el *Dorian Gray* de Oscar Wilde. Así, los intentos de este esteticismo punzante han llegado a parecerse a tiendas de antigüedades y a lugares de almoneda, han llegado a tener algo de comercio despreciable. Schönberg señala de

* Las palabras alemanas '*Gold*' y '*Karneol*' son asonantes, lo que no ocurre con las castellanas 'oro' y 'karneol'. [N. del T.]

[8] Cf. Stefan George, *Werke,* edición en dos vols. publicada por R. Boehringen, München y Düsseldorf, 1958, vol. 1.º, p. 294 («Eingang» al «Traumdunkel»).

forma análoga: Chopin tuvo éxito con sólo echar mano del tono *fa sostenido* todavía no desgastado entonces, y eso creó belleza. Pero hay que añadir, hablando desde la historia de la filosofía, que los materiales que usó Chopin, y no me refiero solamente a sus tonos melódicos, también habían existido en la época del primer romanticismo musical y entonces poseían algo de la fuerza de lo inédito, fuerza que en las formas de expresión de 1900 ya se había degenerado al convertirse en expresión de lo selecto. Pero este cambio operado en las palabras y en los tonos melódicos creó ese concepto de lo poético como algo superior, sagrado en definitiva. La poesía se ha reducido a ese ámbito en el que reina progresivamente una desilusión sin reservas y el concepto mismo de lo poético se va consumiendo. Y es esto precisamente lo que hace arrolladora la obra de Beckett.

Pérdida de la esencia artística; crítica de la industria de la cultura

Al haber perdido esa naturalidad que le era propia, el arte reacciona. No sólo modificando concretamente sus usos y procedimientos, sino teniendo que arrastrar su concepto mismo como quien arrastra una cadena: la cadena de que sigue siendo arte. En el arte inferior, el de entretenimiento de otro tiempo, que hoy está dominado por la industria de la cultura, y ha sido modificado cualitativamente por ella con vistas a su integración social, se puede ver de la forma más clara lo dicho anteriormente. Pues el arte inferior nunca obedeció al concepto del arte puro que apareció después. Fue siempre un testimonio del fracaso de la cultura y convirtió ese fracaso en voluntad propia, lo mismo que hace el humor, capaz de unir en armonía beatífica su pasado y su presente. Hoy los engañados por las industrias de la cultura, los sedientos clientes de sus mercancías se encuentran al otro lado de la frontera del arte. Pero por esto mismo perciben su inadecuación al proceso social contemporáneo de forma mucho más transparente que quienes todavía recuerdan lo que un tiempo fue la obra de arte, aun cuando no les ocurra lo mismo a la hora de darse cuenta de la específica falta de verdad de ese proceso. Empujan en la dirección de privar al arte de su esencia artística[9]. Síntoma inequívoco de esta tendencia es la pasión de palpar, de no dejar ser a ninguna obra de arte lo que realmente es, de producir cualquier cosa, de disminuir la distancia entre obra de arte y observador. Tiene que desaparecer la vergonzosa diferencia entre el arte

[9] Cf. Theodor W. Adorno, *Primen. Kulturkritik und Gesellschaft*, 3.ª ed., Frankfurt a. M., 1969, p. 159.

y la vida (se entiende la vida que ellos viven y en la que no quieren ser molestados, porque no soportarían la repugnancia que les produciría lo contrario): he aquí la base subjetiva de la inclusión del arte entre los bienes de la sociedad de consumo a cargo de los *vested interests*. Y si a pesar de todo el arte no se hace consumible, la actitud para con él tiene que apoyarse en la actitud respecto a los bienes de consumo. Esta aproximación de actitudes se ha hecho fácil porque, en nuestra época de superproducción, el mismo valor de uso de los bienes es cuestionable y cede ante el goce secundario del prestigio, del goce de estar al día, en definitiva del goce de la mercancía; mera parodia del resplandor estético. Los clientes de la cultura se rebelan contra la autonomía de la obra de arte porque la convierte en algo mejor de lo que ellos creen que es. De esta autonomía no queda otra cosa que la mercancía como nuevo fetiche en un proceso de regresión al fetichismo arcaico de los orígenes del arte: ahí reside el rasgo regresivo de la actitud contemporánea para con el arte. Lo que realmente se consume en estas nuevas mercancías culturales es el carácter abstracto de su ser-para-otro, sin que realmente esas mercancías sean para otro. Al poder disponer de ellas según su beneplácito, las mercancías los engañan. La vieja afinidad entre el que contempla y lo contemplado se vuelve patas arriba. Esa actitud actual, tan típica, ha convertido la obra de arte en un mero *factum*. La consecuencia es que también ese carácter mimético del arte, el que le hace distanciarse de la cosa material, se ha convertido en mercancía, en medio de ganar dinero. El consumidor ya puede proyectar sus inquietudes sobre lo que se le pone delante, que son como restos de serie puramente imitativos. Hasta llegar esta época de total manipulación de la mercancía artística, el sujeto que miraba, oía o leía algo artístico debía olvidarse de sí mismo, serenarse y perderse en ello. La identificación a la que tendía como ideal no consistía en igualar la obra de arte con él, sino en igualarse él a la obra de arte. Era la sublimación estética: Hegel llamaba a esta actitud libertad hacia el objeto. De esta forma hacía honor al sujeto, pues en la experiencia espiritual y por medio del vaciamiento de sí mismo llegaba a ser auténticamente tal: lo contrario de lo que le pasa a la exigencia burguesa de que la obra de arte le dé alguna cosa. Pero al considerar la obra de arte como una tabla rasa de proyecciones subjetivas, se la está descalificando. Los polos entre los que se da la pérdida de la esencia artística son el que se convierta en una cosa más entre las cosas y el que sirva como vehículo de la psicología de quien la contempla. Todo aquello que las obras de arte cosificadas ya no pueden decir, lo sustituye el sujeto por el eco estereotipado de sí mismo que cree percibir en ellas. La industria de la cultura es la que pone en marcha este mecanismo a la vez que lo explota. Hace aparecer el arte como algo que es cercano al hombre, como algo que le obedece,

ese arte que antes le era extraño y que, al devolvérselo, lo puede ya manejar. Pero esta argumentación inmediatamente social contra la industria de la cultura no deja de tener componentes ideológicos. El arte nunca fue perfectamente autónomo respecto del oprobio que le viene de la autoritaria industria de la cultura. Su autonomía es algo a lo que ha accedido, lo que constituye su concepto, aunque no *a priori*. La autoridad que en otro tiempo ejercían las prácticas culturales sobre los pueblos ha llegado a ser ley formal inmanente de las obras de arte. La idea de la libertad, hermana de la autonomía estética, se ha formado sobre la idea del dominio que ella universalizó. Lo mismo sucede con las obras de arte. Cuanto más libres se hicieron de objetivos externos, tanto más se determinaron a sí mismas en cuanto organizadas autoritariamente. Y como las obras de arte siempre vuelven una de sus caras hacia la sociedad, el dominio autoritario que se había interiorizado en ellas también irradió hacia afuera. En este contexto es imposible hacer la crítica de la industria de la cultura sin hacerla también del arte. Pero quien, con razón, detecta en cualquier arte la falta de libertad, está en camino de dormirse, de resignarse ante la creciente manipulación de la misma, apoyándose en la idea de que siempre ha sido así y que el dejarse llevar de la apariencia contraria suprime aun la posibilidad de una liberación. En medio de un mundo sin imágenes crece la necesidad del arte, aun entre las masas cuya confrontación con él es consecuencia de los medios mecánicos de reproducción que hoy por primera vez poseemos. Pero es dudoso que este hecho sirva para asegurar su continuidad, y en cualquier caso no basta para defenderla porque se trata de algo externo al arte mismo. La necesidad del arte tiene además, como carácter complementario, el ser algo así como un encantamiento para consuelo de los desencantados, y esto le rebaja hasta convertirle en ejemplo del *mundus vult decipi*, y también le deforma. Dentro de la ontología de la falsa conciencia existen asimismo unos rasgos propios de la burguesía, la cual, igual que liberó al espíritu y volvió a ponerle coto, también ahora acepta y goza en su espíritu de aquello en que ni ella misma cree del todo. El arte se ha convertido en medida amplísima en un negocio orientado al lucro económico porque responde a una real necesidad social. Este negocio seguirá adelante mientras sea rentable y la perfección que ha alcanzado impedirá darse cuenta de que ya está muerto. Géneros artísticos florecientes y aspectos enteros de su ejercicio como la ópera han quedado anulados sin que la cultura oficial haya percibido el hecho; la insuficiencia espiritual de la ópera se hace insuficiencia práctica en las dificultades que tiene que alcanzar hasta su propio ideal de perfección. Su ocaso real está ya a la vista. Ya no podemos apoyarnos en la confianza de que las necesidades de los hombres, al multiplicarse las fuerzas productivas, harán que todo adquiera una configuración superior. Estas necesidades han quedado integradas en una sociedad falsa y han sido falseadas por ella. No negamos que encuentren su satisfacción y una satisfacción múltiple, tal como había sido pronosticado, pero es una satisfacción falsa y engaña a los hombres sobre lo que es su auténtico derecho.

Lenguaje del sufrimiento

Quizá convenga adoptar hoy para con el arte una actitud kantiana y considerarlo como algo dado. Quien tratase de defenderlo como ante un tribunal, haría ideología y se convertiría él mismo en ideología. Y en cualquier caso puede pensarse que en la realidad, más allá de esa cortina que han tejido de consuno las instituciones y las falsas necesidades, hay algo que objetivamente tiende hacia el arte, hacia una clase de arte que sigue hablando en favor de aquello que oculta la cortina. El conocimiento discursivo puede llegar hasta la realidad, hasta en los aspectos irracionales que brotan de su misma ley de desarrollo. Pero hay algo en la realidad que es reacio al conocimiento racional. Y es que a esta forma de conocer le es extraño el sufrimiento porque cree poderlo subsumir y determinar, cree tener medios para suavizarlo. Lo que apenas puede es expresarlo por propia experiencia: eso sería irracional. El sufrimiento, cuando se convierte en concepto, queda mudo y estéril: esto puede observarse en Alemania después de Hitler. En una época de horrores incomprensibles, quizá sólo el arte pueda dar satisfacción a la frase de Hegel que Brecht eligió como divisa: «la verdad es concreta». El motivo hegeliano del arte como conciencia de necesidad ha quedado confirmado mucho más allá de cuanto podía él sospechar. Por eso podemos usarlo como contraargumento a su veredicto sobre el arte, a su pesimismo cultural, el cual, por lo demás, pone bien de relieve su optimismo teológico, apenas secularizado, desde el que esperaba una libertad real y efectiva. El oscurecimiento del mundo hace racional la irracionalidad del arte: es una irracionalidad oscurecida radicalmente. Lo que los enemigos del nuevo arte llaman su negatividad, llevados por un instinto mejor que sus angustiados apologistas, es el resumen de todo aquello que oprime la cultura establecida. Hacia allá se nos llama. La desgracia del arte, su principio de opresión, está precisamente en el placer que experimenta en ello en vez de rebelarse, aunque sea vanamente. El hecho de que exprese su desgracia identificándose con ella, nos está anticipando la debilitación de la desgracia. Este hecho, y no la fotografía de la desgracia o una falsa beatitud, es el que describe la actitud del auténtico arte contemporáneo ante la tenebrosa objetividad. Toda otra objetividad se pierde a sí misma por el camino dulzón de su propia falsedad.

El arte fantástico, tanto el romántico como lo que de él hay en el manierismo y en el barroco, nos presentan lo no existente como existente. Las creaciones imaginarias son modificaciones de lo empíricamente presente. La consecuencia es presentarnos algo que no es empírico como si lo fuera. Y no es difícil sacarla, porque el origen es ciertamente lo empírico. Pero el arte nuevo se toma en serio lo empírico, al estar doblado bajo su desmesurada carga, que la ficción pierde todo atractivo. No quiere volver a levantar aquellas fachadas. Rechaza cualquier ficción de forma tanto más implacable cuanto que su medio de no dejarse contaminar es lo sencillo y desnudo. La fuerza de Kafka es la de un sentimiento negativo de la realidad. Lo que el desconocimiento cree fantástico por su ἐποχή ante el mundo empírico. Sólo los historiadores de la literatura pudieron poner bajo una misma categoría a Kafka y a Meyring, y sólo los historiadores del arte a Klee y a Kubin. Es verdad que el arte fantástico condujo sus grandiosas obras hasta ese punto que el arte moderno, libre de un sistema normal de referencias, ha interiorizado en sí mismo: son algunas partes del cuento «Pym» de Poe, del «Cansado de América» de Kürnberg, hasta el «Mine-Haha» de Wedekind. Nada daña más al conocimiento teorético del arte moderno que reducirlo a semejanzas con el más antiguo. Su especificidad se escapa si usamos el esquema «todo esto ya ha sido». Lo nivelamos al incluirlo en una continuidad no dialéctica, sin saltos. Una evolución tranquila lo hace explotar. Aunque esa fatalidad de tener que interpretar cualquier fenómeno espiritual por una traducción de lo nuevo a lo antiguo es innegable, esta interpretación tiene algo de traición. Una segunda reflexión debería corregirla. En la relación de las modernas obras de arte con las antiguas que se les asemejan, habría que poner sobre todo de relieve las diferencias. La profundización en la dimensión histórica debería poner en claro lo que antes estaba sin solucionar y ésta debería ser la forma de unir lo presente con lo pasado. La actitud contraria, la que tiene la ciencia de la cultura al uso, preferiría demostrar lo virtualmente nuevo a partir de su forma de ver el mundo. Esta forma de considerar el asunto es central a partir de la mitad del siglo XIX, a partir del primer capitalismo. Pero también se suscitó entonces la pregunta de si en realidad ya existía entonces algo realmente nuevo. Desde entonces, ninguna obra de arte ha llegado a triunfar si pretendió escaparse o luchar en contra del concepto de lo moderno que, en la forma que fuese, formaba su ámbito envolvente. Cuanto quiso ser salvado de la problemática propia de la modernidad, desde que ésta existió, se hundió mucho más rápidamente. Ni siquiera un compositor tan poco sospechoso a los ojos del modernismo como Anton Bruckner habría podido llegar a sus éxitos más significativos si no hubiera trabajado sobre el material más progresista de su época, la armonía wagneriana, cuya función modificó él después de forma paradójica. Sus sinfonías representan la pregunta de cómo es posible que lo antiguo pueda todavía aparecer como nuevo. Y esa pregunta demuestra que lo moderno es irresistible y que lo que todavía se conserva es ya algo falso, que aun los mismos espíritus conservadores de aquellos días señalaban como disonante. Antes de la Primera Guerra Mundial, el crítico musical Ernest Newman, inglés, de tendencia conservadora pero extraordinariamente sensible, oyó la *Composición para orquesta,* de Schönberg, op. 16. Su juicio fue que no se le debía infravalorar, ya que sus intenciones eran de totalidad. Y aunque esta intención, cuando la juzga la antipatía, queda registrada como destructora de lo nuevo, sin embargo está mejor juzgada que cuando lo hace la apologética. Algo de esto sintió Saint-Säens en su última época cuando, queriendo defenderse de la impresión que le causó Debussy, dijo que tenía que existir una clase de música diferente de aquélla. Cuanto se desvía de las modificaciones materiales que toda importante renovación lleva consigo, cuanto se escapa de ellas, se presenta como agotado, como falto de nervio. Newman tiene que haberse dado cuenta de que los sonidos que liberó Schönberg en sus piezas de orquesta no podían ser interpretados desde lo ya existente y que, una vez presentes, mostraban implicaciones respecto al arte de componer que tendían a superar el lenguaje tradicional. Este hecho continúa: tras haber conocido una pieza de Beckett, basta con conocer otra pieza contemporánea de menor fuste para convencerse de hasta qué punto lo nuevo es un juicio irracional. Hasta el ultraconservador Rudolf Borchardt ha afirmado que un artista tiene que dominar por lo menos el nivel medio alcanzado en su época. Esa abstracción que es «lo nuevo» es necesaria, pero es tan desconocida como el fecundísimo misterio de la fosa de Allan Poe. Y, sin embargo, en esta abstracción de lo nuevo se esconde un contenido decisivo. Victor Hugo lo había descubierto cuando decía de Rimbaud que aportaba a la poesía un *frisson nouveau.* El estremecimiento es la reacción ante esa críptica clausura que viene de lo indeterminado. Pero es también una conducta imitativa que reacciona contra la abstracción concebida como imitación. Sólo en lo nuevo se une la mimesis con la racionalidad sin recaída: la *ratio* misma se vuelve imitativa en el estremecimiento de lo nuevo. Con fuerza singular ha sucedido esto en Edgar Allan Poe, realmente el faro de Baudelaire y de todos los modernos. Lo nuevo es una mancha ciega, vacía como el perfecto estar-ahí. La tradición, como cualquier categoría histórico-filosófica, no hay que entenderla como si una generación, un estilo o un maestro en-

tregase su arte en manos de otros en una perpetua carrera de relevos. Desde Max Weber y Sombart se ha distiguido en sociología y en economía entre períodos tradicionalistas y no tradicionalistas. La tradición, como medio del movimiento histórico, depende en su propia constitución de las estructuras económicas y sociales, y se modifica cualitativamente con ellas. La situación del arte contemporáneo respecto a la tradición, aunque se le tache muchas veces de haber perdido contacto con ella, está condicionado por el cambio sufrido por la categoría misma de tradición. En una sociedad esencialmente no tradicionalista, la tradición estética es dudosa *a priori*. La autoridad de lo nuevo es la de lo históricamente necesario. Por esto implica objetivamente una crítica al individuo que es su vehículo: en lo nuevo se deshace estéticamente el nudo entre individuo y sociedad. La experiencia de lo nuevo dice mucho, aun cuando su concepto, por muy cualitativo que sea, está siempre trabajando en el terreno abstracto. Es una palabra privativa, desde el comienzo es negación de lo que ya no puede seguir siendo, mucho más que palabra positiva. Pero no niega lo que siempre han negado los estilos artísticos, es decir, el arte anterior, sino la tradición en cuanto tal, y en esta medida sirve de ratificación del principio burgués en el arte. Por eso, lo moderno, cuando se articula racionalmente como en Baudelaire, adquiere el tono de la desgracia. Lo nuevo es hermano de la muerte. El satanismo que hay en Baudelaire es la identificación, refleja y negativa, con la negatividad de la sociedad. El dolor cósmico llega a convertirse en enemistad del mundo. Y algo de esto ha quedado mezclado, como un fermento, con todo lo moderno. La rebelión que no cede ante lo victorioso sería reaccionaria en arte: de ahí que la *imago* de la naturaleza esté sometida en Baudelaire a una prohibición estricta. Y cuando lo moderno, hasta hoy día, se empeña en negar esto, entonces capitula. Todas las campañas contra la decadencia, como ruido que acompaña obstinadamente a lo moderno, están en esa dirección. *Nouveauté,* estéticamente, es algo que ha llegado a ser, es la marca de bienes de consumo que el arte se ha apropiado, la marca que los distingue de otras ofertas semejantes y les presta su atractivo, obediente a la necesidad de empleo del capital, el cual pasa a retaguardia en cuanto no sigue expandiéndose, o dicho en lenguaje comercial, en cuanto no ofrece algo nuevo. Lo nuevo es el signo estético de una reproducción ampliada y de una promesa de total plenitud. La poesía de Baudelaire es la primera codificación del hecho de que el arte, en una sociedad de mercancías plenamente desarrollada, se hace impotente y sólo le queda el ignorar esa tendencia social. Sólo conduciendo su imaginería hacia la propia autonomía puede el arte atravesar ese mercado que le es heterónomo. Lo moderno es arte por la imitación de lo endurecido y de lo extraño, y así se hace elocuente; no por la negación de lo que ha quedado mudo. De aquí

procede el que ya no pueda soportar nada inocuo. El celo de Baudelaire no se enciende contra la cosificación, pero también la imita. Su protesta es la experiencia de los arquetipos en que se vierte y el instrumento de esa protesta es la forma poética. Esto le hace elevarse sobre cualquier sentimentalismo posromántico, prohibiéndole la entrada a él. La significación de su obra cosiste en que sincopa la omnipotente objetividad de la mercancía, en que absorbe todos los residuos humanos, por medio de la objetividad de la obra en sí misma que es accesible al sujeto viviente. La obra de arte absoluta se encuentra con la mercancía absoluta. El residuo de abstracción que queda en el concepto de lo moderno es el tributo que paga precisamente a esa situación. En el capitalismo monopolista se goza mucho más del valor de cambio que del valor de uso [10]; en forma parecida, el abstraccionismo del arte moderno, la irritante indeterminación de lo que deba ser y de su finalidad, se convierte en cifra lo que es. Pero este abstraccionismo nada tiene en común con el formalismo de normas estéticas más antiguas, por ejemplo, con las kantianas. Se trata más bien de una provocación, de un desafío a la vieja ilusión de que existe todavía una vida que fuera a la vez instrumento de ese distanciamiento estético que ya no puede suministrar la fantasía tradicional. Fue desde su principio abstracción estética, en Baudelaire todavía rudimentaria y alegórica como reacción contra un mundo que se había hecho abstracto; fue sobre todo una prohibición de la imitación. Esto se aplica precisamente a la consideración de lo que se manifiesta como lo sensible, lo que los provincianos esperaban salvar en su favor bajo el nombre de expresión: pero tras el hundimiento de lo sensible, lo manifiesto se hace abstracto. Este rasgo esquivo del arte, desde Rimbaud hasta el moderno arte de vanguardia, está muy determinado y se ha modifcado tan poco como el estrato fundamental de la sociedad. Lo moderno es abstracto gracias a su relación con lo que ha existido; inalcanzable por su encanto, no puede decir lo que todavía no existía y, sin embargo, tiene que luchar contra la afrenta de lo siempre igual: ésta es la razón por la que los criptogramas de lo moderno en Baudelaire identifican lo nuevo con lo desconocido, tanto con el *télos* oculto cuanto con lo horripilante brotado de la inconmensurabilidad de lo nuevo con lo siempre igual, es decir, con el *goût du néant*. Los argumentos contra la estética *cupiditas rerum novarum,* tan plausiblemente apoyados en el desenfreno propio de esta categoría, son íntimamente farisaicos. Lo nuevo no es una categoría subjetiva, sino que está impuesto por la cosa misma que no puede retornar a sí, libre de heteronomia, más que por ese camino. La fuerza de lo antiguo es la que empuja hacia lo nuevo

[10] Cf. Theodor W. Adorno, *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt,* 4.ª ed., Göttingen, 1969, pp. 19 ss.

porque necesita de ello para realizarse en cuanto antiguo. La praxis artística y sus manifestaciones, cuando se creen inmediatas, se hacen sospechosas si se apoyan en esta consideración. La razón es que lo antiguo, que este arte conserva, anula la diferencia específica de lo nuevo, mientras que la reflexión, que ya no es inmediata, no es indiferente ante el ensamblaje de lo antiguo con lo nuevo. En la cumbre de ola de lo nuevo es donde se refugia lo antiguo, pero en su ruptura, no en su continuidad. La sencilla expresión de Schönberg de que quien no busca no encuentra, sirve como definición de lo nuevo, pero será insuficiente si no es inmanente, si no se la puede hallar dentro del contexto de la obra misma. No es la menos importante de las categorías estéticas la que exige que el proceso de producción artística se realice por una violenta modificación de los procesos anteriores que le son perjudiciales. La crítica y el rechazo de ellos son momentos objetivos del arte moderno. Aun sus partidarios, contra los que todos se unen, tienen más vigor que los aparentemente audaces que ensalzan lo establecido. Pero cuando lo nuevo se convierte en fetiche a imitación de su fetichista modelo, a imitación de la mercancía, entonces la crítica debe recaer sobre la cosa misma, no tocándola desde fuera, sino denunciando el hecho de su fetichización. Chocamos aquí con la disonancia entre nuevos medios y viejos objetivos. Cuando se ha agotado la posibilidad de innovaciones y sólo se sigue buscando mecánicamente en la línea de la repetición, entonces hay que cambiar la dirección innovadora para hacerla llegar a una dimensión nueva. Se puede estancar lo nuevo, ya que es abstracto; se puede cambiar en lo siempre igual. La fetichización nos expresa la paradoja de todo arte, paradoja que no es obvia: el que una obra ya hecha deba existir a causa de sí misma. Y es precisamente esta paradoja el nervio del nuevo arte. Lo nuevo es, de necesidad, algo querido y, sin embargo, en cuanto que es lo otro, sería lo no querido. La veleidad es la que lo encadena a lo siempre igual; de ahí el paso que existe entre lo moderno y el mito. Su intención es la no identidad, y esa intención es la que lo convierte en idéntico. El arte moderno, como el barón de Münchhausen, intenta ensayar la identificación de lo no idéntico.

El problema de la invariancia; experimento (I)

Las señales de descomposición son el sello de autenticidad de lo moderno. Ellas son su forma desesperada de negar la cerrazón de lo siempre igual. Explotar es una de sus invariantes. Su energía antitradicional es un vórtice que todo lo consume. Lo moderno es mito en esta medida, pero un mito vuelto contra sí mismo. Su intemporalidad es la muerte del instante que rompe la continuidad temporal; la

idea de Benjamin de la obra de arte dialéctica contiene este rasgo. Aun cuando lo moderno conserve hallazgos tradicionales, como son los técnicos, también a ellos les afecta la negación dialéctica para la que nada heredado puede quedar intacto. La categoría de lo nuevo es un resultado del proceso histórico que disolvió primeramente la tradición específica y después cualquier clase de tradición. Paralelamente, lo moderno no es una aberración que sólo pueda justificarse volviendo a un terreno que ya no existe ni debe existir. Paradójicamente, éste es el fundamento de lo moderno y lo que le confiere su carácter normativo. Tampoco hay que negar los invariantes en estética, aunque no tienen relevancia: viven fuera de la estética misma. La música puede servir de modelo. Es ocioso discutir que se trata de un arte en el tiempo ni que el tiempo musical, tan poco coincidente con el de la experiencia real, sea como él irreversible. Pero si no se ha de permanecer en el nivel de vaguedad ni generalidades y se dice que el cometido de la música es articular en el tiempo su «contenido», sus propios momentos temporales, caemos inmediatamente en limitaciones y en subrepciones. Y es que la relación de la música con el tiempo formalmente musical se determina solamente en la relación del concreto acontecer musical con ese tiempo musical. Es verdad que se admitió largamente que la música tiene que organizar con sentido la sucesión intratemporal de sus hechos: hacer seguir a un hecho tras otro de forma que no tolere, como el tiempo mismo, la vuelta atrás. Pero la necesidad de que esa sucesión se acomodase al tiempo (real) no era literal, sino ficticia. Participaba en el rasgo de apariencia del arte. Hoy se rebela la música contra una ordenación convencional del tiempo y en todo caso la forma de tratar el tiempo musical deja espacio libre para soluciones muy divergentes. Es cuestionable si la música puede arrancarse a sí misma del invariante *tiempo,* pero es cierto que el tiempo, hecho reflejo, se ha convertido en un rasgo de la música, no en su *a priori.*

La brutalidad de lo nuevo, para la que ya es usual el nombre de experimento, no procede de una actitud subjetiva ni de la estructura psicológica del artista. Cuando al impulso artístico no se le ofrece nada seguro ni en la forma ni en el contenido, los artistas que quieren producir algo se ven impulsados objetivamente a los experimentos. Pero el concepto de los mismos se ha modificado cualitativamente, y esto resulta ejemplar para la categoría de lo moderno. Al comienzo significaba sencillamente que una voluntad consciente de sí misma ensayaba formas de proceder desconocidas o no sancionadas. En el fondo latía la fe tradicionalista de que al fin quedaría claro si los resultados eran aceptados por lo establecido y adquirían legitimidad. Pero esta concepción del experimento artístico como algo evidente y como una confiada continuidad se ha convertido en problemática. El gesto experimental, nombre dado a las formas de pro-

ceder artísticas en las que lo nuevo es vinculante, ciertamente se ha conservado, pero ahora denota algo cualitativamente nuevo, relacionado de muchas maneras con el paso del interés estético desde la subjetividad hasta la concordancia con el objeto: el sujeto artístico practica métodos cuyo resultado real no puede prever. Este cambio no es absolutamente nuevo. El concepto de este tipo de construcción, que está en la base de lo moderno, supuso siempre el primado de las formas de proceder constructivas sobre la imaginación subjetiva. La construcción requiere un tipo de soluciones que la imaginación visual o auditiva no tienen inmediatamente presentes ni en total ajuste. Lo imprevisto no es sólo efecto, sino que tiene también su lado objetivo. Es esto lo que se ha cambiado en una nueva cualidad. La impotencia en que ha sumido al sujeto la tecnología desatada por él mismo, ha sido recibida en la conciencia, se ha convertido en programa. Posiblemente proceda esto del impulso inconsciente de embridar la nueva heteronomia que le amenazaba y que absorbía cualquier comienzo subjetivo. Así se ha convertido en un momento del proceso de producción. Concuerda bien con lo anterior que la imaginación, esa penetración de la imagen a través del sujeto sobre la que Stockhausen llamaba la atención, no sea una magnitud fija, sino que se diferencia según los grados de exactitud. Lo imaginado sin exactitud, como medio artístico específico, puede ser imaginado en su misma vaguedad. De esta forma, la manera experimental de proceder puede guardar el equilibrio con precisión milimétrica. Queda sin decidir si se trata de una obediencia a la opinión, que data de Mallarmé y fue formulada por Valéry, de que el sujeto conserva su fuerza estética aunque se prostituya a la heteronomia, pues sigue siendo dueño de sí mismo, o si por el contrario, lo que hace con ese acto es ratificar su abdicación. En cualquier caso, hay que tener en cuenta que, al ser subjetivos pese a todo los procedimientos experimentales en sentido actual, la creencia de que el arte por medio de ellos se vacía de su subjetividad y llega a convertirse realmente en lo en-sí y que éste es el único camino no fingido de llegarlo a ser, se muestra como quimérica.

Defensa de los «ismos»

La carga de dolor que llevan consigo los experimentos obtiene como respuesta el odio contra los *ismos,* contra las direcciones artísticas programáticas, conscientes de sí mismas, a ser posible representadas por grupos determinados. Eso ha sucedido desde Hitler, que gustaba de enfurecerse contra «estos impresionistas y expresionistas», hasta los escritores que arrebatados por un celo político vanguardista convierten en sospechoso el concepto de la vanguardia estética. Para el período del cubismo anterior a la Primera Guerra Mundial tenemos una explícita confirmación en Picasso. Dentro de cada *ismo* podemos distinguir con toda claridad la cualidad de cada artista aunque al principio se sobrevalore fácilmente a los que ostentan en su frente las características de la nueva escuela en comparación con los otros no tan ligados a su programa: Pissarro, por ejemplo, entre los impresionistas. Es verdad que el lenguaje de los *ismos* encierra una tácita contradicción cuando aparentemente expulsan del arte su carácter involuntario por medio de la reflexión y de la decisión, aun cuando esta objeción es sólo formalista si se trata de aquellos movimientos, como el expresionismo y el surrealismo, en los que el *ismo* era una nota denigrante y convirtieron la producción involuntaria en programa de sus deseos. Además, el concepto de vanguardia, reservado durante decenios a la escuela más progresista de turno, tiene algo de la comicidad de una juventud envejecida. Y las dificultades en que se han enzarzado los llamados *ismos* no son sino la expresión de un arte emancipado de su espontánea evidencia. La conciencia en la que se apoya todo lo que en arte pueda ser obligatorio es la que ha desmontado cualquier obligatoriedad estética: de ahí procede la sombra de pura veleidad que envuelve a los odiados *ismos.* Pero ellos, aun habiendo sido tan atacados, son sencillamente la elevación a autociencincia de que sin voluntad consciente nunca ha existido seguramente una tarea artística de importancia. Esta conciencia es la que fuerza a la organización de la obra de arte en sí misma y en sus relaciones con el exterior si es que quieren afirmarse como tales en una sociedad monopolista totalmente organizada. Lo que pueda haber de verdadero en la comparación del arte con un organismo tiene como factor mediador el sujeto y su razón. Esa verdad ha entrado ya hace tiempo al servicio de la ideología irracional de la racionalizada sociedad; por esto los *ismos,* que la rechazan, son más verdaderos. Jamás frenaron las fuerzas productivas individuales, sino que las potenciaron, precisamente por el trabajo colectivo.

Los «ismos» como escuelas secularizadas

Un aspecto de los *ismos* cobra hoy plena actualidad. La verdad que llevan en sí muchos movimientos artísticos no culmina necesariamente en grandes obras de arte; Benjamin lo ha evidenciado en cuanto al drama alemán barroco [11]. Algo parecido puede valer para el expresionismo alemán y el surrealismo francés, cuyo desafío al concepto de arte no fue casual, ya que desde entonces forma parte de

[11] Cf. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels,* editado por R. Tiedemann, 2.ª ed., Frankfurt a. M., 1969, pp. 33 ss. y passim.

cualquier arte nuevo que sea auténtico. Y el hecho de que siga siendo arte nos autoriza a buscar el núcleo de esta provocación en la primacía del arte sobre las obras artísticas. Los *ismos* son la encarnación de esta idea. Lo que debajo de la apariencia de una obra se presenta como fracaso o como puro ejemplo demuestra que hay impulsos que apenas pueden objetivarse en una obra individual; son los impulsos de un arte que se trasciende a sí mismo. Su idea está a la espera de salvación. Es digno de atención que el malestar que provocan los *ismos* raramente alcanza a su equivalente histórico, a las escuelas concretas. Por así decirlo, los *ismos* son su secularización, son las escuelas de una época que las destruyó como factores tradicionalistas. Son chocantes porque no se doblegaron a entrar en el esquema de la individuación absoluta, son la isla de esa tradición que fue sacudida de raíz por el principio de individuación. Lo odiado debe por lo menos ser solitario, soledad que es garantía de su impotencia, de su falta de eficacia histórica, de su muerte pronta y sin huellas. Las escuelas se han enfrentado con lo moderno en una oposición que se manifiesta excéntricamente en las medidas adoptadas por las academias contra los estudiantes sospechosos de simpatizar con las corrientes modernas. Los *ismos* tienden a ser escuelas que sustituyen la autoridad tradicional e institucional por la real. Es mejor solidarizarse con ellos que negarlos, aunque sólo sea por la antítesis entre lo moderno y el modernismo. La crítica de un ser anacrónico todavía no expulsado estructuralmente no carece de fundamento: lo que no tiene una función, aunque trate de imitarla, es retrógrado. Pero la supresión del modernismo, por ser la actitud de los meros simpatizantes de lo moderno, no es acertada. Sin la actitud subjetiva excitada por lo nuevo no llega a cristalizar nada objetivamente moderno. La diferenciación es realmente demagógica: quien se queja del modernismo, apunta realmente a lo moderno, al igual que se combate a los simpatizantes para llegar a los protagonistas con los que directamente no se atreven y cuya preeminencia se impone a los conformistas. La medida de la autenticidad con la que farisaicamente se mide a los modernistas es el conformarse con ser así y no de otra manera, es un hábito fundamental del reaccionario estético. Su falsa naturaleza ha sido deshecha por la reflexión que hoy se ha convertido en formación artística. La crítica al modernismo en defensa de lo auténticamente moderna sirve como pretexto para posponer lo radical frente a lo moderado, bajo cuya razón acecha el vacío de una racionalidad trivial; pero en la realidad las cosas son al revés. Lo que ha quedado atrás no dispone siquiera de los viejos medios de los que trata de servirse. La historia domina también las obras que la niegan.

Posibilidad y acaso: «segunda reflexión»

En oposición extrema al arte recibido, el nuevo pone de relieve ese rasgo antes oculto de la obra hecha, de lo producido. La parte correspondiente a cuanto en ella procede θέσει, ha crecido tanto que los intentos de hacer desaparecer en la cosa misma el proceso de producción tenían que fracasar desde el principio. Fue ya la generación pasada la que puso límites a la pura inmanencia de las obras de arte al mismo tiempo que extremaba su importancia. Las causas fueron el autor que se convirtió en comentador, la ironía y los materiales que fueron preservados artísticamente de los ataques del arte. De aquí nació ese placer de sustituir las obras de arte por el proceso de su propia producción. Hoy cada obra de arte es virtualmente lo que Joyce declaraba de *Finnegans' Wake* antes de publicarlo en su totalidad, *work in progress*. Pero lo que, de acuerdo con la propia complexión, es sólo posible como naciente y procesual no puede afirmarse a sí mismo sin mentira como algo cerrado, «acabado». El arte no puede salir de esta aporía por su voluntad. Hace más de una década que Adolf Loos escribía que la ornamentación no se puede inventar [12] y lo que en él era un anuncio tiene hoy tendencia a la expansión. Cuanto más se hace, se busca y se inventa en arte, tanto menos se sabe si algo puede hacerse o inventarse. Un arte radicalmente construido termina en el problema de su misma posibilidad. En el pasado esto suscitaría protestas contra el arreglo y el cálculo, pero no contra lo que ha vuelto a ser naturaleza, como se lo habría llamado a comienzos del XIX. El proceso del arte considerado como un hacer y la duda sobre el mismo están mutuamente en contrapunto. En realidad ese progreso está acompañado por la tendencia hacia la espontaneidad absoluta, desde la forma automática de redactar de hace casi cincuenta años hasta el *tachismo* y la música casual contemporánea. Se ha demostrado, y con justicia, la convergencia de la obra de arte plenamente construida, integralmente técnica con la que es absolutamente casual. Lo que aparentemente no puede proceder de una actividad constructora es lo que realmente ha sido construido. Sólo lo que es del todo progresista tiene posibilidades contra la desintegración que viene del tiempo, aunque en la perduración de las obras de arte aparecen unas diferencias cualitativas que no coinciden con el grado de modernidad que tuvieron en su tiempo. En ese secreto *bellum omnium contra omnes* que llena la historia del arte, lo que fue moderno en el pasado puede vencer, pre-

[12] Cf. Adolf Loos, *Sämtliche Schriften*, edit. por F. Gluck, vol. 1.° Wien y München, 1962, pp. 393 y passim.

cisamente como pasado, a lo más nuevo. No quiero decir que lo pasado de moda *par ordre du jour* se haga más duradero y tenga más éxito que lo avanzado. La esperanza en renacimientos de un Pfitzer o un Sibelius, de Carossa o Hans Thoma dice más sobre su propia actitud que sobre su valor perdurable. Hay obras de arte que pueden actualizarse en un desenvolvimiento histórico, en una correspondencia con lo posterior: Gesualdo de Verona, el Greco, Turner o Büchner son ejemplos conocidos de todos, y no es casual su redescubrimiento tras la ruptura de la tradición continua. Aun obras que técnicamente no alcanzaron en su tiempo el *standard* medio, como las primeras sinfonías de Mahler, pueden comunicarse con lo posterior y precisamente por lo que las separa de su tiempo. Su música es muy progresista por haber rechazado decididamente, aun de forma algo torpe, la embriaguez sonora del neorromanticismo. El rechazo fue escandaloso, tan moderno quizá como las simplificaciones de Van Gogh y de los *fauves* frente al impresionismo.

La verdad de lo nuevo, de lo que aún no ha sido ocupado, tiene su lugar en la falta de intención. Está en contradicción con la reflexión que es motor de lo nuevo y la potencia para un ulterior reflexionar. Esta verdad es lo contrario de su concepto filosófico usual, tal la doctrina de Schiller sobre el sentimiento que nos lleva a cargar siempre las obras de arte con ciertas intenciones. La reflexión segunda se apodera de las formas de proceder —el lenguaje de las obras de arte en sentido amplísimo—, pero es una reflexión que apunta a la ceguera. La palabra absurdo, aun siendo siempre insuficiente, es la que nos manifiesta esto. La negativa de Beckett a interpretar sus obras, unida a una máxima consciencia de sus propias técnicas, de las imbricaciones de los materiales usados, no es una aversión puramente subjetiva: al crecer la intensidad de la reflexión, al crecer su fuerza, es el contenido mismo de la obra el que se oscurece. Aunque no de forma objetiva, este hecho dispensa de la interpretación, como si no hubiera nada que interpretar y la conformidad con esta situación es la confusión que origina el que se hable de absurdo. La obra de arte que cree poseer su contenido a partir de sí misma se convierte a los ojos del racionalismo en malamente simplista: éste podría ser el límite perceptible históricamente de la obra de Brecht. La segunda reflexión hace salir a la luz el simplismo, por así decir, donde la reflexión primera encontraba el contenido, con lo que se confirma inesperadamente la opinión de Hegel. Las expresiones *(Aussage)*, como hoy las llaman, que pueden sacarse exprimiendo las grandes tragedias de Shakespeare, son tan poco numerosas como las que pueden sacarse de Beckett. Pero, a su vez, el oscurecimiento es función del contenido modificado. Como negación de la idea absoluta, no se la puede ya identificar con la razón en la forma en que el idealismo lo postuló. Aun siendo crítica de la omnipotencia de la razón, el

contenido ya no puede considerarse racional según los cánones del pensamiento discursivo. La oscuridad del absurdo no es más que la antigua oscuridad presente en lo nuevo. Es cierto que debe ser interpretada, pero no debe ser sustituida por la claridad de lo sensible.

Lo nuevo y la duración

La categoría de lo nuevo ha provocado un conflicto. La querella entre lo antiguo y lo moderno en el siglo XVII es semejante al conflicto actual entre lo nuevo y la duración. Las obras de arte apuntaban decididamente hacia la duración que así se convirtió en su concepto, emparentado con el de objetivación. Mediante la duración, el arte se enfrenta con la muerte; la limitada eternidad de las obras es alegoría de la otra eternidad, la que no tiene presencia. La muerte es el destello de lo que la muerte no alcanza. Afirmar que ningún arte dura es tan abstracto como afirmar la transitoriedad de todo lo terreno. Su contenido es metafísico, está relacionado con la idea de la resurrección. Pero no es sólo un odio reaccionario el que hace espantarse del hecho de que el ansia de lo nuevo tienda a expulsar la duración. El esfuerzo por crear obras maestras durables se ha desintegrado. Aquello que reniega de la tradición, difícilmente podrá contar con una para seguir persistiendo. Apenas hay motivo para ello suponiendo que muchísimas cosas que en otro tiempo tuvieron los atributos de lo durable —el concepto de clasicismo desemboca en ello— ya no tienen eficacia para impresionar nuestros ojos: lo duradero ha desaparecido y ha arrastrado en su torbellino a la categoría de la duración. El concepto de lo arcaico define menos una fase de la historia del arte que el estado de defunción de sus obras. No tienen éstas poder alguno sobre su duración, que solamente les estará garantizada cuando lo que parece contemporáneo desaparezca ante lo estable. La razón es que esto suceda a costa de su relación con los hechos, en los que únicamete se da la duración. De una intención efímera como la parodia cervantina de los libros de caballería nació *Don Quijote*. En el concepto de duración hay un arcaísmo egipcio, mítico, desamparado. La intención de duración parece haber estado lejos de los períodos creativos. Probablemente se hace aguda sólo cuando la duración es problemática y las obras de arte, al sentir su interna debilidad, se aferran a ella. Lo que en las obras de arte hay de muerto, de formalista y de aprobado ambientalmente, lo que un repulsivo grito nacionalista llamó su valor perenne, se confunde con el germen escondido de la sobrevivencia. La categoría de lo permanente, desde la autoalabanza horaciana del monumento más duradero al bronce, siempre ha tenido tono apologético. No existe, en cambio, en esas obras que no buscaron su autenticidad en una gra-

ciosa dignación augustea y en las que hay algo más que la huella de una voluntad autoritaria. «También lo hermoso tiene que morir» [13] es una frase más verdadera que lo que Schiller suponía. No vale sólo para las obras hermosas, ni sólo para las destrozadas, olvidadas o convertidas para nosotros en jeroglíficos, sino para todo lo compuesto a partir de la belleza y aun para aquello que según la idea tradicional debería ser inmutable, es decir, los constitutivos mismos de la forma. Recuérdese la categoría de lo trágico. Parece ser la huella estética del mal y de la muerte, tan duradera como ellos. Sin embargo, ya ha perdido aun su posibilidad. La diferencia entre lo trágico y lo triste, buscada celosamente por la pedantería de los estetas, es la condena de lo trágico: tanto la afirmación de la muerte como la idea de que en el ocaso de lo finito amanece lo infinito o la afirmación del sentido del dolor. Hoy las obras de arte negativas parodian sin excepción lo trágico. Más que trágico, todo arte es triste, aun aquel que se cree alegre y armónico. En el concepto de la duración estética sobrevive, como en muchos otros, la *prima philosophia* que se refugia en derivados aislados y absolutizados tras haber desaparecido como totalidad. La duración que anhelan las obras de arte ha sido modelada a partir del concepto de una posesión firmemente transmitida. Lo espiritual tiene que ser una posesión, lo mismo que lo material, que es en sí mismo sacrilegio del espíritu y del que éste no ha podido escaparse. Cuando las obras de arte convierten en fetiche su esperanza de duración padecen su enfermedad mortal: el estrato envolvente de lo que no se puede exteriorizar es también el que las ahoga. Algunas obras de arte de rango supremo desearían perderse en el tiempo para no ser sus presas, cayendo en limpia antinomia con su necesidad de objetivación. Ernst Schoen habló una vez de la insuperable *noblesse* de los fuegos artificiales que, arte únicos, no quieren durar, sino brillar un instante y explotar inmediatamente. Las artes del tiempo, música y teatro, habría que interpretarlas según esta idea, pues son la antítesis de una cosificación sin la que no existirían y que sin embargo las ahoga. Tales consideraciones, cuando se aplican a los medios de reproducción mecánica, suenan a superadas, pero es posible que el malestar que en esto se siente sea el mismo que el que procede de la creciente omnipotencia de la durabilidad del arte, paralela al hundimiento de la duración. Desprénde se el arte de la vieja y archisabida ilusión de duración, interiorice la propia transitoriedad por solidaridad con lo efímero de la vida y llegará así a una concepción modesta de la verdad ya no supuestamente duradera en su abstracción, sino consciente de su núcleo temporal. Si toda obra de arte es secularización de la trascendencia, cada

[13] Friedrich SCHILLER, *Sämtliche Werke*, edit. por G. Fricke y H. G. Göpfert, vol. 1.°, 4.ª ed., München, 1965, pp. 242 («Nänie»).

una de ellas tendrá parte en la dialéctica de la clarificación racional. El arte ha entrado en esta dialéctica por medio de la concepción estética del antiarte y ya no puede ser pensado sin tener en cuenta este momento. Esto es decir nada menos que el arte tiene que salir de su propio concepto para poder serle fiel. La tendencia a la disolución de éste constituye su propia honra, pues enaltece su exigencia de verdad. El hecho de que un arte ya destrozado sobreviva es algo más que la expresión de la escoria cultural, de la revolución demasiado lenta de la supraestructura. La fuerza de resistencia del arte es la misma que la del materialismo, cuya realización sería su propia supresión, la supresión del dominio de los intereses materiales. El arte, en su debilidad, es la anticipación de ese espíritu que aparecería sólo tras la supresión del materialismo. Y en este estadio sí que existe una necesidad objetiva, la necesidad misma del mundo, contraria a la necesidad subjetiva del hombre por el arte, la que es hoy por hoy una pieza completamente ideológica. Y el arte no puede vincularse más que con esa necesidad objetiva.

DIALÉCTICA DE LA INTEGRACIÓN Y DEL «PUNTO SUBJETIVO»

Lo que alguna vez pudo ser producido se convierte en resultado y la integración frena así a las fuerzas centrífugas que se le oponen. Como un remolino, absorbe en sí misma lo múltiple, lo múltiple en que el arte se hace concreto. Lo demás es sólo unidad abstracta, sin momento antitético por el que realmente se convierta en unidad. Cuanto mejor resulte la integración tanto más se torna un moverse en el vacío que termina siendo un juego de niños. La fuerza con la que el sujeto estético integra cuanto capta es también su debilidad. Es su capitulación ante una unidad alienante por su abstracción y el desprenderse de su esperanza para caer en la necesidad ciega. Podemos entender todo el arte nuevo como una constante intervención del sujeto que ya no piensa dejar dominar sin reflexión el tradicional juego de fuerzas en la obra de arte. Pero a estas permanentes intervenciones del yo corresponde la tendencia contraria, la de la descarga de su responsabilidad nacida de debilidad, fiel al viejo principio mecánico del espíritu burgués de cosificar los resultados objetivos, de colocarlos fuera del sujeto y de confundir tales descargas de responsabilidad con la garantía de una indestructible objetividad. La técnica, prolongación del brazo del sujeto, conduce siempre más allá de éste. El radicalismo autárquico del arte tiene como sombra su candidez y una composición cromática absoluta está lindando con los papeles pintados. En un tiempo en que los hoteles americanos pueden ser decorados con pinturas abstractas *à la manière de...*, el radicalismo estético es socialmente barato. El precio que ha pagado

por ello es perder su radicalidad. El peor peligro del arte nuevo es su falta de peligros. La exclusión de lo dado que se ha operado en el arte, le ha hecho caer hasta el fondo en ese estado en que puede prosperar espontáneamente lo que le es extraño, lo que se había arrancado de él: ha caído en el punto de la subjetividad pura. El movimiento que conduce aquí fue anticipado, y en forma tormentosa, en los más radicales expresionistas y en el dadaísmo. La falta de resonancia social no es la única culpable del hundimiento del expresionismo. Es también su imposibilidad de mantenerse en el punto de la subjetividad, en su reducción de lo accesible y en el rechazo total. Así termina por ser algo muy pobre, el grito, o ese gesto impotente y desamparado, literalmente el *da-da*. Al igual que el conformismo, llegó a convertirse en objeto de burla ante sí mismo al confesar la imposibilidad de la objetivación, postulada sin embargo por cualquier expresión artística, tanto si lo quiere como si no. No le queda otra salida que gritar. Eran consecuentes los dadaístas al intentar dejar a un lado este postulado, y el programa de los surrealistas, sus sucesores, trató de renunciar al arte mismo, aunque sin conseguirlo. Su verdad fue: mejor ningún arte que un arte falso, pero su aparente subjetividad, absolutamente para-sí-misma, al necesitar una mediación objetiva, se vengó de ellos y les impidió superar estéticamente la postura del para-sí-misma. La extrañeza de lo extraño sólo es expresada recurriendo al propio movimiento artístico. La mimesis encadena el arte a la experiencia individual, que es únicamente la del ser-para-sí. La razón de no poder permanecer en el punto de la subjetividad no es tan sólo que en él pierda la obra de arte esa alteridad en la que únicamente puede objetivarse el sujeto estético. Es también evidente que el concepto de duración, tan inevitable como problemático, no puede reconciliarse con el concepto del punto subjetivo ni aun como punto en el tiempo. No fueron sólo los expresionistas los que tuvieron que hacer concesiones al envejecer y tener que ganarse la vida, no sólo fueron los dadaístas quienes se convirtieron o se entregaron al Partido Comunista. Aun artistas de la integridad de Picasso y de Schönberg avanzaron más allá del punto de la pura subjetividad. En sus primeros intentos sus necesidades los llevaban hacia el llamado orden nuevo, a rastrearlo y a temerlo. Pero entretanto su desarrollo los llevó ante la dificultad del arte en cuanto tal. El avance que exigían más allá del punto de la subjetividad lo tuvieron que dar retrocediendo a la igualación con lo pasado y a la arbitrariedad de un orden hecho por ellos mismos. En los últimos años se ha gustado de reprochar a Samuel Beckett que repitiera sus concepciones y es él mismo quien ha provocado el reproche. Su conciencia de esto era exacta, tanto la de la necesidad del avance como la de su imposibilidad. El gesto de quien entra en escena al final de su Godot, figura central de todas sus obras, reacciona ante

la situación con toda precisión. Responde con un poder categórico. Su obra es la extrapolación del καιρός negativo. La plenitud del instante se torna en una repetición sin fin, convergente con la nada. Sus narraciones, que sarcásticamente llamó novelas, ofrecen tan pocas descripciones objetivas de la realidad social como intentos de reducción a las relaciones humanas fundamentales, según afirma una falsa opinión muy extendida. No son reduciones al mínimo existencial, que permanece aún *in extremis*. Pero es verdad que acierta *hic et nunc* en sus novelas con estratos profundos de la experiencia, de lo que realmente es, y los conduce en su inmovilidad a una paradójica dinámica. Su característica es la pérdida del objeto y también su correlato, el empobrecimiento del sujeto. La conclusión sólo puede aparecer tras todo el montaje y toda la documentación, intentos de desprenderse de la ilusión de una subjetividad creadora de sentido. Aun allí donde la realidad encuentra el paso franco, donde parece expulsar lo que el sujeto de la poesía había aportado, sigue habiendo algo de sospechoso en ella. Su desproporción con el sujeto impotente que la convierte en inconmensurable con la experiencia, la desrealiza a ella misma. El exceso de realidad es su hundimiento; al matar al sujeto muere ella misma y este paso es lo artístico del antiarte. Beckett lo llevó hasta la aniquilación de la realidad. Cuanto más se totaliza la sociedad, cuanto más perfectamente se va reduciendo a un sistema monocolor, tanto más las obras de arte, en que se acumula la experiencia de ese proceso, se convierten en su opuesto. Si se usa el concepto de abstracción en sentido amplísimo, nos señala el camino desde el mundo objetivo hacia allá donde nada queda sino un *caput mortuum*. El arte nuevo es tan abstracto como lo han llegado a ser las relaciones entre las hombres. Ni las categorías de los realistas ni las de los simbolistas tienen ya curso legal. Como la realidad ha quedado absolutamente proscrita del sujeto y de sus formas de reacción, la obra de arte sólo puede oponerse a la proscripción igualándose a ella. En el punto cero en que está la esencia de la prosa de Beckett, brota pujante, como esas fuerzas de la microfísica, un segundo mundo de imágenes, tan triste como rico, concentrado de experiencias históricas que aunque están rozando lo decisivo no consiguen el vaciamiento del sujeto ni de la realidad. Es un mundo sórdido y gastado, impresión en negativo de un mundo administrado. Es el realismo de Beckett. Aun en eso que vagamente subyace bajo el nombre de pintura abstracta sobrevive algo de la tradición que esa pintura elimina. También vale esto de ese rasgo, que se percibe en la pintura tradicional, por el que sus producciones son vistas como cuadros, no como imitaciones de algo. El arte hace hundirse lo concreto que la realidad no quiere expresar aunque en ella lo concreto no sea sino la máscara de lo abstracto, y lo singular bien determinado sea sólo un ejemplo que representa lo general y nos engaña sobre

ello, de manera idéntica a la ubicuidad del monopolio. Todo ello vuelve su filo hacia atrás, contra todo el arte tradicional. Sólo hace falta prolongar un poco las líneas de lo empírico para llegar a ver que lo concreto no existe para nada mejor que, una vez diferenciado elementalmente, poder ser identificado, manejado y vendido. Se ha sorbido la medula de la experiencia, no queda ninguna sin devorar, ni aun la que está separada del comercio. El núcleo mismo de la economía, la concentración y la centralización, que arrastra hacia sí todo lo disperso y sólo permite una existencia autónoma a la estadística de las profesiones, es operativo aun en las venas más finas del espíritu sin que con frecuencia sean reconocibles las mediaciones. La engañosa personalización en política, la insensatez humana en la inhumanidad, se adecuan bien a la pseudopersonalización objetiva. Pero como no hay arte sin individuación, ésta llega a convertirse en una carga insoportable. Se puede expresar este mismo hecho con otras palabras diciendo que la presente situación del arte es lo contrario de lo que la jerga purista llama el enunciado de la mismidad. La pregunta efectista de la dramaturgia de la República Democrática alemana: «¿Qué quiere decir el autor?» es suficiente para angustiar a los autores que obran al dictado de quien manda, pero chocaría ante cualquier pieza de Brecht cuyo programa fue, en definitiva, poner en marcha el pensamiento, pero no comunicar sentencias. De otra forma, sería absolutamente imposible hablar de teatro dialéctico. Los intentos de Brecht de hacer desaparecer los matices subjetivos y los tonos intermedios ante una objetividad dura aún conceptualmente, son medios artísticos, son en sus mejores obras un principio de estilización, pero no son ningún *fabula docet*. Es difícil llegar a saber su intención en *Galileo Galilei* o en *La persona buena de Sezuan*, por no decir nada de la objetividad de las obras que no coinciden con una intención subjetiva. La alergia brechtiana ante los valores de expresión, su preferencia por una calidad que gusta de imponer su error a las sentencias protocolarias de los neopositivistas, son también formas de expresión, elocuentes como negación precisa de la misma. El arte no es el lenguaje del sentimiento puro ni nunca lo fue, tampoco es el del alma que se afirma. Y en modo alguno hay que ir buscando en ella algo que el conocimiento al uso pueda recuperar en forma quizá de reportaje social o de investigación empírica, que haya que ir completando después por etapas. El único espacio que les queda a las obras de arte entre la barbarie discursiva y el disimulo poético apenas es mayor que esa indiferencia en la que se ha movido Beckett.

Novedad, utopía, negatividad

La relación con lo nuevo tiene su modelo en el niño que pulsa las teclas del piano en busca de un acorde virgen, nunca oído aún. Pero ese acorde ya existió, las posibilidades de combinaciones son limitadas, propiamente todo está ya escondido en el teclado. Lo nuevo es anhelo de lo nuevo, apenas es ello mismo: tal es su constante mal. Lo que se siente como utopía es sólo la negación de lo existente y depende de ello. Está en el centro de las antinomias contemporáneas el que arte deba y quiera ser utopía con tanta mayor decisión cuanto que ésta queda obstruida por la realidad funcional y, por el otro lado, para no traicionar a la utopía en el resplandor y consuelo que le son propios, que no pueda llegar a serlo. Si la utopía del arte llegase a realización, sería el fin temporal del mismo. Fue Hegel el primero que reconoció que esto está implícito en el concepto del arte. La profecía no se cumplió, y la razón paradójica está en su optimismo histórico. El traicionó a la utopía al construir lo existente como si fuese utopía, al identificarlo con la Idea Absoluta. En contra de esa doctrina hegeliana de que el Espíritu del Mundo está sobre la figura del arte, se afirma su otra doctrina que subordina el arte a la existencia contradictoria, que lo hace permanecer contra toda filosofía afirmativa. Esto es decisivo en arquitectura: si por hastío de las formas funcionales y totalmente adaptadas, alguien quisiera entregarse a una fantasía desenfrenada, caería en el *kitsch*. Ni la teoría ni el arte mismo pueden hacer concreta la utopía; ni siquiera en forma negativa. Lo nuevo nos ofrece una enigmática imagen del hundimiento absoluto y sólo por medio de su absoluta negatividad puede el arte expresar lo inexpresable, la utopía. El arte nuevo ha reunido en esa imagen todos los estigmas de lo repugnante y de lo repulsivo. Por su implacable renuncia a toda apariencia de reconciliación puede retener estos estigmas en medio de lo realmente irreconciliado que es la auténtica conciencia de una época. Y es que hoy la posibilidad real de la utopía —el que la tierra, por el estado de las fuerzas de producción, pudiera ser aquí, ahora e inmediatamente el paraíso— se une por su último extremo con la posibilidad de la catástrofe total. En la imagen de este hundimiento —imagen que no es una copia, sino una cifra de su potencia— vuelve a resaltar de nuevo el rasgo mágico del más antiguo arte prehistórico, el que había estado absolutamente proscrito: como si el arte, por medio de esa imagen, quisiera exorcizar la catástrofe. El tabú del final de la historia es la única legitimación de la presencia de lo nuevo como objeto de sí mismo, presencia en la que lo nuevo se compromete de forma práctico-política.

Esa punta que el arte vuelve contra la sociedad es a su vez algo social, es la reacción contra la sorda presión del *body* social, lo mismo que el progreso intraestético se hermana con alguna de las fuerzas productivas, con la técnica sobre todo, y con el progreso de las fuerzas productivas extraestéticas. Hay veces en que las fuerzas productivas estéticas liberadas representan la liberación real, la que se halla impedida por las relaciones de producción. Las obras de arte, organizadas a partir del sujeto, consiguen *tant bien que mal,* lo que no permite la sociedad organizada de forma anónima; la planificación estatal procede, y éste es su mal, de una enorme estructura son objetivos. No hay que pensar que es absoluto el antagonismo en la técnica entre algo determinado intraestéticamente y algo que se desarrolla más allá del arte. Este antagonismo nació históricamente y puede pasar. En electrónica ya se puede hoy llegar a producciones artísticas a partir de la constitución específica de instrumentos que han nacido fuera del ámbito artístico. Es evidente que hay un salto cualitativo entre la mano que un hombre primitivo pinta en la pared de una caverna y la cámara fotográfica que posibilita la aparición de imágenes en innumerables lugares y al mismo tiempo. Sin embargo, la objetivación que supone la pintura rupestre respecto a lo inmediatamente visto ya contiene potencialmente ese procedimiento técnico que realiza la disociación de lo visto en cuanto tal del acto subjetivo del ver. Cualquier obra, al ser una unidad destinada a muchos, es ya en su misma idea una reproducción de sí misma. El hecho de que Benjamin, en la dicotomía entre obra de arte espontánea y tecnológica, subrayase el momento de la unidad a costa de la diferencia, podría servir como crítica dialéctica a su teoría. Es verdad que el concepto de lo moderno es muy anterior a la categoría histórico-filosófica de la modernidad, pero esta categoría no es algo cronológico, sino que es el postulado de Rimbaud de un arte con conciencia de máximo progreso en el que las maneras de proceder más avanzadas y diferenciadas se penetran completamente con las experiencias también más avanzadas y diferenciadas. Y éstas son, por su estructura social, muy críticas. Tal modernidad tiene que mostrarse a la altura del industrialismo superdesarrollado y no basta con que lo pueda manejar. Sus maneras de proceder y su lenguaje tienen que reaccionar espontáneamente ante la situación objetiva; y una reacción espontánea elevada a norma nos está describiendo la perenne paradoja del arte. Como no hay nada que pueda escaparse a la experiencia de la situación, tampoco hay nada que pueda comportarse como si se escapase a ella. En muchas auténticas obras de arte

modernas se evitan estrictamente los temas referentes al ámbito de la industria, por desconfianza hacia el arte de las máquinas como si fuera una pseudomorfosis, pero este tipo de arte, negado como intolerable por una construcción afiada, se hace entonces valer; un ejemplo puede ser Klee. Ha habido tan pocos cambios en este aspecto de lo moderno como en el hecho de la industrialización en cuanto decisorio para la vida de los hombres y esto es lo que da al concepto estético de lo moderno su admirable invariabilidad. Pero este concepto deja mucho espacio a la dinámica histórica, el mismo que deja la forma industrial de producción que en los últimos cien años ha pasado desde la fábrica del XIX, a través de la producción en masa, hasta la automación. El contenido artístico de lo moderno toma su fuerza del hecho de que las formas de proceder más avanzadas en la producción material y en su organización no se limitan al ámbito en el que originariamente brotaron. Desde él iluminan otras zonas de la vida muy alejadas, de una forma apenas analizada por la sociología, y llegan hasta zonas profundas de la experiencia subjetiva, sin que ésta lo advierta y proteja sus reservas. Es arte moderno el que por su forma de experimentar, y como expresión de la crisis de la experiencia, absorbe todo aquello que la industrialización en las formas dominantes de producción ha conseguido llevar a sazón. Esto envuelve un canon negativo, a saber, la prohibición de lo que lo moderno niega en la experiencia y en la técnica; y tal negación concreta es casi el canon de lo que haya que hacer. El que tal concepto de modernidad sea más que un vago espíritu del tiempo o un poderoso ser *up to date,* se ve en la explosión de las fuerzas de producción. Está socialmente determinado por el conflicto con las relaciones de producción y, ya dentro de lo estético, por la exclusión de lo gastado y de las maneras de proceder superadas. La modernidad se opondrá al espíritu al tiempo ocasionalmente dominante y hoy tiene que hacerlo; el arte radicalmente moderno aparece a los ojos de los decididos consumidores de cultura como anacrónicamente serio y por ello irracional. En ningún otro lugar se expresa tan enfáticamente la esencia histórica de todo arte como en la irresistibilidad cualitativa de lo moderno; pensar aquí en los hallazgos de la producción material no es una mera asociación. Las obras de arte importantes tienden a aniquilar todo cuanto no alcanza su nivel. La *rancune* es uno de los motivos por el que tantos eruditos se cierran a lo radicalmente moderno; la fuerza histórica homicida de lo moderno se identifica con la destrucción de cuanto los posesores de la cultura defienden desesperadamente. Lo moderno no es caduco por avanzar demasiado, como suele afirmar la fraseología de cliché, sino, al contrario, por no haber ido demasiado adelante, porque sus obras vacilan faltas de consecuencia. Sólo las obras que alguna vez corrieron riesgo tienen la posibilidad de sobrevivir, en cuanto esa posibilidad aún existe, pero

no aquellas otras que, angustiadas ante lo efímero, se pierden en el pasado. Los renacimientos llevados a cabo por una modernidad moderada, propios de la consciencia de restauración y de sus clientes, fracasan aún ante los ojos y los oídos de un público ni siquiera vanguardista.

Racionalidad y crítica estéticas

El concepto material de lo moderno implica un manejo consciente de sus medios en contra de la ilusión de un arte de esencia orgánica. También convergen aquí la producción material y la artística. La obligatoriedad de llegar hasta el extremo procede de la racionalidad en el manejo de los materiales; pero no de esa apuesta pseudocientífica que trata de racionalizar un mundo desmitificado. Es ella la que diferencia categóricamente lo moderno del tradicionalismo en lo que respecta a los materiales. La racionalidad estética exige que todo medio artístico, en sí mismo y por su función, sea lo más determinado posible para poder conseguir por él lo que ningún medio tradicional puede suplir. Lo extremoso es una solicitación de la tecnología estética, no ya sólo un deseo de la actitud rebelde. Moderno y moderado es una contradicción, ya que frena la racionalidad estética. El hecho de que cada parte de una obra consiga plenamente todo lo que puede coincide plenamente con el concepto de moderno en cuanto *desideratum:* la moderación en cambio no lo consigue porque toma sus medios de la tradición existente o fingida y les concede el poder que ella misma no tiene. Las apologías de lo moderno moderado basadas en su autenticidad, por la que escapa a la corriente de la moda, se convierten en inauténticas si nos fijamos en las facilidades de que gozan. La pretendida inmediatez de su proceder artístico es absolutamente mediata. El estado más avanzado de las fuerzas productivas sociales, de las que representa una consciencia, se convierte en el interior de la mónada estética en el estado del problema. La respuesta hay que buscarla en la figura misma de las obras de arte, respuesta que no pueden dar por sí mismas sin intromisión desde fuera; y ésta es la única legítima tradición en arte. Toda obra importante deja en sus materiales y en su técnica unas huellas: seguirlas es el destino de lo moderno y lo transitorio, pero no husmear lo que flota en el aire. El momento crítico hace más concreto ese destino. Las huellas en el material y en la manera de proceder a las que se atiene toda obra cualitativamete nueva son cicatrices, son los lugares en los que fracasaron las obras anteriores. Al trabajar sobre ellas, la nueva obra está revolviéndose contra las obras que las dejaron. A este punto nos lleva el historicismo cuando trata el problema de las generaciones en arte y no al mero cambio de sentimientos vitales subjetivos o al cambio del estilo establecido. La agonía de la tragedia griega todavía reconoció esto, y el panteón de una cultura neutralizadora nos ha engañado al respecto. Contenido de verdad y contenido crítico de las obras de arte se funden en uno; por ello se critican mutuamente. Esto es lo que las une entre sí, no la continuidad histórica de sus mutuas dependencias; «una obra de arte es enemiga mortal de otra»; la unidad de la historia del arte es la figura dialéctica de la negación concreta. Sólo así puede servir a la idea de la reconciliación. El que los artistas de una especie se experimenten como un conjunto de trabajadores subterráneos, independientes casi hasta de sus productos singulares, nos puede dar una idea, todo lo débil e impura que se quiera, de semejante unidad dialéctica.

Canon de prohibiciones

Aunque en la realidad es poco válido que la negación de lo negativo sea una afirmación, en el terreno estético no carece completamente de verdad: en el proceso de producción estética, que tiene lugar en el sujeto, la fuerza para una negación inmanente no está tan aherrojada como en el exterior. Artistas de una sensibilidad tan afinada como Strawinsky o Brecht han pulido a contrapelo su propio gusto precisamente a causa del mismo; la dialéctica se ha apoderado de él, lo ha empujado más allá de sí mismo, y esto es también su verdad. Por las cualidades estéticas que había bajo su fachada, obras realistas del siglo XIX se han mostrado a veces con más sustancia que aquellas que explícitamente honraban el ideal de pureza del arte; Baudelaire glorificó a Manet y tomó partido por Flaubert. *En pure peinture,* Manet supera incomparablemente a Puvis de Chavannes; compararlos entre sí es casi cómico. El error del esteticismo era estético: confundía el concepto rector de un arte con los resultados de éste. En el canon de las prohibiciones se manifiesta la idiosincrasia de los artistas, la cual por su parte es objetivamente constringente y por ello, en estética, lo particular es literalmente lo universal. Es que la forma de proceder que nace de la idiosincrasia, inconsciente al principio y apenas transparente teóricamente, es el sedimento de formas de reacción colectivas. Lo *kitsch* (lo cursi) pertenece a este ámbito tan necesariamente que no puede definirse. El que el arte reflexione hoy sobre sí mismo quiere decir que trata de hacerse consciente de su idiosincrasia y quiere articularla. La consecuencia es que está alimentando la alergia ante sí mismo; el contenido de esta negación determinada que ejercita es su propia negación. En sus relaciones con el pasado, la reaparición de algo es cualitativamente distinta. Las deformaciones de rostros y figuras humanas en escultura y pintura modernas remiten *a prima vista* a obras

arcaicas en las que la reproducción del hombre en figuras cultuales o no era pretendida o no era posible con sus medios técnicos. Pero hay una diferencia total entre el hecho de que el arte, dueño ya de la técnica de la imitación, quiera negarla, como la misma palabra deformación indica, y el hecho de que tenga su sitio más allá de la categoría de la imitación; estéticamente la diferencia es más importante que la concordancia. Es difícilmente imaginable que el arte, tras haber experimentado la heteronomia de lo imitativo, lo olvide y retorne a lo que con determinación y motivos negó una vez. Es verdad que no deben hipostasiarse las prohibiciones nacidas históricamente; si lo hacemos aparecerá el truco tan querido, sobre todo por tipos como Cocteau, por el que, como en un juego de manos, lo prohibido temporalmente vuelve a ser sacado de la manga para presentárnoslo como si fuera nuevo y para gozar de la transgresión de los tabúes modernos, como si fuera ella lo auténticamente moderno; así se torna muchas veces la modernidad en reacción. Lo que vuelve de nuevo son los problemas, no las categorías ni las soluciones anteriores a ellos. El último Schönberg, según testimonio fidedigno, parece haber dicho que la armonía no estaba en su tiempo sometida a discusión. No hay duda de que no profetizó el que un día se pudiera componer en tono triple, relegado por él para especiales casos obsoletos a causa de su ampliación de materiales. Ciertamente, la cuestión de la simultaneidad musical en suma sigue abierta; cuestión que había sido degradada a un puro resultado, a algo irrelevante y casual; se privó a la música de una de sus dimensiones, la del acorde que habla por sí mismo, y no fue ésta la última razón del empobrecimiento de un material muy enriquecido. No es que haya que volver al triple tono o a otros acordes sacándolos del tesoro de las tonalidades; pero es perfectamente pensable que, si aparecen de nuevo impulsos cualitativos contra la total cuantificación de la música, la dimensión vertical «puede ponerse a discusión», y se podrán oír de nuevo esos acordes y obtener validez específica. Algo parecido podría profetizarse sobre el contrapunto, caído también por causa de la ciega integración. No hay que desconocer la posibilidad de abusos reaccionarios; una redescubierta armonía, sea cual sea su estructura, se acomoda bien a las tendencias armonistas; es suficiente imaginarse la facilidad con que el deseo bien fundado de reconstruir las líneas monódicas podría falsamente hacer resucitar todo aquello que los enemigos de la nueva música como melodía tan dolorosamente echan de menos. Las prohibiciones son a la vez duras y tiernas. La tesis de que la homeostasis es sólo el resultado del juego de fuerzas y no un perfecto equilibrio sin tensiones y que sólo así es decisiva, implica la prohibición de esos fenómenos estéticos que en el *Espíritu de la utopía* de Bloch se denominan inertes y la prohibición se extiende retrospectivamente, como si fuera invariable. Pero la necesidad de la homeostasis sigue operando aun como evitada y negada. El arte se expresa a veces no soportando los antagonismos, sino por una distancia máxima de esas tensiones potenciadas de forma negativa y vacía. Las normas estéticas, por grande que sea su constringencia histórica, están siempre detrás de la vida concreta de las obras de arte y participan del campo magnético que éstas crean. Nada aprovecha poner desde fuera a las normas una precisa etiqueta temporal; la dialéctica de las obras de arte se desenvuelve entre tales normas, aun las más avanzadas, y su propia y específica figura.

Experimento (II). Seriedad e irresponsabilidad

La necesidad de correr riesgos se actualiza en lo experimental, cuya esencia es un consciente manejo de los materiales en contra de la idea de un proceso organizado inconscientemente, idea que ha llegado al arte desde la ciencia. Actualmente la cultura oficial deja libres algunos espacios especiales para eso que desconfiadamente llama experimento y que espera que fracase. Con ello lo neutraliza. Realmente apenas es posible un arte que no experimente. Tan crasa ha llegado a ser la desproporción entre la cultura establecida y el estado de las fuerzas de producción: lo que es en sí perfectamente consecuente aparece socialmente como un cambio hacia el futuro del que se puede prescindir, y el arte, como vagabundo social, no está seguro ni de su propia coherencia. El experimento por lo general, como exploración de posibilidades, cristaliza en determinados tipos y especies, y rebaja la obra concreta hasta convertirla en un caso escolar: éste es uno de los motivos de la vejez del arte nuevo. Medios y objetivos estéticos no pueden separarse; pero los experimentos, por su mismo concepto casi sólo interesado en los medios, hacen esperar en vano la aparición de los objetivos. Además en los últimos decenios el concepto de experimento ha sido equívoco. Todavía en 1930 designaba el intento filtrado por la conciencia crítica en oposición a la repetición irreflexiva. Después se ha añadido la idea de que las obras de arte deben tener unos rasgos no previstos en su proceso de producción, que el artista debe ser sorprendido por sus propias obras. Así el arte se hace consciente de un factor siempre presente, subrayado por Mallarmé. La imaginación del artista casi nunca ha podido concebir lo que va a producir. Las artes combinatorias del *ars nova* y después los holandeses introdujeron en la música del final de la Edad Media unos resultados que debieron sobrepasar la idea subjetiva de los mismos compositores. Una combinatoria musical que los artistas consideraron extraña y se negaron a asociarla con su imaginación subjetiva fue, sin embargo, esencial para el desarrollo de las técnicas artísticas. Con esto crece el riesgo de que los resultados

artísticos fracasen ante una imaginación inadecuada o débil. El riesgo es la regresión estética. Sólo se levanta el espíritu estético sobre lo meramente existente cuando no capitula ante la pura facticidad de los materiales y de las maneras de proceder. Desde que el sujeto se ha emancipado, ya no puede prescindirse de la mediación de la obra de arte a través de él, sin volver a caer en un mal cosismo. Ya lo reconocieron los teóricos de la música del siglo XVI. Si no fuera así, se podría entonces negar tozudamente que los elementos no imaginados, «sorprendentes», de algún arte moderno, de la *action painting* o de la aleatoriedad, tuviesen una función productiva. Podría entonces diluirse la contradicción entre el hecho de que la imaginación tiene una esquina de indeterminación y que, a la vez, esa esquia no está desligada de la imaginación. Mientras Richard Strauss escribía piezas bastante complejas, el virtuoso no podía representarse exactamente cada sonido, cada tonalidad, cada conexión; es conocido el hecho de que compositores dotados del mejor oído quedan siempre sorprendidos cuando escuchan realmente a su propia orquesta. Esta indeterminación, incluso la incapacidad del oído de diferenciar cada tono o aun de imaginárselo, como ha subrayado Stockhausen, pertenece sin embargo al terreno de lo determinado como uno de sus componentes, aunque no como totalidad. Dicho en argot musical: hay que saber exactamente si algo «suena», pero sólo en los casos extremos se sabe cómo «suena». Siempre hay lugar para las sorpresas, para las deseadas y para las que hay que corregir; algo que apareció tan pronto como *l'imprévu* de Berlioz, no fue sólo para los oyentes objetivamente imprevisto, sino también previsible. Hay que atender siempre en los experimentos al momento de la lejanía del yo, pero también hay que dominarlo subjetivamente; pues sólo tras ser dominado es causa de liberación. El verdadero riesgo de las obras de arte no es su calidad de contingentes, sino el que cada una de ellas tenga que seguir tras el espejismo de su objetividad inmanente, sin tener garantías de que las fuerzas productivas, el espíritu del artista y sus maneras de actuar estén a la altura de esa objetividad. Si existiera esa garantía, quedaría excluido lo nuevo, que colabora por su parte con la objetividad y la exactitud de las obras. Lo que podemos llamar, sin contagio idealista, la serenidad en el arte, es el *pathos* de la objetividad, que está ante los ojos del artista contingente, contingencia que es mucho más que su necesaria limitación histórica. El riesgo de las obras de arte es parte de ello, es imagen de la muerte en el ámbito estético. Pero esa seriedad se relativiza por el hecho de que las obras de arte son autónomas respecto de ese sufrimiento simbolizado en la misma autonomía y del que ella recibe su seriedad. Sólo que a la vez que eco del sufrimiento, la autonomía lo disminuye; la forma, instumento de la seriedad, lo es también de la neutralización del sufrimiento. Por esto llega ella a un estado

de perplejidad invisible. La exigencia de una completa responsabilidad aumenta el peso de la culpa de los artistas; por esto hay que hacerle el contrapunto con la tendencia hacia la irresponsabilidad. Esta nos está recordando esos ingredientes lúdicos sin los que el arte no puede ser pesado, como tampoco la teoría. El arte, en cuanto juego, trata de expiar su propio resplandor. Su irresponsabilidad está en el deslumbramiento que produce, está en el *spleen;* sin ellos, el arte no es absolutamente nada. Un arte ejecutado con absoluta responsabilidad termina por hacerse estéril; las obras de arte realizadas con absoluta consecuencia raramente carecen de ese soplo de esterilidad. Pero una absoluta irresponsabilidad las convierte en bromas y la síntesis viene por el camino del concepto adecuado. La relación con la antigua dignidad del arte, con eso que Hölderlin llamó «la profunda y seria genialidad» [14] se ha vuelto ambivalente. El arte conserva esa dignidad respecto a la industria de la cultura; dos compases de un cuarteto de Beethoven están revestidos de ella aun oídos en la radio entre el turbio torrente de las canciones ligeras. Pero un arte moderno que se comportase con esa dignidad se convertiría sin remedio en ideológico. Tendría que darse tono, afectar gravedad, tendría que cambiarse en otra cosa de lo que es para poder sugerir dignidad. Su propia seriedad le obliga a renunciar a esa pretensión, comprometida ya sin remedio desde la religión artística de Wagner. Un tono festivo haría irrisorias las obras de arte lo mismo que una actitud de gloria y de poder. El arte no es pensable sin esa fuerza subjetiva que tiende a plasmarse en formas, pero no tiene nada que ver con esa actitud de fuerza que hay en la expresión de algunas obras. Y aun la fuerza subjetiva, desmesurada, sería un precio demasiado caro. El arte participa de la debilidad lo mismo que de la fuerza. En la obra de arte, el abandono sin escrúpulos de la dignidad puede ser un instrumento de su robustez. ¡Cuánta fuerza tuvo qeu tener el rico y brillantísimo hijo de burgueses Verlaine para dejarse llevar y corromperse de tal manera que se convirtiera en vacilante instrumento de su propia poesía! Pedirle cuentas de su debilidad, como hizo Stefan Zweig, no sólo resulta irrelevante, sino que ciega para ver las variedades de su fecundidad productiva: sin sus debilidades, las obras de Verlaine, lejos de ser hermosísimas, habrían tenido la misma pobreza que aquellas otras que él, una vez fracasado, andaba vendiendo.

[14] Friedrich HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke* (Pequeña edición de Stuttgart), vol. 2.°: *Gedichte nach 1800*, edit. por F. Beissner, Stuttgart, 1953, p. 3 («Canto de lo alemán»).

El ideal de lo negro

Para poder subsistir en medio de una realidad extremadamente tenebrosa, las obras de arte que no quieran venderse a sí mismas como fáciles consuelos, tienen que igualarse a esa realidad. Arte radical es hoy lo mismo que arte tenebroso, arte cuyo color fundamental es el negro. Mucho de la producción contemporánea se descalifica por no querer darse cuenta de ello, por querer alegrarse infantilmente con colores. El ideal de lo negro es por su contenido uno de los más poderosos impulsos de la abstracción. Quizá reaccionen los juegos tonales y coloristas ante el empobrecimiento que este ideal lleva consigo, quizá pueda llegar el arte, sin traicionarse, a dejar sin efecto esa prohibición, tal como Brecht pudo haberlo sentido cuando escribió estos versos: «¡Qué tiempos son éstos, donde / hablar de los árboles es casi delito / porque ello es callar muchos horrores!» [15]. El arte denuncia la sobreabundancia de la pobreza haciéndose voluntariamente pobre, pero también denuncia el ascetismo y no puede aceptarlo sin más como norma propia. El empobrecimiento de medios propio del ideal de lo negro, aunque no le priva de exactitud, empobrece sin embargo la poesía, la pintura, la composición; las artes más progresistas lo realizan ya en el borde del silencio total. Sólo los ingenuos creerían posible que el mundo, que según el verso de Baudelaire [16] ha perdido su aroma y sus colores, los pudiera recuperar desde el arte. Esto sacude de nuevo su misma posibilidad, sin permitir sin embargo que se hunda del todo. En el romanticismo temprano, un artista tan explotado después por la afirmatividad como Schubert se preguntaba si existía en definitiva una música alegre. La injusticia que comete todo arte placentero y en especial el de puro entretenimiento va contra los muertos, contra el dolor acumulado y sin palabra. Sin embargo, el arte atroz tiene unos rasgos que, si fueran su resultado final, serían la confirmación de la desesperación histórica; hasta tal punto pueden ser efímeros, sea cual sea la variedad que adopten. El postulado de la oscuridad, tal como los surrealistas lo convirtieron en programa en el humor negro, se ve difamado por el hedonismo estético que ha sobrevivido a las catástrofes: la afirmación de que aun los momentos más tenebrosos del arte deben proporcionar placer coincide con la afirmación de que el arte y una recta conciencia de su dicha es lo único que tiene capacidad de resistencia y perduración. Esta dicha brilla desde dentro en la manifestación sensible. En las buenas obras de arte, el espíritu que las anima se comunica aun en los rasgos más débiles, y por así decir las salvan aun sensiblemente. En forma semejante, lo tenebroso como antítesis del engaño sacude desde Baudelaire la fachada de la cultura. Hay más placer en la disonancia que en la consonancia: se devuelve su medida al hedonismo. La incisividad, agudizada dinámicamente y diferenciada en sí misma y de la univocidad de lo afirmativo, se convierte en estímulo, y este estímulo, casi tanto como el horror ante la necesidad afirmatoria, es quien conduce al arte nuevo a una tierra de nadie, representante de una tierra que fuera habitable. En el *Pierrot lunaire* de Schönberg, donde se unen en forma cristalina ser imaginario y totalidad de disonancia, se ha realizado por primera vez este aspecto de lo moderno. Se puede cambiar la negación en placer, pero no en positividad.

[15] Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Frankfurt a. M., 1967, vol. 9.°, p. 723 («A los que nazcan después»).

[16] Cf. Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, ed. Le Dantec-Pichois, París, 1961, p. 72. «¡La adorable primavera ha perdido su olor!»

Relación con la tradición

El auténtico arte del pasado, aunque hoy tenga que ocultarse, no está condenado por ello. Las grandes obras pueden esperar. Hay una parte de su verdad que no se disuelve con el sentido metafísico, por más que sea poco lo que de ella podamos aprisionar; por ella siguen siendo elocuentes. Una humanidad liberada debería sentir agrado en la herencia de su pasado ya libre de culpas. Lo que alguna vez fue verdad en una obra de arte y ha sido negado por el curso de la historia, puede abrirse de nuevo cuando cambien las circunstancias por las que aquella verdad tuvo que ser cancelada: tan profundamente están relacionadas verdad estética e historia. La realidad reconciliada y la verdad recuperada convergerían entre sí sobre el pasado. Lo que todavía puede experimentarse del arte del pasado y puede alcanzarse de su interpretación es como una indicación hacia tal estado. Pero nada garantiza que llegue a ser conseguido realmente. No hay que negar abstractamente la tradición, sino criticarla desde una actitud no simplista a partir del estado actual de las cosas: tal es la forma en que el presente continúa el pasado. Nada debe ser aceptado sin reparos sólo porque exista y porque alguna vez haya tenido algún valor, pero nada tampoco carece de él porque haya pasado: el tiempo solo no es criterio ninguno. Ese gran depósito que forma el pasado es insuficiente en su inmanencia, a no ser que las obras correspondientes se consideren en su tiempo y lugar concreto y en relación con la conciencia del período correspondiente. El correr del tiempo desenmascara sus fallos, los fallos en sus cualidades objetivas quiero decir, no los de los cambiantes gustos estéticos.

La subjetividad y lo colectivo

El arte no es copia del sujeto y sigue valiendo la crítica hegeliana a la oratoria según la cual el artista debe ser más que su obra, aunque frecuentemente quede por debajo de ella como cáscara vacía de lo que él objetiva en la realidad. Pero también es verdad que ninguna obra de arte puede triunfar más que como realizada por el sujeto desde sí mismo. Este, como instrumento del arte, no puede olvidar esa distancia que le es propia, aunque no sea la distancia del sentimiento ni de la conciencia casual. Esta situación hace que el arte, como realidad del espíritu, esté constreñido en su constitución objetiva por una mediación del sujeto. La participación subjetiva en la obra de arte es una parte de su objetividad. Si el momento mimético del arte es inevitablemente y por sustancia propia algo general, no se puede llegar a él más que pasando necesariamente por la idiosincrasia de cada sujeto individual. Si bien el arte es, en su íntimo núcleo, una conducta, ésta no puede quedar aislada de la expresión y no hay expresión sin sujeto. El paso a una universalidad conocida en el discurso, por la que los individuos que reflexionan esperan escapar a su impotente atomización, es estéticamente hablando una huida a la heteronomia. Si la tarea del artista debe saltar por encima de su propia contingencia, tendrá él que pagar el precio, distinto del del pensador, de no poder emerger sobre sí mismo y sobre los límites objetivos. Si la estructura atomística de la sociedad se llegase a modificar, ya no tendría el arte su peculiaridad social: el que como algo singular pueda ser sacrificado a la colectividad social. Mientras sean divergentes lo singular y lo universal no existe la libertad. Esta libertad le daría a lo singular ese dereche que hoy no aparece por ninguna parte, a no ser en la presión del propio temperamento, a la que el artista tiene que obedecer. Los que, ante la inmoderada presión colectiva, insisten en el obligado camino subjetivo del arte, tienen que cuidarse absolutamente de no estar pensando a su vez bajo los velos subjetivistas. En el para-sí estético se esconde lo social progresivo, lo que ha escapado de las prohibiciones. Por su estructura mimética preindividual, todo temperamento vive de las inconscientes fuerzas colectivas que en él laten. Que estas fuerzas no lo empujen hacia la regresión, es obra de la atenta reflexión crítica del sujeto que se aísla de la forma que sea. El pensamiento social sobre estética suele olvidar el concepto de fuerza productiva. Pero ésta es el sujeto, sumido profundamente en el proceso tecnológico; se ha precipitado en la tecnología. Las obras que tratan de evitar esto y de independizarse tecnológicamente tienen que ser corregidas por la instancia del sujeto.

La rebelión del arte contra una falsa —intencionada— espiritualización, la de Wedekind, por ejemplo, en su «Programa de un arte corpóreo», es a su vez una rebelión del espíritu que, aunque no siempre, sí es capaz de negarse a sí mismo. Está presente el espíritu en el actual estado de la sociedad, pero sólo gracias al *principium individuationis*. Puede pensarse en arte un trabajo de colaboración colectiva, pero apenas sería pensable la disolución de la subjetividad que a este trabajo es inmanente. Si llegase a ser de otra manera nos encontraríamos entonces ante la condición de posibilidad para que la conciencia colectiva hubiera alcanzado tal estado que ya no estuviera en conflicto con la conciencia más avanzada, y ésta es, hoy por hoy, sólo la de los individuos. La filosofía burgués-idealista no ha podido, ni aun en las más sutiles modificaciones de su teoría del conocimiento, romper el solipsismo. Para la conciencia burguesa normal, la teoría del conocimiento que lo pretendiese resultaría ineficiente. Para ella, el arte es necesaria e inmediatamente «intersubjetivo». Pero hay que dar la vuelta a esta relación entre arte y teoría del conocimiento. Esta puede destrozar por medio de la reflexión autocrítica la condena al solipsismo, mientras que la necesaria subjetividad del arte ha sido realmente aquello que el solipsismo imagina. El arte es la verdad histórico-filosófica de ese solipsismo falso en sí mismo. En él no puede sobrepasarse deliberadamente ese estado que la filosofía ha hipostasiado sin razón. La apariencia estética es lo que, fuera de la estética, el solipsismo confunde con la verdad. Al pasar por alto Lukács esta diferencia fundamental, yerra completamente en su ataque al arte moderno radical. Lukács trata de contaminarla con corrientes real o aparentemete solipsistas de la filosofía. Lo igual es, según el lugar de que se trate, sencillamente lo contrario. Un momento crítico del tabú del mimetismo se dirige contra esa cálida tibieza cuya expresión comienza hoy a entenderse. Los movimientos expresivos crean una especie de contacto con el que el conformismo suele alegrarse del modo más ferviente. Esta actitud ha sido la que ha tratado de absorber el *Wozzeck* de Berg y se le ha presentado como reaccionario frente a la escuela de Schönberg, la cual no ha negado ni un solo acorde de esa música. La paradoja del contenido aparece en el prólogo de Schönberg a las *Bagatelas para cuarteto de cuerda* de Webern, obra expresiva hasta el extremo: la alaba porque rehúsa la tibieza animal. Pero, por otra parte, se constata esa tibieza cálida en otras obras cuyo lenguaje rechazaron otras veces por autenticidad de expresión. El arte convincente se polariza en una expresividad que renuncia a toda reconciliación, que es dura y rechaza los consuelos, una expresividad que se hace construcción autónoma. Pero también se polariza en la inexpresividad de la construcción, que expresa la creciente impotencia de la expresión. La discusión acerca del tabú que pesa sobre el sujeto y en torno a la expre-

sión interesa a una dialéctica adulta. Su postulado en Kant, lo mismo que el de la emancipación de las prohibiciones infantiles, vale tanto para la razón como para el arte. La historia moderna refleja los esfuerzos para conseguir la mayoría de edad frente a la repulsa organizada y tradicionalmente agudizada contra lo infantil en el arte, infantilidad que sólo es tal según la estrecha medida de una racionalidad pragmática. El arte se rebela también contra esta clase de racionalidad que en la relación medios-fines olvida los fines y hace de los medios, convertidos en fetiches, sus propios fines. Tal irracionalidad en el principio de la razón queda desenmascarada por la racional irracionalidad de la forma de proceder del arte. Lo infantil queda convertido así en ideal para los adultos. El infantilismo en estado adulto es el prototipo del juego.

Solipsismo, tabú mimético, mayoría de edad; «oficio»

El oficio artístico moderno es radicalmente distinto de las reglas artesanales de la tradición. Su concepto incluye la totalidad de las capacidades por las que el artista hace justicia a su concepción y corta así el cordón umbilical de la tradición. Ese *totum* tampoco aparece nunca en la obra aislada. Ningún artista avanza hacia su obra con sólo ojos, oídos o sentido del lenguaje. La realización de lo que es específicamente suyo presupone siempre cualidades situadas más allá del círculo de lo específico; sólo los *dilettantes* confunden la *tabula rasa* con la originalidad. La totalidad de fuerzas reflejadas en la obra de arte, aparentemente sólo subjetiva, es presencia potencial de lo colectivo según la medida de fuerzas productivas de que se disponga: aun sin tener ventanas, la mónada ya incluye lo colectivo. Las correcciones que hace el artista manifiestan esto de la forma más drástica. En cualquier mejora a la que se vea obligado, a veces en conflicto con lo que estima su impulso primario, está trabajando como agente de la sociedad, indiferente ante la propia conciencia de ella. Está encarnando las fuerzas sociales de producción sin estar por ello atado a las prohibiciones de las relaciones de producción, prohibiciones que siempre criticará en virtud de su oficio. Muchas de las situaciones con las que la obra confronta a su autor tienen una pluralidad de soluciones, pero esa misma pluralidad es finita y abarcable. El oficio es el que pone los límites a una mala infinitud en las obras de arte. El es quien hace concreta la obra, quien hace determinado lo que con un concepto de la lógica hegeliana podría llamarse la posibilidad abstracta de las obras de arte. Por ello, todo artista auténtico es un poseso de sus procedimientos técnicos; el fetichismo de los medios tiene también su rasgo legítimo.

Expresión y construcción

El arte no puede reducirse a la evidente polaridad entre lo mimético y lo constructivo como a una fórmula invariante. Esto se comprende porque, si no fuera así, las obras maestras de arte deberían guardar equilibrio entre los dos principios. Para el arte moderno fue provechoso que se fuera a un extremo, no a quedarse en medio. Quien pretendiese retener ambos principios y llegar a la síntesis, tendría como recompensa un sospechoso *consensus*. La dialéctica de esos extremos tiene algo de lógica, uno se realiza en el otro, pero no no el medio. El factor constructivo no es una corrección ni una objetivante fijación de la expresión, sino que ha de articularse a partir de los impulsos imitadores que avanzan sin plan. En esto radica la superioridad de la actitud expectativa de Schönberg sobre muchos otros que convirtieron esa actitud en principio, en principio de construcción ciertamente. En el expresionismo sobreviven, como algo objetivo, esos rasgos que renunciaron a la constructividad. Con esto se corresponde el que ninguna construcción, en cuanto forma vacía de contenido humano, pueda ser llenada por ninguna expresión. La expresión es aceptada con frialdad por el espíritu constructivo. Las obras cubistas de Picasso y las que proceden de su posterior transformación, aun penetradas de ascesis antiexpresiva, tienen mucha más expresión que otras obras que se dejaron influir por el cubismo, pero que por su miedo a la expresión se hicieron blandengues. Con esto pasamos a la controversia sobre el funcionalismo. El que critique la objetividad como cosificación de la conciencia en una figura no autoriza a meter de contrabando esa desidia que imagina restaurar la expresividad disminuyendo la exigencia constructiva. Actualmente el funcionalismo, el arquitectónico sobre todo, tendría que impulsar lo constructivo hasta tal punto que ganase valor expresivo por su renuncia a formas tradicionales o semitradicionales. La gran arquitectura puede adquirir un lenguaje hiperfuncional si, atenta sólo a sus objetivos, los expresa como su contenido propio. La armonía de Scharoun es bella porque, para crear condiciones espacialmente ideales para la música de orquesta, trata de asemejársela sin por ello tomar nada de prestado de tal música. Al estar expresado en ella su objetivo trasciende la pura finalidad sin que por lo demás esté garantizado ese tránsito hacia la intención de finalidad. El veredicto neoobjetivo que considera la expresión y la imitación como algo puramente ornamental y superfluo, como añadido subjetivo sin importancia, sólo vale en los casos en que la construcción esté reforzada por la expresión, pero no en los casos de una expresión absoluta. La expresión absoluta sería absolutamente objetiva, sería la cosa misma.

El fenómeno del aura de las obras de arte, descrito por Benjamin mediante apasionadas negaciones, se convierte en algo negativo cuando se afirma a sí mismo y se torna así en fingido; las obras que, producidas y reproducidas, luchan contra la espaciotemporalidad del instante quedan presas de su transitoriedad como el filme comercial. Esto daña también a la producción individual cuando trata de conservar su aura, de cuidar su singularidad, de envolverse en ideología, pues ésta se encuentra muy a gusto con lo que ha sido cuidadosamente individualizado porque lo deja existir en este mundo administrado. Pero si se maneja la teoría del aura de forma no dialéctica se convierte en abuso. Por ella puede expresarse en palabras válidas cualquier despojo del arte, esa corrupción que se abre camino en la época de la reproducción técnica de las obras de arte. Según la tesis de Benjamin, el aura de la obra de arte es su aquí y ahora; su contenido también se identifica con ello por más que haya algo de él que apunta más allá. No se puede prescindir del contenido y seguir queriendo que haya obra de arte. Aun las obras desmitificadas son algo más que su mero fracaso. El «valor para exposiciones», que hoy tienden a sustituir al «valor cultural», es la imagen de este proceso de engaño. El arte que pretende obtener valor para exposiciones está tan a gusto dentro de ese proceso como las categorías del realismo socialista dentro del *status quo* de la industria de la cultura. La negación del equilibrio en las obras de arte critica la idea de su exactitud, de la perfección de sus proporciones y de su integración. La exactitud quiebra ante lo que está por encima, la verdad del contenido, que ya no se satisface con la expresión —que apremia a la individualidad desamparada con una engañosa importancia— ni con construcción, que es algo más que una analogía con el mundo administrado. La máxima integración es sólo una apariencia cuyo efecto es precisamente su destrucción: los artistas que la consiguieron son los que pusieron en marcha, a partir del Beethoven final, el movimiento de desintegración. La verdad del contenido del arte, cuyo instrumento era la desintegración, se vuelve contra el arte mismo y en esta vuelta tiene sus momentos más enfáticos. Los artistas se ven constreñidos a seguir esta dirección por sus obras mismas en las que hay un plus de estructuración, de normatividad; esto los mueve a dejar su varita mágica, como hace el Prospero de Shakespeare por el que habla el poeta. La verdad de esa desintegración hay que conseguirla por medio del triunfo sobre la integración y de la culpabilidad de la misma. La categoría de lo fragmentario, que tiene aquí su sitio, es la de la singularidad contingente: el fragmento es parte de la totalidad de la obra que se le opone.

LAS CATEGORIAS DE LO FEO, LO BELLO Y LA TECNICA

La categoría de lo feo

Es un lugar común que el arte no se agota en el concepto de lo bello, sino que, para llegar a la plenitud, necesita de lo feo como negación suya. Pero con esto no se ha suprimido la categoría de lo feo como regla de lo prohibido. Esta prohibición no se refiere sólo al quebranto de las reglas generales, sino a las del acierto inmanente. Su universalidad es lo mismo que el primado de lo singular: nada debe haber que no sea específico. La prohibición de lo feo se convierte en prohibición de todo lo no formado *hic et nunc,* de lo no proporcionado del estado bruto. El término técnico de su recepción por el arte es el de disonancia, pero la estética tanto como la actitud ingenua lo llaman sencillamente lo feo. Sea de esto lo que sea, lo cierto es que constituye, o puede constituir, uno de los mometos del arte. Rosenkranz, discípulo de Hegel, tiene una obra titulada *Estética de lo feo* [17]. Tanto el arte arcaico como el tradicional, desde los faunos y silenos del helenismo, abundan en representaciones de lo que se considera feo. El peso de este elemento ha crecido tanto en el arte moderno que se ha convertido en una cualidad nueva. La estética tradicional contrapone este elemento a la dominante ley de la forma que lo integra y lo hace entrar en la obra de arte por causa de la libertad subjetiva y cualquiera que sea la materia de que se trate. Estas materias serían bellas en un sentido superior: bien por su cometido en la composición de la obra, bien porque producen un equilibrio dinámico. Es que, según Hegel, la belleza reside no sólo en un resultado equilibrado, sino también en la tensión misma que lo hace

[17] Cf. Karl Rosenkranz, *Aesthetik des Hässlichen,* Königsberg, 1853.

madurar. Una armonía resultante que negase esa tensión que late en ella es perturbadora, falsa o, si se quiere, disonante. Pero modernamente se protesta contra esta armonía que se supone en lo feo y así aparece algo cualitativamente nuevo. Los horrores anatómicos de Rimbaud y Benn, lo físicamente repugnante en Beckett o los rasgos escatológicos de algunos dramas contemporáneos nada tienen que ver con los campesinos de los cuadros holandeses del siglo XVII. Ha pasado ya esa soberbia del arte que creía poder integrar en sí mismo, de forma elevada, el placer anal; la ley de la forma capitula impotente ante lo feo. La razón es que la categoría de lo feo es absolutamente dinámica y necesaria, lo mismo que la de su opuesto, la de lo bello. Ambas se ríen de los intentos de fijarlas en definiciones, como hace cualquier estética, a cuyas normas, aunque sólo fuera indirectamente, tuvieran que obedecer. Juzgar que un paisaje asolado por una instalación industrial o un rostro deformado en pintura es sencillamente feo, puede ser la respuesta espontánea a tales fenómenos, pero carece de esa evidencia que cree poseer. Aún no se ha explicado satisfactoriamente la impresión de fealdad que producen la técnica y la industria, y no es imposible que esta impresión pudiera seguir existiendo en esas formas fucionales puras y estéticamente integradas de las que habla Adolf Loos. Lo que aquí opera es un principio de violencia, de destrucción. Los objetivos previstos son irreconciliables con el lenguaje de la naturaleza, por muchas mediaciones que que ésta ofrezca. La violencia que la técnica ejerce sobre la naturaleza no sólo se ve reflejada por la representación, sino que salta inmediatamente a los ojos. Esta situación podría cambiar si las fuerzas productivas cambiasen también, no sólo de objetivos, sino de relación con la naturaleza, a la que ahora se trata de tecnificar. Tras haber acabado con las necesidades inmediatas, las fuerzas de producción podrían orientarse hacia otras metas distintas del mero aumento cuantitativo de la producción. Hay ya indicios de este cambio en esas casas funcionales que adoptan sin embargo formas y líneas campestres, y también en esa selección de los materiales con que se construyen tomándolos del entorno y adaptándose a él, como sucede en muchos castillos y palacios. La llamada paisajística puede ser un bello esquema de esta posibilidad. Una racionalidad que se apropiase tales motivos serviría para cerrar las heridas de la racionalidad. Hasta en la sentencia simplista que dicta la conciencia burguesa contra la fealdad del paisaje destrozado por la industria existe una callada conformidad con que se domine la naturaleza donde ésta presente al hombre un rostro indómito. Esos destrozos llevan en su interior la ideología del dominio, pero su fealdad desaparecería cuando la relación de los hombres con la naturaleza dejara de tener ese carácter represivo, que es consecuencia de la opresión de los hombres, y no lo contrario. En un mundo asolado por la técnica, el po-

tencial para el cambio está en una técnica que se hiciera específica, no en los esclavos que aquella técnica ha producido. Nada hay tan sencillamente feo que no pudiera perder esa su fealdad por su inclusión valiosa en una obra no hecha con gusto culinario. Lo que figura como feo es ante todo lo pasado históricamente, rechazado por el arte en busca de su autonomía y convertido así en una realidad mediatizada. El concepto de lo feo podría haber nacido al elevarse el arte de su fase arcaica, y nos señala ese permanente retorno tan propio suyo, retorno implicado en la dialéctica del entendimiento. La arcaica fealdad de esos amenazadores ídolos de los caníbales tenían su contenido, eran la imitación del miedo que nacía en ellos como un pecado. Al hacer desaparecer el sujeto adulto ese miedo mítico, vacía de contenido esos rasgos antes penetrados por el tabú: son, pues, feos, comparados con la actitud de reconciliación introducida en el mundo por el sujeto adulto y su libertad viviente. Pero los viejos espantajos siguen existiendo en la historia, que no acepta la libertad y en la que el sujeto, como agente de esclavización, continúa imponiendo prohibiciones míticas contra las que sin embargo se rebela y bajo las que existe. La frase de Nietszche de que todas las cosas buenas fueron amargas alguna vez, la idea de Schelling de lo que fue fecundo en los comienzos pudieron extraerse de sus experiencias estéticas. Cualquier contenido hundido y renacido de nuevo puede ser imaginativa y formalmente sublimado. La belleza no es el puro comienzo platónico, sino algo que ha llegado a ser por la renuncia a lo que en otro tiempo se temía, y nace, en la etapa final, de la contemplación retrospectiva de su oposición a lo feo. Belleza es prohibición de prohibición, que le viene por vía de herencia. El sujeto subsume bajo la categoría abstracta y formal de lo feo cuanto condena en arte, lo sexual polimorfo y la violencia desordenada y mortal: de ahí el polimorfismo de la fealdad. Por su concepto mismo, el arte no sería nada si no apareciese lo antitéticamente contrapuesto a lo que en él mismo se hace presente de nuevo; si no existiera esa negatividad que corroe sus momentos más espiritualizados, esa antítesis de lo bello que fue antes su propia antítesis. En la historia del arte, la dialéctica de lo feo incluye en sí misma la categoría de lo bello. Desde este punto de vista, podemos llamar cursi a lo bello en cuanto feo, convertido en tabú en nombre de la hermosura que tuvo alguna vez y a la que ahora se opone por ausencia de tensión. El hecho de que el concepto de lo feo y su correlato positivo sólo pueda ser determinado formalmente, encierra una conexión íntima con el proceso inmanente de clarificación racional del arte. Cuanto más domina en ella la subjetividad, cuanto más irreconciliable se hace la subjetividad con cualquier prescripción, tanto más se convierte en canon estético la razón subjetiva, el puro principio for-

mal [18]. Este principio formal, obediente a las prescripciones subjetivas sin consideración a sus contrarias, conserva su atractivo no perturbado por ninguna otra cosa: la subjetividad disfruta allá dentro, inconsciente de sí misma, el sentimiento de su poderío. Esta estética de lo atractivo y agradable, cuando se libera de cualquier cruda materialidad, coincide con esas proporciones matemáticas que hay en los objetos artísticos, la más famosa de las cuales es la sección aurea en las artes plásticas y cuyo equivalente son relaciones sencillas de sonidos agudos de la consonancia musical. A esta estética de lo agradable el título del *Don Juan* de Max Frisch le conviene perfectamente *Amor a la geometría*. La forma artística no está inmune de este formalismo de lo feo y lo bello, tal como la estética kantiana lo reconoció. Es el precio que ha de pagar el arte por su elevación sobre el dominio de las fuerzas de la naturaleza, elevación por la que quiere ser ella la dominadora. Pero el clasicismo formalista tiene también su vergüenza: impurifica esa misma hermosura que lo transfiguraba a causa de esos factores de violencia, de arreglo, a causa de ese factor de «composición» que tienen sus obras más destacadas. Y todo cuanto tiene de añadido y sobrepuesto es un mentís de su decantada armonía dominadora y soberana: la amabilidad impuesta deja de ser amable. Y aunque una estética de contenidos no puede llegar a anular el carácter formal de bello y feo, sí que puede determinar su contenido. Pero el carácter formal le crea a la estética de contenido una dificultad saludable, la de impedir que pueda hacer desaparecer el inmanente carácter absracto de lo bello concediendo demasiada importancia al elemento material. La reconciliación como violencia, el formalismo estético y la vida sin reconciliar forman una inseparable tríada.

Aspecto social y filosofía de la historia de lo feo

El contenido latente de la dimensión formal bello-feo tiene un aspecto social. La aceptación de lo feo en arte fue antifeudal: los campesinos fueron capaces de arte. Las peosías de Rimbaud sobre cadáveres mutilados presentan este rasgo con más insistencia aún que *Martyre* de Baudelaire. La mujer que grita al lanzarse hacia las Tullerías: «*Je suis crapule*» [19], es el cuarto estado, el infraproletariado. Todo cuanto se halla oprimido y quiere la revolución está penetrado de amargura de acuerdo con las normas de una vida bella en una sociedad fea, está comido de resentimiento, lleva todos los estigmas

[18] Cf. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, 2.ª ed., Frankfurt a. M., 1969, *passim*.

[19] Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes*, ed. R. de Renéville et J. Mouquet, París, 1965, p. 44 («El herrero»).

humillantes del trabajo corporal y esclavizador. Entre los derechos de quienes tienen que pagar el precio de la cultura está el de rebelarse contra la totalidad afirmativa ideológica, apropiándose como imagen la de esas máculas de la *mnomosyne*. El arte tiene que convertir en uno de sus temas lo feo y proscrito: pero no para integrarlo, para suavizarlo o para reconciliarse con su existencia por medio del humor, más repulsivo aquí que cualquier repulsión. Tiene que apropiarse lo feo para denunciar en ello a un mundo que lo crea y lo reproduce a su propia imagen, aunque sigue fomentando la posibilidad de lo afirmativo como complicidad con el envilecimiento, fácilmente cambiada en simpatía por lo envilecido. Es verdad que el arte moderno tiende a inclinarse hacia lo escabroso y lo físicamente repulsivo, y que los apologetas de lo dado no tienen nada más fuerte que oponer a ello sino que la realidad presente es suficientemente fea como para que el arte se vea obligado a una vacía belleza. A ello se opone la razón crítica materialista que acusa al arte, aun al más espiritualmente sublime, de querer seguir dominado por medio de sus formas autónomas, y de ponerse así a favor de todo cuanto ellas oprimen y niegan. En la forma artística se refleja algo de lo que está fuera de ella. Lo socialmente feo ha hecho nacer poderosos valores estéticos: la negrura insospechada de la primera parte de la *Ascensión de Hannele*. El proceso puede compararse con el de la introducción de magnitudes negativas: conservan su negatividad en el *continuum* de la obra. La realidad presente ha llegado a ser capaz de tragarse imágenes de niños proletarios hambrientos y pinturas de la extrema miseria juzgándolos como documentos de ese buen corazón que todavía late ante la miseria y nos asegura que no es tan extrema. El arte trabaja contra esta actitud de tolerancia renunciando en su lenguaje a cualquier forma de afirmación, a ésa que aún conserva el llamado realismo social: o sea, la vigencia social del radicalismo formal. La infiltración de lo moral en lo estético, tal como Kant la describió a propósito de lo sublime y no en las obras de arte, es considerada por la apologética de la cultura como una degeneración. El arte ha ido trazando trabajosamente a lo largo de su desarrollo sus propios límites. Y aunque los haya respetado tan poco cuando se trataba de agradar al público, el hecho de que hoy, por otras razones, se hable de la caducidad de esos límites, provoca el más decidido rechazo y la acusación de arte híbrido. El veredicto estético contra lo feo se apoya en esa evidente inclinación sociopsicológica de identificar lo feo con la expresión del dolor y de tomárselo a broma. El imperio hitleriano, y toda la ideología burguesa en general, nos ha dado la prueba de ello: cuantas más torturas se administraban en los sótanos, más cuidado se tenía de que el tejado estuviera apoyado en columnas clásicas. En las doctrinas que creen en invariantes es frecuente el reproche contra la degeneración. El con-

cepto opuesto a ella es el de naturaleza, sustituido por eso que la ideología llama degeneración. Pero el arte no tiene por qué defenderse de este reproche; al hallarse frente a él, se niega a aceptar como naturaleza estable lo que sólo es la horrible transitoriedad de las cosas. El momento de lo feo queda espiritualizado precisamente por la fuerza que tiene el arte de acoger dentro de sí lo que le es contrario, sin renunciar por ello a su impulso originario; o, mejor, transformando ese impulso en fuerzas de acogimiento. George fue muy lúcido al expresarlo en el prólogo a la traducción de *Les fleurs du mal*. Y el título *Spleen et idéal* sugiere esto mismo, si bajo él podemos adivinar la obsesión por lo que el arte tiene de quebradizo al formarse, por el hecho de que algo enemigo del arte se convierta en su motor y conduzca al arte más allá de su ideal. Esta es la función de lo feo en el arte. Y lo que tiene de horrible no es la mera representación, sino que existe, como dijo Nietzsche, en el gesto mismo. El horror se plasma en formas por medio de la imaginación: procede de algo vivo, del cuerpo viviente del lenguaje, de los tonos, de la experiencia visual. Cuanto más pura sea una forma y más total la autonomía de una obra de arte, tanto más horror puede encerrar. Los llamamientos a una actitud más humana en arte, a una adaptación a los hombres como público virtual, adulteran normalmente su calidad y debilitan su forma. Lo que el arte en sentido amplísimo elabora le oprime, es el rito del dominio sobre la naturaleza que sigue viviendo en el juego. Este es el pecado original del arte y su permanente atentado a la moral, que ataca a la crueldad, pero de forma muy cruel. De ese mundo amorfo se conserva algo en las obras de arte que necesariamente lo violentan para elevarse hasta la forma. La violencia que hay en la materia de la obra de arte refleja esa otra violencia de la que procedió y que perdura como resistencia frente a la forma. El dominio subjetivo de la forma no produce materias indiferentes, sino que procede precisamente de ellas: el horror de la forma es la imitación del mito del que ella ha surgido. Inconscientemente el genio griego convirtió esto en alegoría: un relieve dórico primitivo del Museo Arqueológico de Palermo, encontrado en Selinunte, represente a Pegaso naciendo de la sangre de la Medusa. La crueldad que hoy alza su cabeza en el arte es el reconocimiento de esa importante verdad de que ante la prevalencia de la realidad el arte ya no puede confiar *a priori* en transformar el miedo en una forma bella. El horror es una parte de su misma conciencia crítica, que desespera de un poder que tendría si se reconciliase con la realidad. El horror de las obras de arte en su plena desnudez al haber sido abolida su prohibición. El temor mítico de la belleza penetra irresistiblemente en las obras, como una vez se dijo de la *Afrodita Peithon*. Las grandes obras de arte retienen, gracias al peso de su triunfo, cuanto de destructor y de disgregador les rodeaba, lo mismo

que el mito al llegar al grado máximo de su desarrollo ha transfigurado lo amorfo hasta llevarlo a la unidad que unifica lo plural y destructivo. Las tinieblas se hacen luminosas, la belleza domina esa negatividad en la que parecería estar violentada. Aun en los objetos aparentemente más neutrales, los que el arte trata de eternizar como bellos, anida una cierta dureza, algo inasimilable, como si temieran a esa vida eternizada que se les quiere conceder: hay en ellos algo deforme, procedente de su materia. Si el arte no quiere degenerar en ese juego vacío de factura hegeliana, necesita de la categoría formal de la resistencia, categoría que hace entrar lo horrible en períodos tan cuajados como el impresionismo. Y aun los mismos motivos que desarrolló el gran impresionismo pocas veces están tomados de una pacífica naturaleza; más bien tienen todas las adherencias de la civilización que su inspirada pintura quiso incorporarse.

El concepto de lo bello

Lo bello ha brotado en lo feo más bien que al revés. Si su concepto estuviera emparejado con el alma, como opinan muchas corrientes psicológicas, o con la sociedad, como creen algunas doctrinas sociales, se acabaría la estética. Hacer de la estética una doctrina sobre la belleza es infecundo porque el concepto de belleza nace del conjunto del contenido estético. Si la estética fuera la sistematización de lo que alguna vez ha sido llamado bello, entonces no habría en su concepto ni un solo rasgo de vida. La razón está en que el concepto hacia el que apunta la reflexión estética contiene tan sólo un momento de lo bello. Su idea nos recuerda algo esencial para el arte aunque éste no lo exprese inmediatamente. Si no pudiera llegarse a juzgar, aunque trabajosamente, que las obras de arte son bellas, entonces el interés por ellas sería incomprensible y ciego, y ni artistas ni espectadores podrían realizar ese movimiento de salida del terreno de los objetivos prácticos, de la autoconservación y del principio del placer, que es esencial, por constitución, al arte. La estática definición hegeliana de lo bello como brillo sensible de la Idea anula toda dialéctica estética. Lo bello no puede definirse, pero tampoco se puede renunciar a su concepto: se trata de una antinomia estricta. Una estética desprovista de categorías sería solamente la descripción histórico-relativista y parcial de cuanto aquí y allí, en diferentes sociedades y con diferentes estilos, se ha considerado. La unidad de notas conceptuales que podría destilarse de tal descripción sería necesariamente una parodia y avergonzaría el tener que aplicarla al primer ejemplo concreto. Pero no se puede prescindir del todo de esta fatal universalidad del concepto de lo bello. El tránsito hacia el primado de la forma codificado por la categoría de lo bello pasa por el for-

malismo, que es la concordancia del objeto estético con las determinaciones subjetivas más generales, y ello repercute sobre el concepto de lo bello. No hay que contraponer lo formalmente bello con una esencia material: hay que captarlo, como algo que ha llegado a ser en su dinámica y, por lo tanto, según el contenido. La imagen de lo bello como lo uno y lo diferente procede de la liberación de la angustia ante la poderosa unidad indiferenciada de la naturaleza. Este espanto ante la naturaleza lo salva la belleza cerrándose ante lo inmediatamente existente y creando un ámbito intocable. Las obras se convierten en bellas por su movimiento contra la pura existencia. El espíritu estético sólo permite que lleguen a él aquellos elementos que se le asemejan, que puede comprender o que espera poder hacer semejantes a él mismo. Es un proceso de formalización, y por ello la belleza, si atendemos a sus tendencias históricas, es algo formal. Esa actitud reduccionista que trata de hacer bello lo horrible mediante su elevación y manteniéndolo fuera de su recinto sagrado es señal de una cierta impotencia respecto a lo horrible. Se atrinchera fuera de ello, lo mismo que el enemigo ante las murallas de una ciudad sitiada, y se muere de hambre allí. La belleza tiene que oponerse a semejante actitud si no quiere fallar en su finalidad, aun en contra de sus propias tendencias. La historia del espíritu griego, tal como Nietzsche la concibió, no puede desaparecer porque representa el proceso entre el mito y el genio. Ni los gigantes arcaicos de un templo de Agrigento ni los demonios de la comedia ática son rudimentarios. La forma necesita de ellos para no sucumbir ante el mito que allí sigue viviendo. Esto mismo sucede en todo el arte posterior, que no es un avance sin lastre. Sucede en los dramas de Eurípides, en los que el terror ante los poderes mitológicos queda transfigurado en los puros y hermosos dioses del Olimpo, a los que por tanto se les sigue acusando como a demonios. Y la filosofía de Epicuro quiso librar después a la conciencia del miedo a ellos. Los monstruos, las extrañas figuras y los imaginarios animales arcaicos tienen algo de humano. Por medio de ellos trata el arte de suavizar, por sus imitaciones, lo realmente horrible que hay en la naturaleza. Aun en esas figuras, confusas mezclas de rasgos naturales, hay un principio ordenador racional mientras que la historia de la naturaleza no ha dejado sobrevivir a tales formaciones híbridas. Son horribles porque muestran lo débil que es el esfuerzo humano por reunirlos en unidad, pero no llegan a ser caóticos: hay orden en ellos, en medio de una amenaza de desorden. Los ritmos repetitivos de la música primitiva son el producto de un orden que tiene algo de amenazador. La antítesis de lo arcaico está implícita en ello mismo, es la fuerza de lo únicamente bello y el salto cualitativo del arte hacia esa antítesis es un paso apenas perceptible. Movida por esta dialéctica se va modificando la imagen de la belleza a lo largo de una historia que

es autoesclarecedora. La formalización de lo bello es un momento de equilibrio, que es constantemente destruido, porque lo bello no puede retener la identidad consigo mismo, sino que tiene que encarnarse en otras figuras que, en ese momento de equilibrio, se le oponían. La belleza irradia algo temible, semejante a esa estructura de necesidad que se desprende de la forma. El concepto de lo cegador coincide con su experiencia. La irresistibilidad de lo bello, que llega a sus puntos máximos por la sublimación del sexo en las obras maestras, procede de su pureza, de la distancia en que está de todo lo material y eficaz. Esta fuerza constrictiva es su contenido mismo. El carácter formal de la belleza, aun en la ambivalencia de su triunfo, no se somete a las leyes de la expresión, pero expresa sin embargo una mezcla entre dominio de la naturaleza y añoranza por lo dominado que sigue existiendo en ese acto de dominio. Es también la expresión del dolor de sometimiento y de su huida, es decir, de la muerte. La idea de la pura forma muestra la afinidad que toda belleza tiene con ella. La forma que el arte coloca sobre la multiplicidad de la vida es un factor de muerte. En la belleza dejaría de tener fuerza cuanto se opone a ella y esta reconciliación estética es mortal para todo lo que está fuera del arte. Es la tristeza del arte. La reconciliación que consigue es irreal y la adquiere al precio de la real. Lo más que puede hacer es llorar por el sacrificio que realiza y cuya víctima es él mismo en su impotencia. Ante la muerte, el arte no habla sólo de la manera en que habla a Sigmundo como emisario de la muerte la walkiria wagneriana, sino que es él mismo el que se le asemeja en su proceso. El camino que recorre la obra de arte hacia su propia integración, que coincide con su propia autonomía, es la muerte de las partes del todo. Cuanto en ella supera su propia particularidad se pierde a sí mismo y se disuelve en la totalidad. Si las obras de arte tienen su idea en la vida eterna, sólo pueden llegar a ella por la aniquilación de la vida dentro de ellas y esto mismo se comunica a su forma de expresión. Es esta expresión el hundimiento del todo, al igual que el todo nos habla del hundimiento de la expresión. En el impulso que cada parte de la obra de arte tiene hacia su integración hay algo del impulso desintegrador de la naturaleza misma. Cuanto más integradas estén las obras de arte, tanto más desintegrado está en ellas el mundo del que proceden. Su éxito es desintegración y de ésta procede lo que tienen de abismal. Su éxito libera también la inmanente fuerza contraria que hay en el arte, la fuerza centrífuga. Lo bello no suele darse en una figura purificada y particularizada, sino que procede de la dinámica totalidad de la obra. Su formalización avanza gracias a la creciente emancipación de la particularidad, pero cede ante una, ante la de lo difuso que encierra en sí misma. En la obra de arte hay un juego de fuerzas que rompe

virtualmente, como en imagen, la alternancia entre culpa y expiación, y la sitúa más allá del mito.

La idiosincrasia del arte, fiel, por una parte, a la imagen de lo bello, actúa, por la otra, en su contra. Su exigencia de tensión es constante y siempre se revuelve contra su desaparición. La pérdida de la tensión es la objeción más fuerte que se puede hacer a una parte del arte contemporáneo o, dicho de otra forma, su indiferencia respecto a la relación de las partes con el todo. Pero la tensión en sí misma, como postulado abstracto, no daría cuenta de la trama estructural de la obra de arte: su concepto serviría para lo que de cualquier manera es tenso, serviría tanto para la forma como para su opuesto, que en la obra de arte concreta son los detalles. Si lo bello como homeostasis de tensiones se aplica a la totalidad queda absorbido en el torbellino de las tensiones. Pues la homeostasis o unificación de las partes incluye o presupone en éstas una cierta sustancialidad, y de forma mucho más aguda que cualquier arte antiguo, ya que en él las formas de expresión establecidas hacían mantenerse a las tensiones en estado latente. La homeostasis artística aparece a plena luz porque la totalidad, finalmente, se traga la tensión y se convierte en ideología: tal es la crisis de lo bello y la del arte. Los esfuerzos de las dos últimas décadas convergen en esta dirección. Pero aún aquí se impone la idea de lo bello al excluir todo lo que le es heterogéneo, lo normativo convencional, lo cosificado. También a causa de la belleza puede lo bello dejar de ser. Lo que ya no puede aparecer más que como negativo desprecia cualquier solución que lo declare falso y que degradaría por ello mismo la idea de lo bello. La sensibilidad de lo bello ante lo aplanado y falto de tensiones, la larga cuenta a través de la historia de compromisos del arte con la mentira, ambas cosas figuran entre los resultados que no pueden ser expulsados del arte, como tampoco las tensiones de las que nacieron. Por eso es previsible una renuncia al arte a causa del arte. Las obras que callaron o desaparecieron nos lo están diciendo. Y también en lo social encarnan una conciencia auténtica: mejor ningún arte que realismo socialista.

Mimesis y racionalidad

La conducta imitativa tiene su refugio en el arte. El sujeto, cuya autonomía es variable, se enfrenta por medio de la imitación con lo que es distinto de él, aunque no esté separado de ello plenamente. La renuncia de la conducta mimética a las prácticas mágicas, sus predecesoras, implica su participación en la racionalidad. Al ser posible dentro de un ámbito de racionalidad y servirse de los medios de ésta, reacciona contra esa mala irracionalidad de un mundo racionalista y administrado. El objetivo de cualquier racionalidad, el fin de los medios para dominar la naturaleza, sería precisamente algo que ya no es medio, que ya no es racional. La sociedad capitalista oculta y aun niega esta irracionalidad, y el arte, que se rebela contra esto, acierta en un doble sentido: por seguir manteniendo su finalidad que no es racional y por acusar de irracionalidad y de falta de sentido a lo existente. El abandono de esa locura que cree en un espíritu que hace inmediatamente sus presas, locura que de forma intermitente aparece siempre en la historia de la humanidad, se convierte en la prohibición de que cualquier reflexión artística se dirija inmediatamente a la naturaleza. Sólo por medio de una separación puede revocarse la separación. Esto robustece el momento racional del arte y lo debilita a la vez, ya que se opone a todo dominio real. Sólo en cuanto ideología puede aliarse realmente con él. Las palabras sobre el embrujamiento del arte son sólo palabras, ya que el arte es alegórico a su recaída en la magia. Constituyen uno de los momentos del proceso que Max Weber llamó desembrujamiento del mundo, del proceso de racionalización. Todos sus medios y sus técnicas provienen de aquí; la técnica, con todo su peso antiideológico, le es inherente, pero también la amenaza a causa de la herencia mágica del arte que se mantiene a través de sus modificaciones. El débil sentimentalismo de casi toda la tradición estética que se apoya en el gusto procede del olvido en que ha tenido a la dialéctica inmanente entre mímesis y racionalidad. Esa blandura se mantiene en la admiración ante la obra de arte técnica como si hubiera caído del cielo: blandura y admiración son visiones complementarias. Las palabras sobre el embrujamiento del arte tienen sin embargo algo de verdad. La mimesis, como afinidad no conceptualizable entre lo salido del sujeto y lo que le es lejano, es un rasgo del arte en cuanto es conocimiento, en cuanto *rational*, ya que la conducta imitativa tiende hacia lo que es el objetivo del conocimiento, aunque éste bloquee su camino hacia ello en virtud de sus propias categorías. El arte completa el conocimiento en torno a lo que le es inasequible, pero por ello mismo compromete su propio carácter cognoscitivo, su univocidad. Más aún. El arte amenaza con deshacer ese carácter porque la magia, que él secularizó, lo rechaza de plano, mientras que la esencia mágica, que oscila entre la secularización y el saldo mitológico, se hunde en la superstición. Lo que hoy se llama crisis del arte o su nueva calidad es tan viejo como el concepto mismo del arte. La forma en que éste puede resolver la antinomia entre magia y racionalidad es la que que decide de su posibilidad y de su rango, porque no es cuestión de que el arte pueda satisfacer a su propio concepto. En cada una de sus obras, aun en las más elevadas, está presente esta imperfección que desmiente la idea de lo perfecto, de la que, sin embargo, dependen esas obras. Por eso, un proceso de clarificación que no se

apoyase en la reflexión debería rechazar el arte de la misma manera que lo hacen el puro practicón y su falta de imaginación. La aporía del arte entre la regresión a una pura magia y la renuncia a su impulso mimético ante una racionalidad objetiva es la ley de su avance y no puede salirse de ella. Ese proceso profundo que cada obra de arte representa puede quedar sepultado a causa de la oposición de estos dos factores de que hablamos. Es necesario un esfuerzo ulterior de reflexión para llegar a la idea del arte en que esos factores se reconcilian. Ninguna obra de arte puede cuajarse del todo, sus fuerzas quedan así libres y pueden apuntar hacia la reconciliación. El arte es su propia racionalidad crítica y esta crítica no puede desprendérsele. No es lo prerracional ni lo irracional como se juzgaría erróneamente al advertir su implicación, en cuanto actividad humana, con el conjunto social. Por esto fracasan igualmente las teorías artísticas sólo racionalistas o sólo irracionalistas. Si se traslada al arte la actitud racionalista, acaba todo reduciéndose a banalidades entecas, que tan fácil hicieron a los clasicistas de Weimar y a sus contemporáneos románticos el deshacer por completo los escasos movimientos revolucionarios burgueses de Alemania, aun cuando los mataran con las armas de su propia ridiculez. Ciento cincuenta años después, esas banalidades han sido ampliamente superadas por el amplio culto artístico burgués. No ha muerto el racionalismo, a pesar de ser impotente ante la obra de arte al tratar de juzgarla por su lógica y causalidad externas. El abuso ideológico del arte es para él una constante provocación. El verso de Eichendorff «avanzan las nubes cual sueños pesados» [20] no podía ser alcanzado por el ataque de un tardío seguidor de la novela realista cuando afirmaba que no son las nubes las que se pueden comparar con los sueños, sino al contrario. Esa alicorta exactitud nada tiene que hacer en el terreno en que la naturaleza se torna en comparación sugerente del interior humano. Quien niegue la expresividad de este verso, prototipo de poesía sentimental de gran formato, marcha como cojeando y resbalando entre la difusa luz de las comparaciones en vez de avanzar tanteando y advirtiendo los nuevos valores de las palabras y de su contexto. La racionalidad es uno de los momentos que producen unidad y organización en la obra de arte en relación con lo que está fuera de ella, pero ella sola no forma nunca del todo el orden de sus categorías. Los rasgos que a su juicio son irracionales no son síntoma de un espíritu irracional, ni siquiera de un sentimiento irracional. El sentimiento acostumbra a crear obras penetradas por él, racionales en cierto sentido. La *désinvolture* del lírico, su dispensa de las leyes lógicas que penetran como sombras en su terreno, son las que le hacen posible seguir la inmanente legalidad de las obras. Las obras de arte no eliminan lo difuso y resbaladizo, sino que, por medio de la expresión, ayudan a que se convierta en conciencia actual sin tratar por ello, como critica el Psicoanálisis, de «racionalizarlo». Acusar al arte no racionalista, que se ríe de las reglas de la razón tecnizante, de irracionalismo, no es menos ideológico que la irracionalidad de la fe oficial en el arte que hace entrar en su concepto, según las necesidades, cualquier combinación de *couleurs*. Movimientos como el expresionismo o el surrealismo, cuyas irracionalidades chocaron, se enfrentaron sin embargo con la violencia, el autoritarismo y el oscurantismo. La idea objetiva de estos movimientos sigue intacta a pesar de que el expresionismo alemán y el surrealismo francés desembocasen en el fascismo, para quien el espíritu es sólo medio para un fin y por ello lo devora todo. Pero la estética de los diadocos de Shadows ha exagerado diligentemente este hecho y ha manipulado esas tendencias en pro de sus fines de agitación. La irracionalidad de la ordenación y la irracionalidad de la psique se pueden manifestar artísticamente, pueden adquirir ciertas conformaciones y hacerse así de alguna manera racionales, pero también puede predicarse lisa y llanamente la irracionalidad, como casi siempre sucede cuando el racionalismo de los medios estéticos se emplea superficialmente. La teoría de Benjamin sobre la obra de arte en la era de su reproducción técnica no ha acertado del todo en este punto. La simple antítesis entre la obra que tiene aura y la reproducida masivamente, al ser tan drástica, descuida la dialéctica que se da entre estos dos tipos. La consecuencia es la adscripción a una concepción de la obra de arte que la convierte en una imitación de la fotografía y que no es menos bárbara que la otra, que la hace proceder del artista como creador. Pero hay que añadir que Benjamin no empleó esa antítesis de forma tan antidialéctica al principio, en su «Pequeña historia de la fotografía», como cinco años después en el antedicho trabajo [21]. Este toma literalmente de su obra anterior la definición de aura, pero también cree que existe, y lo subraya en forma laudatoria, en las primeras fotografías. Estas la perdieron desde la crítica de Atget contra su comercialización. Tal idea se acerca más a lo cierto que la simplificación de identificar el trabajo de reproducción fotográfica con la arbitrariedad. Así el concepto del aura introducido por Benjamin, con su lejanía y su crítica de la ideología superficial, con su oposición a la actitud cultual en arte, se le escapa por entre las amplias mallas de esta nueva concepción inclinada hacia un concepto imitativo del arte. La condena del aura pasa así fácilmente a serlo del arte cualitativamente moderno,

[20] Joseph VON EICHENDORF, *Werke in einem Band*, ed. por W. Rasch, München, 1955, p. 11 («Luz de penumbra»).

[21] Cf. Walter BENJAMIN, «Pequeña historia de la fotografía», en: *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 61 ss.; del mismo, «La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica», *ibidem*, pp. 15 ss.

alejado de la lógica de las cosas diarias, al mismo tiempo que defiende los productos de la cultura de masas, guiados por el beneficio económico y cuyas huellas son perceptibles aun en los supuestos países socialistas. Realmente Brecht situó la música del tipo Song por encima de la atonalidad y la dodecafonía que se le hacían sospechosas de romanticismo expresivo. A partir de tales posiciones las llamadas corrientes irracionalistas del espíritu se consideran como fascistas sin que se pueda protestar contra esta cosificación burguesa por medio de una protesta que es siempre provocativa. De acuerdo con la política de los países del Este se suele estar ciego ante una actitud de explicación racional que se considera como engaño de las masas [22]. Pero las técnicas artísticas ya desmitificadas que se manifiestan en las obras claramente se prestan con toda facilidad a su clarificación racional. El fallo de la teoría de la producción tan notablemente concebida por Benjamin está en que sus categorías polares no permiten distinguir entre un arte desideologizado hasta en su estrato fundamental y el abuso de la racionalidad estética empleado para el manejo y el dominio de las masas. Esta alternativa apenas si Benjamin la roza. Como único aspecto que se libre del racionalismo de cámara, Benjamin usa el concepto de montaje que alcanzó su punto culminante en el surrealsimo y que el cine suavizó con rapidez. El montaje se acopla con elementos del sano sentido común humano para obligarles a tomar una dirección diferente o para, en los mejores casos, resucitar su lenguaje latente. Pero carece de fuerza si no es capaz de hacer saltar esos elementos. A Benjamin sí que se le podría reprochar que conserva algo de condescendiente irracionalismo al adaptarse a unos materiales prefabricados fuera de la obra de arte.

El concepto de construcción

El principio del montaje ha pasado a convertirse en el de construcción con una lógica que la historiografía estética, que aún no existe, debería describir. Tampoco hay que ocultar el hecho de que aun el principio de construcción, o sea, la reducción de los materiales y de los elementos a una unidad superior, a veces se convierte en algo allanador, armonístico, en un principio de pura logicidad y cae así en la ideología. Es una fatalidad de cualquier obra contemporánea verse infectada por la inautenticidad hoy dominante. La construcción es la única figura posible de la racionalidad del arte, al igual que en su comienzo, en el Renacimiento, la emancipación del arte de su heteronomia cultual coincidió con el descubrimiento de la

[22] Cf. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialetiktik der Aufklärung, l. c.,* pp. 128 ss.

construcción, entonces llamada «composición». En la mónada artística representa la construcción, aun con su limitado poder, lo que la lógica y la causalidad en el conocimiento de objetos. Representa la síntesis de lo múltiple a costa de los momentos cualitativos, así como a costa del sujeto que en ella parece desaparecer aun cuando es quien la realiza. La semejanza que existe entre la construcción estética y los procesos cognoscitivos, o mejor, su explicación crítica, no es menos evidente que las diferencias que los separan: ningún arte juzga sobre las esencias y, cuando lo hace, se sale de su propio concepto. La construcción se diferencia de la composición aun en su más amplio sentido, que incluye la composición plástica porque sojuzga tiránicamente todo cuanto desde fuera le llega y también todos los elementos inmanentes. Coincide con un dilatado dominio subjetivo que, cuanto más radical es, tanto más se oculta. Arranca a los elementos de la realidad de sus conexiones primarias y los transforma tan profundamente que son capaces de una nueva unidad, impuesta por fuera de manera heterónoma, pero en la que se reflejarán internamente. Por medio de la construcción el arte puede salir desesperadamente de su situación nominalista gracias a su propia fuerza, puede despojarse del sentimiento de ser causal y llegar a una cierta obligatoriedad o, si se quiere, a la universalidad. Para ello necesita de un proceso de reducción de sus elementos que tiene también el peligro de depotenciarlos y de corromperlos en su triunfo sobre lo que antes no existía. El sujeto trascendental abstracto y oculto, según la doctrina kantiana de los esquematismos, se convierte en sujeto estético. La construcción pone también límites a la subjetividad, al hallarse las tendencias constructivas, las de Mondrian, por ejemplo, en antítesis radical con las expresionistas. Para que la síntesis en que consiste la construcción triunfe tiene que proceder, aun a contrapelo, de esos elementos que nunca estarán completamente de acuerdo con la unidad que se les impone; por esto toda construcción rechaza con razón, como ilusoria, cualquier concepción organicista de la obra de arte. El sujeto, en su universalidad cuasi lógica, es como el funcionario que levanta acta mientras que su declaración afecta al resultado. Es una de las ideas más profundas de la estética hegeliana su advertencia de esta auténtica relación dialéctica mucho antes de cualquier constructivismo y el haber colocado el éxito subjetivo de la obra de arte en la disolución en ella del sujeto. Precisamente por esta disolución, y no por la intimidad con la realidad, la obra de arte es capaz de romper el cerco de la razón subjetiva, si en algún sitio lo rompe. Tal es el elemento utópico de la construcción. Su debilidad procede de su constante tendencia a aniquilar lo integrado y a interrumpir el proceso en el que únicamente puede vivir. La falta de tensiones del arte constructivo actual no procede solamente de debilidades subjetivas, sino de la idea misma de construcción. La razón de ello es su

relación con la apariencia. Su incontenible avance, que nada extraño soporta, puede convertirla en algo real *sui generis* aun cuando sus purísimos principios estén tomados de las formas funcionales de la técnica que le son ajenas. En el arte sigue existiendo la construcción como libre de objetivos, como no funcional. La obra de arte puramente constructivista, estrictamente objetiva, se ha convertido, a partir de aquel enemigo jurado de todo arte industrial que fue Adolf Loos, en arte industrial, por causa precisamente de su imitación de las formas funcionales, orientadas a objetivos. Surge así la ironía de una finalidad sin fines, de una funcionalidad sin objetivos. Lo único que hasta hoy se ha opuesto a ello es el polémico ataque que ha lanzado el sujeto contra la razón subjetiva, la sobreabundancia de sus manifestaciones que se impone sobre sus tendencias negativas. El arte sólo puede mantenerse soportando esta contradicción, no allanándola.

Tecnología

La fuerte tendencia hacia un arte objetivista nunca se ha dado por satisfecha con influenciar los medios orientados hacia un objetivo, sino que también ha intervenido en los medios autónomos. Empieza por descalificar el arte como producto del trabajo humano, si es que no quiere ser una cosa, un objeto entre los demás objetos. El arte objetivista es ante todo un *oxymoron*. Lo más íntimo del arte contemporáneo es su desarrollo. Lo que impulsa al arte es la contradicción entre su embrujo, resto rudimentario del pasado, presencia inmediatamente sensible, y el mundo desmitificado en que existe, y en el que no puede renunciar completamente a la magia. Su actitud mimética sólo se mantiene gracias a ella y su verdad vive de la crítica que el arte ejerce contra esa racionalidad ambiente convertida en absoluto. Su mismo embrujo, abandonada ya la exigencia de ser real, es parte de su clarificación racional: su resplandor desembruja a un mundo desembrujado. Esta es la atmósfera dialéctica en la que hoy el arte acontece. La renuncia a las exigencias de verdad de su propio embrujo es una buena descripción de la apariencia y de la verdad estéticas. En la herencia de esa actitud de espíritu que buscaba las esencias es donde tiene el arte su posibilidad de supervivencia, precisamente en virtud de una mediación interiorizante de esas esencias, la prohibición de acceso a las cuales, convertida en tabú, se identifica hoy con el progreso del conocimiento racional. En un mundo desembrujado que no se lo confiesa, el *factum* arte es un escándalo, es la imagen persistente de un embrujo que ya no soporta. Pero si el arte no se siente sacudido por esta oposición, si se sigue presentando ciegamente como embrujo, entonces se rebaja a ser un

puro pacto ilusorio en contra de su propia exigencia de verdad y deshace sus propios fundamentos. La máxima palabra del arte, la que se halla libre de cualquier exaltación, suena a romántica en medio del mundo desembrujado. La historia hegeliana de la estética, en la que el romanticismo es la fase final, ha sido aceptada por los antirrománticos, pues sólo ellos se creen capaces de superar el mundo desembrujado, de purificarse del todo del embrujo, por medio de sus negruras, mientras que el mundo, en la sobreabundancia de sus manifestaciones, ha convertido a las mercancías en los nuevos fetiches. Las obras de arte, al estar ahí, postulan la existencia de lo no existente y entran en conflicto con su real inexistencia. Este conflicto no hay que entenderlo de la manera como lo hacen los entusiastas del jazz: cuanto no se les acomoda en su deporte es que es anacrónico por su irreconciliabilidad con el mundo desembrujado. Y la verdad es que sólo es verdadero lo que no se acomoda a ese mundo. El *a priori* del impulso artístico no concuerda ya con la situación histórica, si es que lo hizo alguna vez, y esta desarmonía no se debe dejar de lado mediante intentos de adaptación, sino que hay que soportarla. En sentido contrario, la tendencia a la disolución artística del arte es algo inmanente, tanto a la del auténtico como a la del que se vende a sí mismo llevado por la inclinación tecnológica que nadie puede parar, ni siquiera las llamadas a esa interioridad supuestamente pura e inmediata. El concepto de técnica artística es tardío; todavía después de la Revolución Francesa, cuando el dominio estético de la naturaleza ya era plenamente consciente de sí mismo, no existía aún, a pesar de existir ya la realidad a la que se refiere. La técnica artística no es la cómoda adaptación a una época que se etiqueta a sí misma neciamente como técnica, como si sobre su estructura fueran las fuerzas de producción las que decidieran inmediatamente y no las relaciones de producción que ponen a aquéllas en entredicho. Cuando la tecnología estética, como es frecuente en algunos movimientos tras la Segunda Guerra Mundial, trata de cientizar el arte en vez de buscar innovaciones técnicas, es el arte mismo quien zozobra. Los científicos, los físicos pueden demostrar con facilidad que los artistas, entusiasmados con la nomenclatura científica, cometen muchos errores y que los términos físicos que emplean para sus procedimientos artísticos no corresponden a las realidades que con ellos tratan de significar. La tecnificación del arte le separa del sujeto, que está desengañado y desconfía de la magia como de un engaño, pero también le separa del objeto: no acierta con una forma de organizar las obras de arte que las haga serias. Al haber decaído las formas tradicionales de proceder que han llegado hasta nuestra época, se hizo problemática esta posibilidad de organización. No se ofrecía otra cosa que la tecnología que prometía organizar las obras según la estricta relación medios-fines, que Kant había identificado

con lo estético. La técnica no se presentaba desde fuera como tapaagujeros, aun cuando la historia del arte tenga períodos que se parecen a las revoluciones técnicas de la producción material. La libre disposición de las obras de arte, propia de las formas tradicionales de proceder, había ido madurando a la vez que creía el subjetivismo. La tecnización actual impone ya esa libre disposición como uno de sus principios. Para legitimar su postura recuerda que las grandes obras tradicionales, que, desde Paladio, tuvieron muy en consideración los procedimientos técnicos, son realmente auténticas en la medida de la perfección de sus técnicas, hasta que la tecnología contemporánea hizo saltar esas técnicas tradicionales. Retrospectivamente hay que reconocer que la técnica es un constitutivo del arte del pasado en proporción incomparablemente más relevante que la admitida por esa ideología cultural que nos pinta la era por ella denominada técnica como una corrompida continuación de otras en que reinaba la espontaneidad humana. Así puede mostrarse la distancia que hay entre la estructura de la música de Bach y los medios técnicos entonces disponibles para su plena ejecución; no se puede negar la importancia de estas consideraciones en orden a la crítica del historicismo estético. Pero reflexiones como éstas no bastan para explicar la complejidad del conjunto. La experiencia de Bach le llevó a unas técnicas de composición altamente desarrolladas. Pero, al contrario, en otras obras que, de forma pregnante podemos llamar arcaicas, la expresión puede estar amalgamada con la técnica, con su carencia o con algo que la técnica no podía suministrar. No tiene sentido discutir si la eficacia de la pintura preperspectivista se debe a la profundidad de sus contenidos o a unas técnicas suficientes, que también son por su parte expresión de contenidos. En las obras arcaicas, que en general no tienen una posibilidad abierta, sino restringida, parece que existe la técnica suficiente, pero no más de la que era necesaria para la realización de sus objetivos. A ello deben esa supuesta autoridad engañosa con respecto a su aspecto técnico y que es condición de semejante autoridad. Ante tales obras no se debe preguntar qué quisieron y qué no pudieron. Esta pregunta, referida a lo objetivado en ellas, lleva siempre a un error. Pero semejante capitulación tiene también algo de oscurantismo. El concepto de voluntad artística, expresado por Riegl, aun cuando ayuda a curar a las experiencias estéticas de normas abstractas e intemporales, no se puede mantener; pocas veces es decisiva en una obra la voluntad que la produjo. La salvaje dureza del Apolo etrusco de Villa Giulia forma parte de su contenido y no importa si fue pretendida o no. La función de la técnica es cambiante sobre todo en los puntos decisivos. Establece plenamente en arte el principio del hacer en contra del principio de la receptividad, entendida en la forma que se quiera. Sólo puede ser la contrapartida del arte en cuanto éste representa

todo lo que está más allá de las posibilidades del hacer en sus diferentes grados. El arte no se agota en lo que se puede hacer, como desearía el romo conservadurismo cultural, no se agota en su tecnización. Como prolongación del brazo del sujeto dominador, la técnica vacía a las obras de arte de su lenguaje inmediato. Las leyes tecnológicas suprimen parte de la contingencia del individuo que realiza la obra. Este proceso, tan odiado por el tradicionalismo a causa de su supuesta desvitalización, hace sin embargo, en sus realizaciones máximas, que la obra de arte tenga un lenguaje, pero el suyo propio, no el de la psicología o el de la humanidad que dicen algunos charlatanes. Cosificación quiere decir, en su grado más radical, búsqueda del lenguaje de la cosa. Se aproxima así virtualmente a esa Idea de naturaleza que deshace la primacía del sentido humano. Lo agudamente moderno no es la imitación de algo anímico, sino la búsqueda de la expresión de algo inexpresado por el lenguaje significativo. El testimonio más significativo al respecto en el pasado inmediato es la obra de Paul Klee, y eso que fue miembro del movimiento tecnológico de la Bauhaus.

Dialéctica del funcionalismo; condena de la belleza natural

Si se cree, como pretendió Adolf Loos, y desde entonces repiten con gusto los tecnócratas, en la belleza de los objetos técnicos, hay que atribuirles lo contrario de lo que es la objetividad como nervio de la estética. Pero si medimos esta belleza con categorías tradicionales tan poco claras como la armonía formal o la impotente magnitud, será a costa de su real funcionalidad de la que extraen su forma objetos como puentes o aparatos industriales. Decir, en cambio, que los objetos funcionales siguen siendo bellos por su fidelidad a esas formas, es apologética y deseo de consolarse sobre algo que se les escapa: es una mala conciencia de la objetividad. La obra de arte autónoma, sólo funcional respecto de sí misma, es la que alcanzaría por su inmanente teleología lo que puede llamarse belleza. Si el arte funcionalista y el no funcionalista se quieren repartir entre sí, no obstante sus diferencias, la posesión del nervio de la objetividad, la belleza de la obra de arte técnica y autónoma se hace problemática, ya que su modelo, el objeto funcional, ha renuuciado a la belleza. Tendría entonces una funcionalidad sin función. Y al fallarle el *terminus ad quem* externo, le falta también el interno; su funcionalismo, como un ser-para-otro, se hace superfluo y puramente ornamental. Se sabotea entonces la funcionalidad misma, esa necesidad que viene de abajo y que se dirige hacia donde las partes quieren. Sobre todo queda deshecho ese equilibrio de tensiones que la obra de arte había

había salvado para sí en contra de las artes funcionales. En todo ello se manifiesta la inadecuación entre la obra de arte construida funcionalmente y su falta de funcionalidad. Sin embargo, el recurso a la inmediatez subjetiva no sirve para revocar esta imitación de la funcionalidad: sólo serviría para ocultar hasta qué punto el individuo y su psicología han caído en lo ideológico frente al poder de la sociedad: sin ello es la objetividad quien tiene la auténtica conciencia. La crisis de la objetividad no es la señal para tratar de sustituirla por algo que se diga humano, lo que no sería más que un consuelo degenerado correlativo con la inhumanidad creciente. La objetividad, pensada hasta su amargo final, se convierte en algo bárbaro y preartístico. La alergia estética, tan bien cultivada contra el pastiche, la ornamentación, la superfluidad y el lujo, tiene también cierto aspecto bárbaro, el destructor malestar de la cultura según la teoría freudiana. Las antinomias de la objetividad son esa parte de la dialéctica del proceso racional, en la que progreso y regresión se interpenetran. Lo bárbaro es lo literal. Si la obra de arte queda perfectatamente objetivada de acuerdo con sus puras leyes se convierte en un *purum factum* y deja por ello de ser arte. En la crisis actual se da la alternativa de tener que despedirse del arte o cambiar su concepto.

LA BELLEZA NATURAL

Veredicto sobre la belleza natural

Desde los tiempos de Schelling, cuya estética se llama filosofía del arte, el interés estético se ha centrado sobre la obra de arte. En su teoría la belleza natural, esa belleza en la que todavía se movían las reflexiones más penetrantes expuestas en la *Crítica del Juicio,* apenas es ya temática. Este olvido temático no fue completo porque, según la doctrina de Hegel, la belleza había sido integrada en algo superior: se la había expulsado por la fuerza. El concepto de belleza natural es algo parecido a una herida a la que se puede casi identificar con la fuerza con que la obra de arte, puro artefacto, golpea a lo natural. Realizada del todo por hombres, se opone, por su misma apariencia, a lo no hecho, a la naturaleza. Pero los dos polos, como puras antítesis, se invocan mutuamente: la naturaleza a la experiencia de un mundo mediato y objetivado, la obra de arte a la naturaleza, representante mediato de la inmediatez. La meditación sobre la belleza natural es por ello imprescindible en teoría estética. Sin embargo, mientras que estas reflexiones un tanto paradójicas, y aun su misma temática, hacen el efecto de ser rebuscadas, vacías y anticuadas, el gran arte, junto con la interpretación que se le ha incorporado, cierra la puerta a todo aquello que la vieja estética atribuía a la naturaleza, y abandona la reflexión sobre cuanto sucede más allá de la inmanencia estética y que penetra en ella, sin embargo, como su condición. Entre las causas de esta cerrazón cuentan el tránsito hacia la religión del arte propia de la ideología decimonónica, cuyo nombre impuso Hegel, y la satisfacción por esa reconciliación que se alcanza simbólicamente en el arte. Desapareció la belleza natural a causa del concepto de libertad y dignidad humanas, inaugurado por Kant y

transplantado a la estética por Schiller y Hegel. Según aquél, nada puede ser apreciado en el mundo más que lo realizado por el sujeto autónomo. Pero la verdad de tal libertad para el sujeto es su falta de verdad: falta de libertad para lo distinto. Por eso se equivocaba el movimiento contra la belleza natural, aunque en sí mismo representase un gran progreso. Facilitó primeramente la concepción espiritual del arte y robusteció el concepto de dignidad en contra de lo natural. El tratado de Schiller sobre la gracia y la dignidad, tan importante, es el que marcó la cesura. Pero la desolación estética producida por el idealismo se advierte, ante todo, en sus víctimas, como Johan Peter Hebel, que cayeron bajo la condena de la dignidad estética y que sólo sobrevivieron gracias a sus vidas, a la estrecha y necia finitud impuesta por el idealismo. En ninguna otra parte, como en estética, es tan patente la oscura sombra del idealismo, con la muerte de cuanto no esté totalmente dominado por el sujeto. Si se hiciese un proceso de revisión de la belleza natural, una de las acusaciones caería sobre el concepto de dignidad que quiere elevar al animal humano sobre su animalidad. Respecto a la experiencia de la naturaleza, la dignidad se desvelaría como usurpación del sujeto que degrada cuanto no le esté sometido y convierte las cualidades en meros materiales, separándolas del arte como meras potencialidades indeterminadas. Pero el arte las necesita por su mismo concepto. Los hombres no están dotados positivamente de dignidad, sino que ésta es tan sólo lo que todavía no son. Pero eso Kant la situó en lo inteligible y no se la concedió a lo empírico. Bajo el signo de la dignidad de los hombres tal como son, y que pronto se convirtió en dignidad oficial —sospechosa incluso para Schiller y el espíritu del siglo XVIII—, el arte se tornó en campo de batalla de verdad, hermosura y bondad, y la reflexión estética fue separando todo lo decisivo para el arte de cuanto arrastraba la amplia y turbia corriente del espíritu.

Belleza espiritual como «salida»

La obra de arte es completamente θέσει, algo humano y representa lo que es φύσει, lo que no es meramente para el sujeto o, dicho en términos kantianos, la cosa en sí. La obra de arte pertenece al sujeto como algo idéntico a él, tanto como en otro tiempo la naturaleza tenía que ser ella misma. Su liberación de la heteronomia de la materia y aun de los objetos naturales, su exigencia de poder tomar como objeto cualquier cosa, hizo al arte dueño de sí mismo y lo purificó de la rudeza de cuanto se creía presente al espíritu sin mediaciones. Pero el camino de este progreso, que arrasó cuanto no agradaba a su postulado de identidad, fue también un camino de desolación. El

siglo XX es perfectamente consciente de esto en el recuerdo que dedica a las obras de arte auténticas que, por terror al idealismo, han sido menos apreciadas. La intención de Karl Kraus fue la de salvar, en el nivel del lenguaje, tales obras, como lo afirma en su apología de cuanto ha sido oprimido por el capitalismo: el animal, el paisaje, la mujer. A esto respondería el cambio de dirección de la teoría estética hacia la belleza natural. Es claro que Hegel carecía del órgano necesario para hacer la experiencia de que el arte no es posible sin experimentar ese estrato, por muy difícil que sea de comprender, que se llama belleza natural, aunque el nombre mismo haya palidecido. La sustantividad de esta experiencia llega hasta lo moderno: en la *Recherche* de Proust, a la vez obra de arte y metafísica del arte, la experiencia de un seto de espinos es un fenómeno originario de la conducta estética. Las auténticas obras de arte, guiadas por una idea de reconciliación propia de la naturaleza, al convertirse completamente en segunda naturaleza, han sentido siempre el impulso a salir de sí mismas como para aspirar oxígeno. Al no ser la identidad su última palabra han buscado el apoyo de la primera naturaleza: el último acto de *Fígaro,* que tiene lugar al aire libre, no menos que *El cazador furtivo* cuando Agata advierte desde su terraza la noche estrellada. No puede desconocerse hasta qué punto este aliento de las realidades mediatas depende del mundo convencional. Durante largos períodos el sentimiento de la belleza natural creció junto al sufrimiento del sujeto arrojado en un mundo preparado y administrado; hay en él una huella del dolor del mundo. Aun Kant tuvo cierto menosprecio del arte hecho por hombres cuando se contrapone convencionalmente a la naturaleza. «Frente a la belleza del arte, la belleza natural, aun superado por aquélla en cuanto a la forma, tiene la primacía en suscitar un interés inmediato. Todos los hombres que han cultivado sus sentimientos morales están de acuerdo con ello en su forma de pensar más pura y fundamental» [23]. Con no menor fuerza se expresa Rousseau en estas frases: «Si un hombre que tiene el gusto suficiente para juzgar con gran acierto y fineza sobre los productos de las bellas artes, abandona gustosamente la habitación en que pueden hallarse esas bellezas que alimentan toda vanidad y toda clase de alegrías sociales, para salir a lo bello de la naturaleza y allí buscar voluptuosidad para su espíritu en unos pensamientos que no puede nunca desarrollar del todo, nosotros juzgaríamos esta su elección con mucho aprecio y creeríamos que tiene un alma hermosa a la que nada puede objetar un conocedor del arte ni un aficionado, a causa del interés que tiene en sus objetos» [24]. El gesto de la salida lo comparten estas frases teóricas con las obras de arte contemporáneas. Kant

[23] Kant, *o. c.*, p. 172 («Kritik der Urteilskraft», parágr. 42).
[24] *Ibid.*

ha adscrito a la naturaleza lo sublime y también toda belleza que supera el mero juego formal. Frente a él, Hegel y su época han deseado un arte que no sirviera, como el hijo del *dix-huitième* consideraba evidente, «para alimentar la vanidad y las alegrías sociales». Con esto han pasado por alto esa experiencia que todvía se expresa en Kant con un desenvuelto revolucionarismo burgués y que considera falible lo artificial aunque conserve todavía la imagen de la primera naturaleza al no haberse convertido plenamente en segunda.

El paisaje como tema de cultura

Las profundas modificaciones históricas del concepto de belleza natural se muestran de forma especialmente aguda en que a lo largo del siglo XIX se incluyó dentro de él un cierto fenómeno, que al estar relacionado con lo artificial tendría que oponérsele de raíz, el fenómeno del paisaje como tema cultural. Se comenzó a sentir como hermosas ciertas obras de tono histórico, relacionadas frecuentemente con su entorno geográfico o las semejantes a ellas por los materiales empleados. No se da en éstas, como en el arte, de manera central, y rara vez proceden de un plan, aunque, al estar ordenadas alrededor de una iglesia o de un mercado, el efecto es semejante, de forma parecida a como las condiciones económico-materiales pueden también hacer que procedan de ellas formas artísticas. Es verdad que no poseen ese carácter de intangibilidad que la opinión común asocia con la belleza natural. La historia como expresión y la continuidad histórica como forma han quedado impresas en el paisaje agrícola que las integra dinámicamente como sucede en las obras de arte. El dato del descubrimiento de este ámbito estético y de su apropiación por la sensibilidad colectiva hay que situarlo en el romanticismo, posiblemente a partir del culto a las ruinas. Al decaer el romanticismo, el paisaje agrícola, terreno intermedio, también decayó hasta convertirse en propaganda para semanas de órgano y lugares de vacaciones: el urbanismo administrativo absorbe, en calidad de complemento ideológico, cuanto agrade al ente ciudadano y no lleve sin embargo en su frente los estigmas de la sociedad de mercado. Por esto hay siempre un punto de mala conciencia en la alegría ante cualquier viejo muro, ante cualquier vivienda campestre, aunque también es verdad que esa alegría sobrevive a la reflexión que la convierte en dudosa. Mientras un progreso utilitarista y romo siga violentando la superficie de la tierra, no podrá desalojarse del todo la idea, por más pruebas en contrario que se aduzcan, de que cuanto hay más acá o antes del rumbo actual, es mejor y más humano por haberse rezagado. La racionalización todavía no es racional, la universalidad de la mediación no se ha transformado aún en vida realmente viva; esto concede un cierto derecho correctivo a las huellas de la vieja inmediatez por más cuestionables y superadas que estén. La añoranza que en ellas encuentra satisfacción, aunque después quede engañada y se haga negativa por falsa saciedad, sigue legitimándose en la repulsa que procede siempre de lo establecido. Pero la fuerza de resistencia más profunda que tiene el paisaje agrícola procede de que la expresión histórica que estéticamente lo constituye se encuentra corroída por los reales sufrimientos pasados. Es placentera cualquier figura de algo limitado porque no puede olvidarse la presión de quien lo ha reducido a límites; sus perfiles son como un *memento*. Lo que está brotando como una queja del paisaje agrícola, semejante a las ruinas allí precisamente donde aún quedan casas en pie, es el dolor sin gemido enmudecido en él desde entonces. Aunque la relación estética con cualquier pasado está hoy envenenada por la tendencia reaccionaria con la que pacta esa relación, sin embargo, tampoco sirve para nada una conciencia estética momentánea y puntual que cree decadente todo lo pasado. Sin reflexión ni meditación histórica no existiría nada bello. Sólo una humanidad liberada, no atada por los nacionalismos, podría participar inocentemente en el pasado y en el paisaje. La visión de la naturaleza como algo liberado de la historia e indómito pertenece polémicamente a una fase histórica en que la urdimbre social se halla tan apretadamente tejida que quienes en ella viven temen la muerte por asfixia. En cambio, cuando la naturaleza se aparece a los hombres como todopoderosa no hay lugar para la belleza natural; las profesiones agrícolas, en las que la naturaleza es objeto inmediato de acción, no poseen, como es sabido, el sentimiento del paisaje. La belleza natural, aparentemente ahistórica, tiene su núcleo histórico, lo que constituye tanto su legitimación como su relativización. En los tiempos en que realmente no se dominaba la naturaleza las formas de su poder indómito causaban espanto. Esto explica la preferencia, cuya extrañeza no es de hoy, por las ordenaciones simétricas de la naturaleza. El sentimiento que goza con lo irregular y desordenado de la misma tiene afinidades simpáticas con el espíritu del nominalismo. Pero también es verdad que el progreso de la civilización engaña fácilmente a los hombres ocultándoles cuán desvalidos siguen siendo. El goce de la naturaleza se entremezcló con la concepción del sujeto como un para-sí y un infinito virtual: así se proyectaba sobre la naturaleza y, en cuanto escindido, se sentía cerca de ella; su impotencia en una sociedad petrificada como segunda naturaleza es la que le impulsa a huir hacia la que, aparentemente, es la primera. Con Kant la angustia ante el poder de la naturaleza comenzó a ser anacrónica en virtud de la nueva conciencia de libertad del sujeto; su angustia ante una perenne esclavización comenzó a ceder. Ambos momentos quedan contaminados en la experiencia de la belleza natural. Y cuanto menos

confía esta experiencia en sí misma, tanto más se convierte el arte en su condición de posibilidad. La frase de Verlaine «la mer est plus belle que les cathédrales» es la señal de una fase altamente civilizada y provoca un saludable terror como sucede siempre que la naturaleza ilumina lo creado por los hombres y hace enmudecer a la experiencia humana.

Belleza natural y belleza artística

La belleza natural y la artística están fuertemente anuladas. Lo muestra la experiencia misma de la belleza natural. Se refiere a la naturaleza como manifestación, pero no como materia de trabajo y reproducción de la vida, y mucho menos como sustrato de la ciencia. Tanto la experiencia artística como la experiencia estética de la naturaleza se refieren a imágenes. La belleza que muestra la naturaleza no se percibe como término de una acción. La renuncia a los fines de la autoconservación, que el arte enfatiza, se da igualmente en la experiencia estética de la naturaleza. Aquí no es considerable la diferencia entre ella y la estética. La mediación no se da tan sólo en la relación del arte con respecto a la naturaleza, sino también en la inversa. El arte no es naturaleza, como quiso hacer creer el idealismo, aunque sí quiere cumplir lo que promete la naturaleza. Pero sólo podrá hacerlo quebrando la promesa y revocándola sobre sí misma. Por esto tiene razón Hegel al decir que el arte está inspirado por algo negativo, por la indigencia de la belleza natural; y es verdad, porque la naturaleza, cuando se la define únicamente por su antítesis con la sociedad, no se limita a ser lo que aparenta. Todo lo que la naturaleza no puede dar, aunque quisiera, lo dan las obras de arte: hacen abrir de golpe los ojos. La naturaleza, cuando no sirve como objetivo de la acción, sirve para expresar tristeza, paz, etcétera. El arte representa a la naturaleza deshaciéndola *in effigie;* cuanto hay de naturalístico sólo engañosamente está cerca de la naturaleza porque ha quedado relegado a ser materia prima, lo mismo que hace la industria. La misma resistencia que ofrece el sujeto a la realidad empírica en la obra autónoma la ofrece también a la naturaleza que se muestra inmediatamente. Pues lo que en ésta aparece está tan alejado de la realidad empírica como, según la grandiosa y contradictoria concepción kantiana, la cosa en sí del mundo de los «fenómenos», de los objetos constituidos categorialmente. El progreso histórico del arte ha ido royendo el concepto de belleza natural que nació en los primeros tiempos de la burguesía; algo de lo cual se halla ya, anticipado, en el menosprecio hegeliano de la belleza natural. La racionalidad que se ha vuelto estética, la disposición inmanente de los materiales que se articulan en una figura, proceden

en la conducta estética de un momento semejante al de la belleza natural. Esas tendencias cuasi racionales del arte, como la renuncia crítica a los *tópoi,* o la configuración de cada obra hasta su último extremo, productos de la subjetivización, hacen que las obras en sí mismas se aproximen, y no por imitación, a lo natural, pero recubiertas por el omnipotente sujeto; lo de que «el comienzo es el fin» es válido, si en algún terreno, en el del arte. El hecho de que la experiencia de la belleza natural, al menos en su conciencia subjetiva, se sitúe más acá del dominio de la naturaleza como si estuviera tocando su origen mismo, nos está expresando su fuerza y su debilidad. Su fuerza, porque dirige a un estado anterior a cualquier dominación, estado que posiblemente nunca existió; debilidad, porque así se diluye en lo amorfo desde donde los genios se elevan y llegan a esa idea de libertad realizada en el estado anterior a cualquier dominio. En la belleza natural, la anámnesis de la libertad lleva a error, porque se espera esa libertad de algo que en definitiva es la vieja esclavitud. La belleza natural es el mito transpuesto a la imaginación y por ello tal vez ya desgastado. Todo el mundo cree bello el canto de los pájaros; nadie que tenga sentimientos, nadie en quien viva algo de tradición europea, ha dejado de impresionarse por el canto de un mirlo tras la lluvia. Y, sin embargo, hay algo terrible en el canto de los pájaros, porque no es tal canto, sino la obediencia a la maldición que los aprisiona. También son terribles sus migraciones, signos de antiguas profecías y signos de desgracia. La ambigüedad de la belleza natural tiene su génesis en la ambigüedad de los mitos. Por eso los genios, una vez despiertos a su propio mundo interior, no pueden quedar satisfechos con la belleza natural. Al crecer su carácter prosaico el arte se arranca por entero del ámbito del mito y de la maldición de la naturaleza, que sigue viviendo en su propio dominio subjetivo. Sólo lo que escapa a la naturaleza considerada como fatalidad puede servir para su reconstrucción. El arte, cuanto más se configura como objeto de un sujeto y más se vacía ante las nudas intenciones de éste, tanto más se articula según el modelo de un lenguaje no conceptual ni significativo; sería entonces lo mismo que se significaba en una época sentimental con la hermosa y gastada metáfora del libro de la naturaleza. Emprendiendo y continuando el camino de la racionalidad la humanidad se hace consciente en el arte de lo que olvida la racionalidad y a lo que llega por una segunda reflexión. El punto de partida de este proceso —y es uno de los aspectos del nuevo arte— consiste en reconocer que la naturaleza, en cuanto algo bello, no se puede imitar. Pues la belleza natural, en cuanto presencia, es ya imagen. Su imitación tiene algo de tautológico, pues al objetivar su presencia la destruye. Esa reacción, que nada tiene de esotérico, que califica de pastiches unos campos color lila o la pintura del Cervino, abarca más que estos objetos: implica

la imposibilidad de imitación de la belleza natural. Es verdad que que este malestar aparece tan sólo en casos extremos y así la zona intermedia de las imitaciones de la naturaleza, hechas con gusto, queda en la sombra. Pero los verdes bosques de los impresionistas alemanes no poseen una dignidad superior a la de esas pinturas de un lago pintoresco (por ejemplo, el Königsee de la Alta Baviera) que hay en los hoteles. Esto lo percibieron con exactitud los franceses, que tan excepcionalmente han tomado la pura naturaleza como tema, y que cuando no eligieron algo tan artístico como bailarinas, jinetes o esos muertos inviernos de Sisley, llenaron sus paisajes con signos de civilización que les sirvieron para estructurar linealmente sus formas, como sucede en el Pissarro. Es difícil comprender hasta qué punto ese fuerte tabú de la imitación de la naturaleza ha vuelto lamentables los cuadros sobre ella. La idea de Proust de que la percepción misma de la naturaleza se había modificado por causa de Renoir, no es sólo un consuelo para los poetas que se inspiraron en el impresionismo, sino que implica algo tremendo: que la cosificación de las relaciones interhumanas infecta cualquier experiencia y se convierte literalmente en un absoluto. El más bello rostro de una joven se vuelve feo por su aguda semejanza con la estrella de cine; aparece también como algo prefabricado. Y aun cuando pueda alcanzarse la experiencia de algo natural, de algo individualizado en su puridad, como preservado de cualquier tipo de manipulación, aún entonces la tendencia de esa experiencia sería hacia el engaño. En la era de la total mediación la belleza natural se transforma en su caricatura, y no es una de sus últimas causas esa actitud de rechazo de cualquier contemplación de la naturaleza si en ella aparecen las huellas de lo mercantilizado. La pintura de la naturaleza, aun en el pasado, sólo ha sido auténtica en la naturaleza muerta: cuando se puede interpretar la naturaleza como cifra de lo histórico, por no decir como cifra de su transitoriedad. La prohibición de las imágenes en el Antiguo Testamento tiene un aspecto estético además del teológico. El que no se pueda hacer ninguna imagen, es decir, nada a imitación de otra cosa, nos dice a la vez que es imposible tal imagen. Lo que se manifiesta en la naturaleza pierde, al duplicarse en arte, ese su ser en sí en que se satisfaría la experiencia de la naturaleza. El arte es sólo fiel a la naturaleza cuando objetiva el paisaje expresando su propia negatividad. Los «Versos escritos al contemplar dibujos de paisajes» [25] han expresado esto mismo de forma chocante pero insuperable. Cuando parece que la pintura se ha reconciliado felizmente con la naturaleza, como en Corot, tal reconciliación se ve afectada por lo momentáneo: un aroma eternizado es algo paradójico.

[25] Cf. Rudolf BORCHARDT, *Gedichte*, edit. por M. L. Borchard y H. Steiner, Stuttgart, 1957, p. 113 s.

DEFORMACIÓN HISTÓRICA DE LA EXPERIENCIA DE LA NATURALEZA

La belleza de la naturaleza que se muestra inmediatamente está afectada por el rousseaunismo del *retournons*. Pero el profundo error que hay en la vulgar antítesis entre técnica y naturaleza puede verse en el hecho de que la naturaleza no suavizada por el esfuerzo humano, no tocada por mano alguna, como las morrenas o las pedreras, se asemeja a los montones de desperdicios de la industria que aborrece esa necesidad estética de la naturaleza aprobada por la sociedad. Un día se verá hasta qué punto tiene aspecto industrial el mundo inorgánico. El concepto de una naturaleza idílica sigue siendo, aun en su expansión telúrica, en su carácter de huella de una técnica total, un típico provincianismo de islote. Esa técnica, que según la metáfora procedente en definitiva de la moral sexual burguesa, ha violado a la naturaleza, sería también capaz, en otras relaciones de producción, de servirle de ayuda y hacer llegar a la pobre tierra allí donde posiblemente querría llegar. La conciencia sólo puede estar a la altura de la experiencia de la naturaleza cuando es capaz de incluir en sí misma las heridas de aquélla, como hizo la pintura impresionista. Así entra en movimiento el concepto fijo de belleza natural. Y su extensión llega a abarcar lo que ya no es naturaleza, aquello sin lo cual ésta degenera hasta convertirse en un fantasma engañoso. La experiencia estética de la naturaleza es capaz de penetrar en las relaciones que hay entre ésta y lo que está muerto, como una cosa. Y es que en cada una de esas experiencias es toda la sociedad la que está escondida. De ella proceden los esquemas mismos de la percepción y también el juego de semejanzas y contrastes que se llama la naturaleza. La experiencia de la naturaleza se constituye también a causa de una negación precisa. En virtud de la expansión de la técnica, y más aún por el principio del cambio, la belleza natural se ha ido convirtiendo en la función contraria y se ha ido integrando en ese ser cosificado contra el que luchaba. Su concepto, acuñado un día contra la pedantería y ornato del absolutismo, perdió ya su fuerza desde los tiempos de la emancipación burguesa. En nombre de unos supuestos derechos del hombre, el mundo de la experiencia ha caído en una cosificación no menor que la del siglo XVIII. La inmediata experiencia de la naturaleza, carente ya de su punta crítica y subsumida bajo relaciones de intercambio —la expresión «industria turística» nos lo está indicando— se ha convertido en vacíamente neutral, en apologética: Naturaleza quiere decir ya Parque Nacional y coartada. La belleza natural es ideológica, lo mediato se ha apoderado de lo inmediato. Una experiencia de la belleza natural, aunque sea autén-

tica, se doblega ante la ideología complementaria del inconsciente. Si se considera un mérito, según el uso burgués, tener sentido de la naturaleza —aunque este sentido sea con frecuencia una satisfacción moral-narcisista: «qué bueno habría que ser para poder disfrutar así»—, entonces ya no se puede uno detener hasta encontrar sentido de la belleza aun en los anuncios de matrimonio, testimonios de una raquítica experiencia. Es la deformación más profunda de la experiencia de la naturaleza. En el turismo organizado apenas queda nada de ella. Sentir la naturaleza, percibir su calma es ya un privilegio que se valora comercialmente. Pero la categoría de la belleza natural no queda condenada por esto. Es tanto más fuerte la repugnancia a hablar de ella cuanto más auténtico amor de ella queda. La expresión «qué hermoso» aplicada a un paisaje está hiriendo su lenguaje silencioso y disminuyendo su hermosura; la naturaleza, en su manifestación, quiere silencio, al mismo tiempo que está impulsando a quien es capaz de experimentarla a hablar con un lenguaje que lo liberará momentáneamente de su monadológico encierro. La imagen de la naturaleza sobrevive porque al ser negada completamente en los artefactos y con una negación salvada por la imagen, se hace ciega para aquello que estaría más allá de la sociedad burguesa, de su trabajo y de sus mercancías. La belleza natural es la alegoría de este más allá, no obstante hallarse mediatizada por la inmanencia social. Pero si se interpreta esta alegoría como el estado, ya conseguido, de reconciliación, entonces se la está rebajando y convirtiendo en un pretexto para ocultar y justificar lo que aún está sin reconciliar, donde únicamente es aún posible la belleza.

Análisis de la percepción estética

La expresión «¡oh, qué hermoso!», que según el verso de Hebbel perturba «la fiesta de la naturaleza» [26], se acomoda bien a esa tensa concentración con que se contemplan las obras de arte, pero no a la naturaleza. Quien de veras llega a su belleza es la percepción inconsciente. Es en ella cuando es continuada donde brota, a veces de repente, esa belleza. Cuanto con mayor intensidad se contempla la naturaleza, tanto menos consciente se es de su belleza, a no ser que ésta se le hubiese concedido antes de forma espontánea. Por eso es casi siempre inútil la visita intencionada de paisajes famosos, de esas prominencias de belleza natural. Al que siente la naturaleza le daña esa objetivación procedente de la atenta contemplación. Algo de esto se da también en las obras de arte, perceptibles solamente en el

[26] Friedrich Hebbel, *Werke in zwei Bände*, edit. por G. Fricke, München, 1952, vol. 1, p. 12 («Cuadro de otoño»).

temps-durée, concepción que posiblemente procede en Bergson de la experiencia artística. Pero el hecho de que se pueda mirar la naturaleza, por así decir, como un ciego, es señal de que la percepción y el recuerdo inconscientes, estéticamente necesarios, son también rudimentos arcaicos incompatibles con la creciente madurez racional. La pura inmediatez no es suficiente para provocar la experiencia estética. Esta, además de inconsciencia espontánea, necesita de consciencia, de concentración, y la contradicción surge inevitable. En consecuencia, cualquier belleza se despliega progresivamente ante el análisis, que a su vez aumenta la inconsciencia y sería del todo inútil si no latiese en él un momento de inconsciencia espontánea. La reflexión analítica sobre la belleza recupera el *temps-durée* por medio de su antítesis. La razón es que el análisis llega a una belleza tal como tendría que aparecer ante la percepción inconsciente, del todo olvidada de sí misma. Así es como la percepción recorre desde el lado subjetivo el mismo camino que recorre objetivamente la obra de arte: la comprensión adecuada de lo estético es la realización espontánea del proceso objetivo que, gracias a las tensiones, se da en las obras. La conducta estética puede necesitar genéticamente del estado de confianza y familiaridad con la belleza natural propio de la infancia, de cuyo aspecto ideológico suele separarse tal conducta para ponerse en relación con los artefactos.

La belleza natural como historia detenida

Al agudizarse la oposición entre lo inmediato y lo convencional, y ampliarse el horizonte de la experiencia estética hasta eso que en Kant se llama lo sublime, penetraron en la conciencia, en cuanto bellos, ciertos fenómenos, los de la fuerza y la grandiosidad. Históricamente fue efímera esta actitud. El genio polémico de Karl Kraus, quizá de acuerdo en esto con el *modern style* de Peter Altenberg, recusó el culto al paisaje grandioso y no sintió, en la alta montaña, placer ninguno como el que, en su pureza, se ofrece sólo ante ciertos turistas de altura y del que fundadamente desconfía el crítico cultural. Tal escepticismo ante lo grande de la naturaleza procede evidentemente de la sensibilidad artística, la cual, al adquirir una mayor diferenciación, endurece su actitud ante esa igualdad establecida por la filosofía idealista entre los grandes esbozos de categorías y el contenido de las obras. Y confundir estas dos cosas se convirtió en señal de comportamiento no estético. La grandeza de la naturaleza, admirada todavía por Kant y comparada por él con la ley moral, se contempla entonces como un reflejo del delirio de grandeza propio de la burguesía, de su sentido del récord, de su tendencia cuantitativa, incluso de su culto por el héroe. Pero se pasa por alto que ese mo-

mento de la naturaleza aporta también al que lo contempla algo diferente, la conciencia de límite del dominio humano y la impotencia del afán y trabajo universal. Así pudo Nietzsche sentirse sobre el Sils Maria «a dos mil metros sobre el mar, por no decir a cuántos sobre los hombres». Tales fluctuaciones al experimentar la belleza natural prohíben cualquier apriorismo tanto en teoría general como en arte, y quien quisiera fijar la belleza natural por medio de un concepto invariable resultaría tan ridículo como Husserl cuando nos cuenta que paseando percibía la verde frescura del césped. Quien habla de la belleza natural se pone al borde de la peor poesía. Sólo el pedante echa de menos que se distinga en la naturaleza entre lo bello y lo feo, aunque si no se distinguen en modo alguno se vaciaría el concepto de la belleza natural. Sus criterios no pueden extraerse de categorías como la grandeza de la forma —que contradice la percepción micrológica de la belleza natural, aun de la más auténtica— o como las relaciones matemáticas de simetría, como se creía antiguamente en estética. No se puede llegar a determinación ninguna usando el canon de los conceptos universales porque la belleza natural tiene su sustancia en algo que escapa a la conceptualización universal. Su esencial indeterminabilidad se manifiesta en que cualquier trozo de naturaleza, lo mismo que cualquier cosa hecha por el hombre y arrancada a esa naturaleza, puede llegar a convertirse en bello brillando desde el interior. Y esta expresión nada o poco tiene que ver con las proporciones formales. Al mismo tiempo, cualquier objeto natural singular percibido como bello se nos presenta como si él fuera lo único bello en toda la tierra y esto se prolonga en cualquier obra de arte. Mientras que en la naturaleza no se puede distinguir categóricamente entre bello y no bello, la conciencia que se sumerge amorosamente en algo bello se ve forzada a hacer esa distinción. Y si en algún sitio hay que buscar una diferencia cualitativa de la belleza natural será en el grado en que lo no hecho por los hombres es capaz de hablar en su expresión. Es bello en la naturaleza cuanto aparece como algo más que lo que literalmente se ofrece en su situación local. Sin receptividad no existiría semejante expresión objetiva, pero ésta no queda reducida al sujeto; la belleza natural señala el mayor rango del objeto en la experiencia subjetiva. Esta percepción se dirige a algo que es, a la vez, constringente e incomprensible, y que espera, como una pregunta, su esclarecimiento. Ningún otro aspecto de la belleza natural se ha traspasado tan perfectamente a las obras de arte como este doble carácter. El arte, desde este punto de vista, no es imitación de la naturaleza, sino de su belleza. Su crecimiento es parejo al de la intención alegórica que ésta manifiesta sin descifrarla; lo hace por medio de significados que no llegan a la objetivación, como pasa en el lenguaje significativo. Su esencia es del todo histórica, lo mismo que el «rincón del bosque» de

Hölderlin [27]. Allí un grupo de árboles se destaca en su belleza —con mayor belleza que otros— cuando aparece, por muy vagamente que sea, como señal de un suceso anterior; una roca que, al mirarla, se convierte unos segundos en un animal anterior al mundo mientras que en la próxima mirada ha desaparecido ya la semejanza. Tiene aquí su lugar un rasgo de la experiencia romántica que perdura más allá de la filosofía y talante románticos. En la belleza natural juegan, turnándose como en una melodía o en un caleidoscopio, elementos naturales e históricos. Uno de ellos puede sustituir al otro y la belleza vive en su fluctuación pero no en la univocidad de sus relaciones. Es un espectáculo advertir cómo las nubes representan dramas de Shakespeare y cómo sus bordes dorados retienen los relámpagos como si fueran duraderos. Aunque el arte no represente las nubes, los dramas las intentan poner en escena; en Shakespeare se roza el tema en la escena de Hamlet con los cortesanos. Belleza natural quiere decir historia detenida, devenir inmóvil. Cuando se dice con razón que las obras de arte, en la forma que sea, poseen sentimiento de la naturaleza es cuando nos llaman en esta dirección. Sólo que este sentimiento, por muy emparentado que esté con la alegoría, es transitorio hasta llegar a lo *déjà vu* y su mejor calificativo es el de efímero.

Indeterminabilidad determinada

En esta cuestión Humboldt sostiene una postura intermedia entre Kant y Hegel: permanece fiel a la belleza natural, pero, frente al formalismo kantiano, trata de hacerla concreta. En su escrito sobre los vascos, oscurecido injustamente por el *Viaje a Italia* de Goethe, se hace crítica de la naturaleza, sin que esta crítica, como sería de esperar tras ciento cincuenta años, resulte ridícula en su seriedad. Humboldt reprocha a un grandioso paisaje de rocas el que le falten árboles. El verso «La ciudad tiene una bella situación y, sin embargo, le falta la montaña» es una burla de tales afirmaciones; el mismo paisaje se habría convertido en arrebatador cincuenta años después. Esta es la razón por la que ese simplismo que no deja que la naturaleza restrinja su propio juicio está en relación con aquella actitud que es mucho más íntima que la admiración satisfecha. Ante un paisaje el presupuesto de la razón no es, como podría sospecharse, *prima facie,* un gusto estético del tiempo, racionalista y armonizante, que supone lo exterior como orientado hacia el hombre. Se halla también penetrado por una filosofía de la naturaleza que interpreta a ésta como plena de sentido, tal como hicieron Goethe y

[27] Cf. Hölderlin, *o. c.*, vol. 2, p. 120.

Schelling. Pero esta concepción, lo mismo que la experiencia de la naturaleza que la anima, ya no se puede repetir. La crítica a la naturaleza no es sólo la *hybris* del espíritu que se afirma soberbiamente como el absoluto, sino que también tiene un cierto freno en el objeto mismo. Si es verdad que cualquier cosa natural puede ser concebida como hermosa, también lo es que el paisaje de la Toscana es más bello que el de Gelsengirchen. La belleza de la naturaleza ha empalidecido a la vez que decía la filosofía de la naturaleza. Sin embargo ésta no murió solamente como ingrediente de la historia del espíritu, también se ha modificado profundamente la experiencia que le sirvió de sostén, a ella y al goce de la naturaleza. Con la belleza natural pasa lo mismo que con la cultura: se vacía como consecuencia de su propia expansión. Las pinturas de la naturaleza de Humboldt resisten cualquier comparación; las del bravío mar Cantábrico ocupan el centro entre las poderosas frases kantianas sobre lo sublime y la exposición que hace Poesch del Maelstrom; sin embargo, vinculadas a su momento histórico, son irrepetibles. Es erróneo el juicio de Solger y de Hegel al deducir de la crepuscular indeterminación de la belleza natural su inferioridad. Todavía Goethe podía distinguir entre objetos dignos de la pintura y los que no lo eran; pero esto le hizo llegar a ensalzar unos motivos de caza y una pintura panorámica a los que se opuso el afinado gusto del editor del libro de su jubileo. Con todo, la estrechez clasificatoria de los juicios de Goethe sobre la naturaleza sigue estando por encima, a causa de lo concretos que son, de ese dicho nivelador que afirma ser todo igualmente bello. Es claro que bajo la presión de la evolución pictórica se ha vuelto del revés la determinación de la belleza natural. Muy frecuentemente ha hecho notar una cierta agilidad espiritual de poco precio, que las puestas de sol se han echado a perder a causa de tantas reproducciones cursis. Pero la culpa de las desgracias de la teoría sobre la belleza natural no es la debilidad de las reflexiones que sobre ella se han hecho, lo cual es corregible, ni tampoco la pobreza de lo buscado. La causa fundamental es su indeterminación, la del objeto y también la del concepto. La belleza natural, indeterminada, antitética a cualquier determinación, se convierte en indeterminable y se parece así a la música que, en Schubert, consiguió los efectos más profundos de esa semejanza inobjetiva con la naturaleza. Como en la música, también en la naturaleza aparece la belleza como un relámpago, para desaparecer inmediatamente cuando se intenta convertirla en algo firme, en una cosa. El arte no imita a la naturaleza, tampoco a una concreta belleza natural, sino a la belleza natural en sí misma. Y esto nos dice mucho de las aporías de esta belleza y de la estética en general. Su objeto sólo puede determinarse como indeterminable, negativamente. El arte necesita de la filosofía que le sirve de intérprete para decir lo que él no puede, y esta posi-

bilidad de hablar sobre el arte se debe precisamente a que él no habla. Las paradojas de la estética le vienen de su objeto: «Lo bello exige quizá la imitación servil de lo indeterminable en las cosas» [28]. Es una barbaridad decir de cualquier realidad natural que es más bella que otra; por esto el concepto de belleza natural, en cuanto diferenciable, encierra teleológicamente algo de esta barbarie. Sin embargo, la ceguera ante la belleza de la naturaleza sigue siendo ejemplo de banalidad. La razón está en lo enigmático de su lenguaje. Esta insuficiencia de la belleza natural puede haber sido uno de los motivos del arte enfático, de acuerdo con la doctrina hegeliana de las gradaciones. En arte lo fluente queda objetivado y convertido en duración: en esto el arte es concepto, aunque no como en la lógica discursiva. Tanto la debilidad de la reflexión sobre la belleza natural, que es debilidad del sujeto, como su vigor objetivo, exigen que en el arte se refleje algo enigmático y que quede determinado en un concepto, aunque no como algo en sí mismo conceptualizable. El «Canto nocturno del peregrino» tiene la calidad de lo incomparable porque no es tanto el sujeto quien habla —prefería, como en cualquier obra auténtica, enmudecer a través de ella— cuanto que su lenguaje imita lo indecible del lenguaje de la naturaleza. No otra cosa podría significar esa norma de que, en poesía, forma y contenido deben coincidir, si es que la norma quiere ser algo más que la expresión de la indiferencia.

La naturaleza, cifra de reconciliación

La belleza natural es la huella que deja lo no idéntico en las cosas presididas por la dura ley de la absoluta identidad. Mientras impere esa ley no es posible la presencia positiva de lo idéntico. Y por ello la belleza natural es tan dispersa e incierta, es esa promesa que sobrepuja todo lo intrahumano. El dolor que se experimenta ante la belleza, nunca tan vivo como en la experiencia de la naturaleza, es a la vez la nostalgia de la promesa que hay en ella sin que llegue a desvelarse y el sufrimiento ante lo insuficiente de su manifestación que está renunciando a la belleza a la vez que trata de igualarse a ella. En la relación con las obras de arte vuelve a aparecer esto mismo. Quien contempla una obra hace pacto con ella, aun en contra de su voluntad e inconscientemente, de plegarse a ella para que le hable. En la pura receptibilidad, tan alabada, hay algo de ese respirar a pleno pulmón en la naturaleza, del puro dejarse llevar. La belleza natural posee la debilidad de toda promesa a la vez que su

[28] Paul Valéry, *Windstriche. Aufzeichnungen und Aphorismen*, trad. al alemán por B. Böschenstein y otros, Wiesbaden, 1959, p. 94.

imposibilidad de aniquilación. Aunque las palabras rebotan siempre ante la naturaleza, aunque traicionan su lenguaje en comparación de ese otro lenguaje del que se diferencian cualitativamente, ninguna crítica de la teleología natural puede impedir que en las tierras del Sur haya días sin nubes cuya existencia parece estar justificada por una finalidad que sería la de poder ser percibidos. Cuando esos días se acercan a su fin con la misma claridad serena con que empezaron parece que brota de ellos el sentimiento de que no todo está perdido, que todo puede mejorarse: «Muerte, reposa en el lecho; corazones, escuchad: / Un anciano aparece con débil resplandor / al borde de la primera luz azulada: / Por obra de Dios, el Ingénito, estoy / yo aquí para vosotros: / Mundo, aunque aún pese sobre ti el dolor, / todo vuelve desde el principio, todo es tuyo todavía»[29]. La imagen de lo más antiguo en la naturaleza contiene toda la cifra de lo que aún no existe, de lo posible: al ser su manifestación es más que mera existencia; pero aun la primera reflexión sobre ello se torna en seguida violación. Es un hecho establecido que la naturaleza tiene lenguaje; pero no se puede juzgar sobre él porque su lenguaje no es juicio ninguno; tampoco pertenece a su lenguaje ese consuelo engañoso, puro reflejo del deseo y de la añoranza. La ambigüedad del mito se continúa en la incertidumbre de la belleza natural, mientras que el consuelo, eco de la belleza, se halla muy distante del mito. Contra Hegel y su filosofía de la identidad, la belleza natural está muy cerca de la verdad, pero se oculta precisamente en el instante de la máxima proximidad. El arte lo ha aprendido también de la belleza natural. Pero el fetichismo de la naturaleza, el escape panteísta, que no sería sino la cobertura afirmativa de una ilimitada amenaza, tiene también sus límites en el hecho de que la naturaleza, esa naturaleza que vive tierna y mortalmente en su belleza, todavía no es algo existente. La vergüenza que puede experimentarse ante la belleza natural procede de que se está atacando lo que todavía no existe, al quererlo traer a existencia. La dignidad de la naturaleza es la de algo que todavía no existe, que muestra, al expresarse, una intencional humanización. Esta dignidad ha pasado al carácter hermético del arte, a esa renuncia, que decía Hölderlin, de cualquier clase de uso, aun del uso sublimado procedente de la añadidura de un sentido humano. La comunicación no es sino la adaptación del espíritu a lo útil, no es sino el situarse a sí mismo entre las mercancías, y lo que hoy se llama sentido participa en esta monstruosidad. Cuanto hay en las obras de arte de continuidad, trabazón y reposo en sí, es la imitación del silencio en que únicamente habla la naturaleza. La belleza de la naturaleza es lo distinto de cualquier principio dominante, de cualquier difusa dispersión; es lo más parecido a la reconciliación.

[29] Rudolf BORCHARDT, *o. c.*, p. 104 («Canto del día»).

METAFÍSICA DE LA CRÍTICA HEGELIANA A LA BELLEZA NATURAL

Hegel llega a la belleza del arte partiendo de la belleza natural: «La vida en la naturaleza es bella como idea sensiblemente objetiva, ya que lo verdadero, la Idea, está ahí inmediatamente en su forma natural primera, como vida en las realidades individuales que se le adaptan» [30]. Esta frase, que convierte de antemano la belleza natural en más pobre de lo que realmente es, nos ofrece el paradigma de una estética de consecuencias: procede de la identificación de lo real con lo racional, o más específicamente, de determinar la naturaleza como la Idea en su ser-otro. Por eso las determinaciones le vienen impuestas a la belleza natural desde arriba. La belleza natural procede en Hegel de su teodicea de lo real: supuesto que la Idea no puede ser más que como se realiza a sí misma, su manifestación primera o su «forma natural inmediata» ha de ser «adecuada» y, por tanto, hermosa. La dialéctica pone límites a esta afirmación; en la polémica con Schelling ya no se acepta la identidad de la naturaleza con el espíritu, pues la naturaleza tiene que ser el espíritu en su ser-otro, pero no es inmediatamente reductible a espíritu. No se puede desconocer el progreso de la conciencia crítica que supuso este paso. El movimiento de los conceptos, propio de Hegel, busca la verdad inmediata, la no expresable, en el acto de nombrar lo particular, lo limitado: lo muerto y lo falso. Así desaparece la belleza natural, cuando apenas había aparecido: «La viviente belleza natural, a causa de esta inmediatez sólo sensible, no es bella ni se manifiesta bellamente ni para sí misma ni menos a partir de sí misma. La belleza natural sólo es bella para otro, es decir, para nosotros, para una conciencia capaz de captar la belleza» [31]. Así se habría pasado por alto la esencia misma de la belleza natural, precisamente la anámnesis de aquello que no es sólo un para-otro. Esta crítica de la belleza natural es la consecuencia de una constante en la estética hegeliana, de su dirección objetivista contraria a la contingencia de las impresiones subjetivas. Aun esa belleza que se presenta independiente del sujeto, que nada tiene que ver con lo construido, cae también bajo la sospecha de la enfermiza subjetividad; Hegel identifica inmediatamente esta subjetividad con la indeterminación de la belleza natural.

[30] Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten*, vol. 10: *Vorlesungen über die Aesthetik*, ed. por H. G. Hotho, 2.ª ed., Berlín, 1842/43, 1.ª parte, p. 157.

[31] *Ibid.*

A la estética de Hegel le falta completamente ese órgano para percibir cualquier lenguaje que no sea significativo, lo mismo que le falta a su teoría del lenguaje [32]. Desde el interior mismo de su sistema se le podría argumentar que la determinación de la naturaleza como espíritu en su -ser-otro no sólo los pone en contraposición, sino que también los une sin que se haya preguntado ulteriormente en la estética sobre este momento de unión como lo había hecho en su filosofía natural. Su idealismo objetivo está a punto de convertirse, en su estética, en un partidismo craso y apenas reflejo en favor del espíritu objetivo. Acierta sin embargo al afirmar que la belleza natural, tajante promesa de algo supremo, no puede quedarse en sí misma, sino que se salva sólo por medio de la conciencia que se le opone. Lo acertado de la oposición hegeliana a la belleza natural se corresponde con su crítica del formalismo estético y del hedonismo frívolo rechazado por el emancipado espíritu burgués del XVIII. «La forma de la belleza natural, en cuanto abstracta, se halla por una parte determinada y es por ello una forma limitada, y por otra parte contiene unidad y relación abstracta consigo misma... Esta clase de forma es lo que se llama regularidad, simetría, orden y, en definitiva, armonía» [33]. Hegel habla con simpatía respecto a la aparición de las disonancias, pero permanece sordo al profundo enraizamiento que éstas tienen en la belleza natural. Semejante orientación hizo que la teoría estética, en el nivel alcanzado por Hegel, fuese por delante del arte; sólo después de él, cuando se convirtió en prudencia neutralizada, se quedó detrás. Las relaciones puramente formales, «matemáticas», en otro tiempo bases de la belleza natural, quedaron contrapuestas al espíritu vivo; cae sobre ellas el veredicto de subalternas y domésticas: la belleza de la regularidad es «una belleza de la comprensión abstracta» [34]. Su desprecio de la estética racionalista le impidió ver lo que en la naturaleza escapa a las redes de los conceptos. El concepto de lo subalterno aparece literalmente en el tránsito de la belleza natural a la artística: «Esta esencial carencia [de la belleza natural] nos conduce a la necesidad del ideal que no puede hallarse en la naturaleza y en cuya comparación la belleza natural es algo subordinado» [35] Ahora bien, la belleza natural es algo subordinado en aquellos que la alaban, pero no en sí misma. Aunque las determinacioones del arte sobrepasan las de la naturaleza, aquél tiene su modelo en la expresión de la naturaleza y no en el espíritu que el hombre pueda infundirle. El concepto del ideal, de algo construido, por lo que el arte tendría que orientarse y que sería lo «purificado», le es externo. La altanería idealista frente a cuanto en la naturaleza no sea espíritu se venga en todo lo que en arte trasciende su espíritu subjetivo. El ideal intemporal se convierte en estatuas de escayola; la suerte de los dramas de Hebbel, cuyas tesis no estaban muy lejos de las hegelianas, son quizá el testimonio más sencillo en la historia de la literatura alemana. Hegel deduce el arte, racionalísticamente, y con una admirable abstracción de su real génesis histórica, de la insuficiencia de la naturaleza: «La necesidad de la belleza artística procede de las carencias de la realidad inmediata y su cometido debe establecerse en que tiene como vocación representar la aparición de la vida y del espíritu que la vivifica aun exteriormente en su libertad, así como adaptar también esa exterioridad a su concepto. Entonces lo verdadero trasciende, superándolos, su entorno temporal y su perdida dispersión en la serie de lo finito y obtiene a la vez una manifestación externa en la que ya no se muestra la precariedad de la naturaleza ni de la prosa, sino una existencia digna de la verdad» [36]. Este pasaje desvela la fibra misma de la filosofía hegeliana: la belleza natural adquiere su pleno derecho sólo por su muerte, ya que la carencia natural se instala en el centro de la belleza artística como su *raison d'être*. Además se la subordina por medio de la «vocación» a un objetivo que es claramente afirmativo y obedece a esa actitud burguesa cuyo dato de origen puede retrotraerse por lo menos hasta D'Alembert y Saint-Simon. Y, sin embargo, lo que Hegel atribuye a la belleza natural como carencia, como situado más allá del concepto firme, es la sustancia misma de la belleza. En el tránsito hegeliano de la naturaleza al arte no se halla la conocida multivocidad del «Aufheben»: la belleza natural desaparece sin que se la reconozca de nuevo en la belleza artística. Al no estar dominada ni determinada por el espíritu, es para Hegel algo anterior a la estética. Pero el espíritu dominador es sólo instrumento del arte, no su contenido. Hegel llama prosaica a la belleza natural. La fórmula en que la denomina asimétrica y el haberla considerado así no es sino ceguera respecto al desarrollo del arte más moderno que hubiera podido ser estudiado bajo el aspecto de la penetración de la prosa en la ley formal misma. La prosa es el reflejo en el arte, y un reflejo imborrable, del desencantamiento del mundo y no sólo de su adaptación a un estrecho utilitarismo. Quien, ante la prosa, sólo reacciona quedándose perplejo, se convierte en presa de una estilización arbitraria y preordenada. La línea de avance de la evolución no era todavía previsible en tiempos de Hegel; no coincide en modo alguno con el realismo, sino que se relaciona con esas formas de proceder liberadas de la dependencia de los objetos y de los lugares

[32] Cf. Theodor W. ADORNO, *Tres escritos sobre Hegel* («Aspectos», «La sustancia experimental» y «Skoteinos, o cómo habría de leerse»), Madrid, Taurus, 2.ª ed., 1974.

[33] HEGEL, *o. c.*, 1.ª parte, p. 170.

[34] *Ibid.*

[35] *O. c.*, 1.ª parte, p. 180.

[36] *O. c.*, 1.ª parte, p. 192.

comunes. Frente a ella la estética de Hegel fue clasicista y reaccionaria. En Kant la concepción clasicista de la belleza era compatible con la belleza natural, pero Hegel sacrifica esa belleza al espíritu subjetivo y subordina éste a un clasicismo que le viene de fuera y que es incompatible con él, quizá por miedo a una dialéctica que también debía ser operativa en la idea de la belleza. La crítica hegeliana del formalismo kantiano debió hacer valer lo concreto no formal. Pero Hegel no lo comprendió y quizá por ello confundió los momentos materiales del arte con su contenido objetivo. Por su tendencia a rechazar lo transitorio de la belleza natural, como en general todo lo inconceptualizable, se vuelve torpe e indiferente frente al motivo central del arte, frente a la búsqueda de la verdad en lo transitorio y caedizo. La filosofía de Hegel abdica ante la belleza: al identificar lo racional y lo real por sus mediaciones, hipostatiza como algo absoluto la estructuración subjetiva de cualquier ser y lo no idéntico sólo le vale como cadena de la subjetividad en lugar de considerar su experiencia como *télos* del sujeto estético, como su emancipación. Una estética que quiera ser dialéctica hasta el fin se convierte por necesidad en crítica de la hegeliana.

De la belleza natural a la artística

El tránsito de la belleza natural a la artística es dialéctico, es el tránsito de una dominación. La belleza artística es lo objetivamente dominado en una obra, pero que trasciende ese dominio gracias a su objetividad. Las obras de arte escapan de él porque cambian la conducta estética, a la que le corresponde la belleza natural, en trabajo productivo cuyo modelo es el trabajo material. El arte, como lenguaje manejable por los hombres, como lenguaje reconciliado, desearía llegar hasta ese punto en que el lenguaje de la naturaleza se les hace oscuro. Las obras de arte tienen de común con la filosofía idealista que retrotraen la reconciliación a una identidad con el sujeto; esto es lo que tiene de verdad esa filosofía, explícita en Schelling, que toma el arte como modelo y no al revés. Las obras de arte hacen prolongarse hasta su extremo el ámbito de dominio humano, pero no literalmente, sino gracias a la constitución de un ámbito que se distancia por su inmanencia construida del dominio real y lo está negando desde su heteronomia. Estos dos tipos de dominio se sirven mutuamente de mediación en su polaridad, pero no por una pseudomorfosis del arte en la naturaleza. Cuanto más estrictamente se alejan las obras de arte del naturalismo y de la imitación de la naturaleza, tanto más se aproximan a ésta las auténticas. La objetividad estética, reflejo del ser-en-sí de la naturaleza, realiza en toda su pureza la unidad subjetiva teleológica; así, y sólo así, es como las obras de arte se asemejan a la naturaleza. En cambio, cualquier semejanza particular es accidental, casi siempre extraña al arte y cosificada. La necesidad de la obra de arte es otro nombre de su objetividad. La historia al uso, como explica Benjamin, ha abusado de este concepto. Se intenta comprender o justificar ciertos fenómenos por lo general históricos y que de otra forma no se les podría encontrar más relaciones, afirmando que son necesarios; se alaba, por ejemplo, una música aburrida diciendo que fue necesaria como preámbulo de otra excelente. Pero la prueba de tal necesidad nunca puede aducirse: ni en la obra de arte particular ni en las relaciones entre obras y estilos existe una legalidad evidente al estilo de la científico-natural, y no es mejor el caso si se trata de legalidad psicológica. No se puede hablar *more scientifico* de necesidad en arte sino sólo en cuanto que cada obra, al estar clausurada en sí misma, tiene poder de evidenciar su ser-así-y-no-de-otra-manera, como si sencillamente tuviera que estar ahí y no se pudiera borrarla con el pensamiento. El ser-en-sí de que dependen las obras de arte no es la imitación de la realidad, sino la anticipación de un ser-en-sí que aún no existe, de algo desconocido que queda determinado por el sujeto. Las obras de arte nos dicen que existe algo en-sí, pero no hacen predicciones sobre ello. El proceso de espiritualización que afectó al arte durante los últimos doscientos años y le llevó a su mayoría de edad no lo convirtió, como desearía la conciencia cosificada, en extraño a la naturaleza, sino que lo hizo acercarse por propia configuración a la belleza natural. Una teoría del arte que convierta su tendencia a la subjetividad en simple identidad con el desarrollo de la ciencia, de acuerdo con la razón subjetiva, sacrificaría el contenido del movimiento artístico a la plausibilidad. El arte querría, usando medios humanos, dar realidad al lenguaje de lo no humano. La pura expresión de las obras de arte converge con la naturaleza cuando está libre de las perturbaciones cosistas, aun de los llamados materiales humanos. Es lo que sucede en las obras más auténticas de Anton Webern, cuya pura tonalidad, a la que se reducen en virtud de su sensibilidad subjetiva, se transforma en sonido natural; claro que el de una naturaleza elocuente, con lenguaje propio y no como imitación de un hecho natural. La plena conformación subjetiva del arte como un lenguaje no conceptual es, en el estado de racionalidad, la única figura en que se refleja algo así como el lenguaje de la creación, aun dentro de lo paradójico de la movilidad de todo reflejo. El arte intenta imitar una expresión que no procede de intención humana alguna. Esta intención es sólo su vehículo. Cuanto más perfecta es la obra, tanto más ausente de ella están las intenciones. La naturaleza mediata, contenido de verdad del arte, es su inmediato contrario. Aunque el lenguaje de la naturaleza es mudo,

el arte intenta convertir en lenguaje ese silencio, expuesto siempre al fracaso por la inevitable contradicción que hay entre esta idea que exige un esfuerzo desesperado y la otra, a la que se refiere este esfuerzo, de algo absolutamente indeliberado.

LA BELLEZA ARTISTICA: «APARICION», ESPIRITUALIDAD, INTUICION

El «más» como apariencia

La belleza de la naturaleza consiste en que parece decir más de lo que es. La idea del arte es arrancar este más a su contingencia, apoderarse de su apariencialidad, llegar a determinarla como tal apariencialidad y negarla como irrealidad. Pero este más, construido por el hombre, no incluye el contenido metafísico del arte, pues podría no ser nada y sin embargo las obras de arte lo hacen aparecer. Las obras de arte se convierten en tales al producir ese más, al crear su propia trascendencia, pero no son escenario y por ello se separan así de la trascendencia. El lugar de ésta en las obras de arte es la articulación de sus momentos. Al tender hacia esa articulación y adaptarse a ella, sobrepasan la manifestación misma que son, pero este sobrepasar es irreal. En su plenitud las obras de arte no son algo espiritual ni en primer lugar ni apenas por su significado. Su trascendencia es su lenguaje hablado o escrito, pero un lenguaje sin significado o, más exactamente, con un significado larvado o velado. A través de la mediación del sujeto se manifiestan objetivamente, pero en forma intermitente. Cuando el arte no alcanza esa trascendencia cae por debajo de su concepto, pierde su meollo artístico. También traiciona esa trascendencia si la pretende como juego de efectos. Hay aquí un esencial criterio para reconocer el arte nuevo. Fallan esas composiciones que sólo son bastidores para ruidos o material preparado, esos cuadros en que la retícula geométrica a que se han reducido sigue siendo lo que era; de aquí la relevancia que tiene el alejarse de las fórmulas matemáticas en las obras que se sirven de ellas. El *shock* que trataban de producir no se produce. Una pa-

radoja del arte es que sus obras intentan lo que no tienen derecho a intentar; siempre se echará de menos su sustancialidad.

Trascendencia estética y desencantamiento

Para describir ese «más» de las obras de arte no es suficiente la definición psicológica de la figura *(Gestalt)* por la que una totalidad es más que sus partes. El más no es la articulación de las partes, sino algo diferente, algo en lo que la articulación interviene como mediadora y a la vez diferenciado de ella. La articulación de los momentos artísticos está sugiriendo algo que no se encuentra en ella. Topamos aquí con una antinomia histórico-filosófica. Bajo la temática del aura, Benjamin se ha acercado mucho, al usar el concepto de la clausura de la obra, a esa manifestación que se trasciende a sí misma. También advirtió que la evolución que comienza con Baudelaire convirtió en tabú el aura, al llamarla «atmósfera» [37]. La trascendencia de la manifestación artística fue, en la obra de Baudelaire, realizada y negada a la vez. Desde este punto de vista podemos determinar el vaciamiento del arte no sólo como un paso hacia su liquidación, sino también como una de sus líneas de desarrollo. Entretanto apareció la rebelión socializada contra el aura y la atmósfera, pero no consiguió reducir al silencio el grito de quienes proclaman que el «más» del fenómeno se vuelve contra él mismo. Para verlo sólo se necesita comparar esas espléndidas poesías de Brecht tan parecidas a enunciados protocolarios con otras malas de ciertos autores cuya rebelión contra el poetizar los ha empujado a un terreno anterior a la estética. Todo lo que en la desencantada lírica de Brecht parece dicho simplistamente es lo más radicalmente diferente de ello y le da su rango eminente. Erich Kahler fue el primero en advertirlo y la poesía de las dos grullas es el mejor testimonio [38]. La trascendencia estética y el desencantamiento se hacen unísonos en el silencio, en el enmudecer: en la obra de Beckett, por ejemplo, su afinidad con el silencio procede del hecho de que el lenguaje alejado de los significados no es un lenguaje que diga algo. Quizá toda expresión, que es lo más cercano a la trascendencia, está muy cerca del enmudecer. La nueva música tiene su expresión máxima en su extinguirse, en esos tonos que emergen desnudos de entre una densa configuración y por los que el arte, por su propia tendencia interna, desemboca en su momento de naturaleza.

[37] Cf. Walter Benjamin, *Schriften, l. c.*, vol. 1.°, pp. 459 ss.
[38] Cf. Bertolt Brecht, *Gedichte II*, Frankfurt a. M., 1960, p. 210 («Los amantes»).

Clarificación racional y estremecimiento

La expresión de las obras no puede reducirse a sus materiales como a realidades inmediatas, sino como llenas de mediaciones. Cuando se carga el acento en lo irreal de su realidad se convierten en manifestaciones, en sentido pregnante, en manifestaciones de algo diferente. El carácter de acto, que les es inmanente, les da algo de momentáneo, de repentino, por más que, a causa de los materiales, sean algo duradero. Puede esto comprobarse en esa experiencia de sentirse asaltado que es propia de la contemplación de cualquier obra artística de importancia. La semejanza con la música que tienen todas ellas, lo mismo que la tiene la belleza natural, proviene de aquí. No en vano se las ha bautizado con los nombres de las musas. Al contemplarlas pacientemente entran en movimiento. De esta forma, aun en la era de la objetivación, persiste en ellas el estremecimiento precósmico; algo pavoroso vuelve a repetirse ante la realidad objetivada. A medida que el χωρισμός entre las cosas con sus claros perfiles y su dispersión, y la esencia pálida y lejana se hace más profunda, los ojos del arte van perdiendo la mirada que era la única anámnesis de lo que estaría más allá del χωρισμός. El estremecimiento ha pasado ya y, sin embargo, sobrevive. Las obras de arte que lo objetivan son el vehículo de la sobrevivencia. Pues si los hombres se estremecieron en su impotencia ante la naturaleza como ante lo real, no es menor ni menos abismal su temor de que se les escape. Toda clarificación racional se acompaña de la angustia de que pueda desaparecer lo que ella ha puesto en movimiento y que por ella amenaza con ser devorado, es decir, la verdad. Rechazada y arrojada sobre sí misma esa clarificación, se aleja de lo limpiamente objetivo que desearía alcanzar; así se entiende por qué a impulsos de su propia verdad quiere retener lo que está condenado por la verdad. El arte es precisamente esa forma de retención. El aparecer mismo, como momento de las obras, es la unidad paradójica o el equilibrio entre lo fugaz y lo estable. Las obras tienen tanto de estático como de dinámico; los géneros admitidos en el interior de determinada cultura, como los *tableaux* en los escenarios y paradas de circo o como los juegos de las artes acuáticas del siglo XVII, están de alguna manera en complicidad con lo que las obras auténticas esconden como su secreto *a priori*. Su clarificación racional consiste en su deseo de hacer conmensurable al hombre el recordado estremecimiento que en su mágica antigüedad era realmente inconmensurable. La formulación hegeliana del arte como intento de suprimir lo extraño [39] ha ro-

[39] Cf. Hegel, *o. c.*, 1.ª parte, p. 41: «El hombre hace esto [es decir,

zado esto mismo. El artefacto libera al estremecimiento del engaño mítico de su ser-en-sí, pero sin llegar a conducirle hasta el nivel del espíritu subjetivo. Cuando las obras de arte se convierten en algo cotidiano, cuando son objetivadas por los hombres, los enfrentan con ese estremecimiento en toda su fuerza y como si nunca hubiera existido. El acto de vaciamiento en semejante objetivación, que cualquier obra de arte realiza, tiene carácter correctivo. Se las puede considerar como epifanías neutralizadas, modificadas cualitativamente. Las antiguas divinidades aparecían ocasionalmente en sus lugares de culto o, por lo menos, habían aparecido en tiempos anteriores; tales apariciones son la ley de permanencia de las obras de arte aunque al precio de la encarnación de lo que aparece. Muy cercana al arte como aparición en sentido estricto, la celestial. Las obras de arte tienen con ella en común la forma de descender sobre los hombres, no afectada por sus intenciones ni por el mundo de las cosas. Si se expulsase del todo de las obras este elemento aparicional no serían más que fundas vacías, peores que la mera existencia, porque ni siquiera viven para algo. Nada recuerda mejor en las obras de arte al *mana* * que su extremo más opuesto, la construcción subjetiva fatalmente llevada a cabo. Ese instante que son las obras de arte se concentra, al menos en las tradicionales, en la convergencia hacia una totalidad de sus momentos particulares. El momento más fructífero de su objetivación es el que la concentra en su manifestación y de ningún modo sólo sus rasgos expresivos que están dispersos por toda la obra. Por su mismo carácter cósico y por su objetivación artificial están por encima del mundo de las cosas. La elocuencia del arte es la chispa que brota de la manifestación y de la cosa, sus obras son cosas en las que hay algo que se manifiesta. Su mismo proceso inmanente se manifiesta como su propia actividad y no como obra de los hombres en ellas, ni que se dirija exclusivamente a los hombres.

Arte y lejanía del arte

Los fuegos artificiales pueden ser el prototipo de las obras de arte, ya que son algo que por su transitoriedad y su carácter de mero entretenimieto apenas ha sido considerado digno de una reflexión teórica; sólo Valéry ha expuesto algunos pensamientos que por lo menos se le acercan. Se trata de una aparición κατ' ἐξοχήν manifestación empírica, pero sin carga de elementos empíricos duraderos, señal del cielo y producto en una sola pieza, *memento,* escritura que brilla un instante y pasa, pero que no puede leerse atendiendo a su significado. El ámbito estético se diferencia de lo absolutamente efímero en la total ausencia de objetivos, pero la determinación de lo estético no radica aquí. Las obras de arte no se distinguen de los seres transitorios por su perfección superior, sino porque, igual que los fuegos artificiales, se actualizan en el brillo de un instante en su manifestación expresiva. No son tan sólo lo otro respecto de lo empírico, todo en ellas es eso otro. Quien lo expresa con más vigor es la conciencia preartística de las obras de arte. Late en ella esa seducción que conduce hasta el arte, haciendo la mediación entre él y lo empírico. Aunque el estrato preartístico queda envenenado por el uso hasta que las obras de arte lo deshacen, permanece sin embargo en ellas por sublimación. Es menor su idealidad que la promesa de algo sensible bloqueado o fracasado por su espiritualización. Esta cualidad es perceptible en esos fenómenos de los que se ha emancipado la experiencia estética, en las reliquias de ese arte por así decir alejado del arte, tenido por inferior con razón o sin ella, como el circo, y hacia el que, en Francia, se orientaron los pintores cubistas y sus teóricos, y, en Alemania, Wedekind. Lo que éste llamó arte corporal no quedó detrás del espiritual, ni siquiera fue su complemento, sino que, al carecer de intención, es su modelo. Toda obra de arte, en cuanto ajena a lo enajenado, trata por su mera existencia de de conjurar el circo, y sin embargo está perdida sin dejar de imitarlo. No es por su carácter de aparición por lo que el arte se torna inmediatamente en imagen, sino por la tendencia contraria. El estrato preartístico del arte es *memento* de su impulso anticultural, de su desconfianza frente a su antítesis con respecto al mundo empírico, antítesis que deja intacto a ese mundo. Las obras de gran categoría intentan incorporar en ellas ese estrato reacio al arte. La falta de él, por ser sospechoso de infantilismo, trae consigo la capitulación del arte: en la espiritual música de cámara la desaparición del primer violín, en el drama la del encanto de las bambalinas. Todavía en la última obra de Beckett se levanta el telón lleno de promesas; las obras de teatro o los directores que lo han suprimido están intentando saltar con un inútil truco sobre su propia sombra. El instante en que se alza el telón es la expectación de la aparición. Si la intención de las obras de Beckett, con sus grises de ocaso del sol del mundo, es exorcizar lo multicolor del circo, le son sin embargo fieles al representarse en escenario y es bien sabido que sus antihéroes se inspiraron en los *clowns* y en lo grotesco cinematográfico. Por muy austeras que sean sus piezas no renuncian al atuendo teatral ni a los telones de fondo: el criado Clov, que querría vanamente escaparse, lleva esa vestimenta cómica y anticuada del inglés viajero; la duna

modificar las cosas externas sobre las que imprime el sello de su interior], para quitar al mundo exterior, en cuanto sujeto libre, su dura extranjería y gozar en la figura de las cosas una realidad externa de sí mismo.»

* Palabra polinesia que significa 'fuerza'. Es el poder oculto que veneran ciertas religiones primitivas y estaría, según algunos sociólogos, en el origen de nuestra idea de causa [N. del T.]

de Happy Days recuerda las formaciones del oeste americano; y todavía hay que preguntarse si los cuadros más abstractos por sus materiales y por su organización visual no incluyen restos de objetividad que los colocan fuera del arte. Esas mismas obras que se prohíben con toda pureza la fiesta y el consuelo no pueden borrar del todo el brillo, sino que lo tienen tanto mayor cuanto más conseguidas sean. Su falta de objetivos simpatiza profundamente, más allá del abismo del tiempo, con el estudiante alegre y vagabundo tan desagradable en una civilización sedente y amante de la propiedad. No es la menor de las actuales dificultades del arte el que se avergüence de la aparición sin poder prescindir de ella; transparente como es hasta en su constitutiva apariencia, que en su transparencia se le ha vuelto falsa, está corroyendo su misma posibilidad una vez que ya no, según la palabra de Hegel, sustancial. Un chiste de soldados, bastante necio, de los tiempos guillermianos nos cuenta que un oficialillo fue enviado por su superior un hermoso domingo al parque zoológico. Vuelve lleno de excitación y dice: Señor teniente, no es posible que existan unos animales así. Su forma de reaccionar necesita de la experiencia estética en la misma medida en que es extraña al arte. Ante el θαυμάζειν de tales mozos quedan eliminadas también las obras de arte; el *Angelus Novus* de Klee puede suscitar esa reacción lo mismo que las figuras, mezcla de hombre y animal, de la mitología india. En toda obra genuina aparece algo que no existe, pero su fantasía no lo crea a partir de elementos dispersos en la realidad, sino que proceden de esa constelación que es como una cifra que no pone ante los ojos, como las fantasías, lo cifrado. Lo cifrado de las obras de arte, que es una de las caras de su carácter aparicional, se diferencia de la belleza natural en que si bien impide la univocidad del juicio, lo que hace sin embargo por su propia configuración, por el «cómo» según el cual aquéllas se enfrentan con lo disperso y adquieren la mayor determinación. Por este rasgo están imitando las síntesis del pensamiento significativo, su enemigo irreconciliable.

Lo no existente

En la aparición de algo no existente, como si existiera, es donde encuentra su piedra de escándalo la cuestión sobre la verdad del arte. Por su misma forma está prometiendo lo que no existe y formulando objetivamente la exigencia, por precaria que sea, de que eso, por el hecho de aparecer, tiene que ser posible. El insaciable deseo de la belleza, descrito por Platón con palabras que tienen el frescor de lo original, es el deseo del cumplimiento de lo prometido. Es también la condena de la filosofía idealista del arte, ya que no fue capaz de

acoger la fórmula de la *promesse du bonheur*. Al conjurar teóricamente a la obra de arte a convertirse en lo que simbolizaba atentó contra el espíritu que hay en ella. Lo que éste promete es el lugar de la dimensión sensible del arte, pero no el agrado de quien lo contempla. El romanticismo quiso sencillamente equiparar que es pura aparición con lo artístico en cuanto tal. Algo esencial se dice con esto, pero se lo limita a lo particular, a ser alabanza de una forma de proceder del arte que en vano quiere hacerse infinita. Su error, casi locura, fue creer podía apoderarse por medio de la reflexión y la temática del éter del arte, de lo que en él hay de irresistible e inaprisionable, tanto su ser como su concepto. Es lo que late en su particularidad, lo insubsumible, lo que desafía el principio dominante de lo real, el de su alterabilidad. Pero lo que se manifiesta no es intercambiable: ni es la opaca individualidad que puede sustituirse por otra, ni el universal vacío cuya unidad de notas disuelve lo específico subsumido bajo ella. Si en la realidad todo se ha convertido en fungible, el arte opone a este todo-para-otro las figuras de lo que sería exclusivamente ello mismo, de lo emancipado de cualquier identificación impuesta. El arte llega a penetrar en la ideología misma al estar sugiriendo, como *imago* de lo no intercambiable, que no todo en el mundo habría de serlo. Por no ser intercambiable, el arte, en virtud de su propia configuración, ha de servir como conciencia crítica a lo intercambiable. El *telos* de las obras de arte es un lenguaje cuyas palabras no están incluidas en ese espectro lingüístico normal, ni han sido dictadas por una universalidad preestablecida. Una importante novela de Leo Perutz trata del color «rojo trompeta» [40]; los géneros intraartísticos como la ciencia-ficción se dedican a temas creíbles y por tanto impotentes. Aunque en las obras de arte lo no existente ha de aparecer bruscamente, sin embargo no cabe apoderarse de ello en realidad como con un golpe de varita mágica. Los trozos dispersos de lo existente, que en la obra de arte se aparecen congregados, son los que le sirven como mediación de lo no existente. No puede decidirse, partiendo de la existencia del arte, si esa no-existencia que se manifiesta en él existe por lo menos como manifestación o se queda en mera apariencia. La autoridad de las obras de arte consiste en que fuerzan a reflexionar sobre por qué siendo éstas figuras de lo existente e incapaces de dar existencia a lo que no la tiene, pueden llegar a ser su imagen fascinante, aun no siendo nada lo no existente en sí mismo. Es precisamente la ontología platónica, más compatible con el positivismo que la dialéctica, la que se escandaliza del carácter apariencial del arte, lo mismo que cuando las promesas del arte pusieron en duda la positiva omnipresencia del

[40] Cf. Leo Perutz, *Der Meister des jüngsten Tages*. Novela, München, 1924, p. 199.

ser y de la idea, de que Platón quiso asegurarse por medio de sus conceptos. Si sus Ideas fueran el ser en sí, ninguna necesidad habría del arte; todas las ontologías antiguas desconfiaron de él por más que deseasen controlarlo en la práctica. Sabían en lo más profundo que no es un concepto universal hipostasiado lo que la belleza promete. La crítica que Platón hace del arte no es constringente porque éste es la negación de la realidad literal de sus contenidos, realidad en la que Platón le acusa de mentira. La exaltación celestial del concepto hasta convertirlo en Idea está unida a una banal ceguera respecto a ese momento central del arte que es la forma. Sin embargo, no se puede borrar del todo esa mancha de mentira caída sobre el arte; nada puede garantizar que cumpla su promesa objetiva. Cualquier teoría del arte tiene por tanto que ser también su crítica. Aun en el arte radical existe tanto de mentira cuanta es la distancia que lo separa de lo posible, porque esa posibilidad sólo la produce como mera apariencia. El crédito de las obras de arte se torna en préstamo de una cierta praxis que todavía no ha comenzado y de la que nadie sabría decir si honra su propio cambio.

Carácter de imagen

Las obras de arte son imágenes en cuanto aparición, en cuanto manifestación, no en cuanto representación. Aunque, al perder el mundo su encantamiento, la conciencia se ha liberado del viejo estremecimiento, éste sigue reproduciéndose siempre en el antagonismo histórico entre sujeto y objeto. Este objeto se volvió tan inconmensurable, extraño y angustiante para la experiencia como en otro tiempo lo fue el *mana*. Lo cual afecta a su carácter de imagen que manifiesta esa extrañeza, a la vez que intenta convertir en experimentable esa misma extrañeza y su carácter cósico. La tarea encomendada a las obras de arte consiste en hacerse conscientes de lo universal que late en lo singular, lo que produce la coherencia del ente y es ocultado por él; pero no en disimular gracias a su singularidad la universalidad dominante del mundo administrado. La totalidad es la prolongación caricaturesca del *mana*. El carácter de imagen en las obras de arte se fue convirtiendo en la totalidad porque en las cosas singulares con lo no accesible a los conceptos discursivos, a pesar de su objetividad en la estructura de la realidad, el arte permanece fiel a la clarificación racional, aun siendo una provocación en una era que cultiva esa clarificación. No es lo ideal ni lo armónico lo que en ella se manifiesta; su capacidad disolvente está en lo contradictorio y disonante. El intento de clarificación racional ha sido siempre conciencia de que todo lo que en ella quisiera captar sin velos es algo que desaparece; al estar penetrado por esto y por su

estremecimiento no sirve sólo para criticarlo, sino también para salvarlo en la medida en que la realidad misma también es causa de estremecimiento. Esta paradoja se la apropian las obras de arte. Si bien es verdad que la racionalidad subjetiva de medios y fines, por ser particularista, y en su fondo último, irracional, se halla necesitada de enclaves en los que la irracionalidad sea peor y que, en cuanto tal, produce el arte, también lo es que éste dice la verdad sobre la sociedad, pues en sus obras auténticas sale al exterior esa irracionalidad que afecta a la concepción racional del mundo. Denuncia y anticipación se sincopan en él. Como aparición es iluminador y puede ser tocado, pero como imagen es intento paradójico de proscribir lo absolutamente huidizo. Sus obras están trascendidas por un carácter de momentaneidad; la objetivación las convierte en instantáneas. Recuérdese la formulación de Benjamin sobre la dialéctica en reposo bosquejada en el contexto de su concepción de la imagen dialéctica. Como las obras de arte, en cuanto imágenes, son la perduración de lo transitorio, tienden a concentrarse en su manifestación como en algo momentáneo. Experimentar el arte es lo mismo que adquirir consciencia de su proceso inmanente precisamente en el instante de su reposo; el concepto central de la estética de Lessing, el de la fecundidad, procede quizá de aquí.

«Explosión»

Las obras de arte no se contentan con ser imágenes como algo duradero, sino que llegan a ser tales obras precisamente por la destrucción de su propia imaginería, la cual, por ello, está emparentada de cerca con lo explosivo. Cuando Moritz Stiefel, en *El despertar de la primavera* de Wedekind, se dispara a sí mismo con la pistola de agua en el momento que cae el telón —«Ya no volveré jamás a casa» [41]— está manifestándose la inefable tristeza del paisaje ante la ciudad que se van hundiendo en las sombras del atardecer. Las obras de arte no son sólo alegorías, sino también su cumplimiento catastrófico. Los *shocks* producidos por las más recientes obras son la explosión de su manifestación. Lo que antes era un *a priori* evidente se desmembra ahora en catástrofe, gracias a la cual queda en total franquía la esencia de su manifestación; en ningún otro lugar aparece esto tan patente como en las imágenes de Wols. El mismo atenuarse la trascendencia estética es estético: prueba de lo míticamente encadenadas que están las obras de arte a su antítesis. Al consumirse su manifestación misma son repelidas de golpe por la expe-

[41] Frank Wedekind, *Gesammelte Werke*, vol. 2.°, München y Leipzig, 1912, p. 142.

riencia empírica como opuestas a lo que en ella vive; apenas puede concebirse el arte hoy día sino como una forma de reacción, que anticipa el apocalipsis. Si las miramos de cerca, aun las obras de apariencia sosegada son descargas, no tanto de las emociones acumuladas por su autor, cuanto de las fuerzas que en ellas se combaten entre sí. A su resultante, que es el reposo, está asociada la imposibilidad de llevarlo al equilibrio; en un mundo no reconciliado sus antinomias no pueden simplificarse, como tampoco las del conocimiento. Ese instante en que se convierten en imágenes, cuando su interior se hace externo, hace reventar esa cobertura con que lo externo recubría el interior; su aparición, que las convierte en imágenes, destroza a la vez su esencia de imágenes. La fábula de Bauledaire del hombre que perdió su aureola, tal como la interpreta Benjamin [42], no es sólo la descripción del final del aura, sino el aura misma; cuando las obras de arte brillan, su objetivación desaparece por sí misma. Al ser el arte manifestación está orientado teleológicamente a su propia negación; la dureza propia de la manifestación es la negación de la apariencia estética. Pero tanto la manifestación como su explosión son elementos históricos. La obra de arte es por sí misma, y no por su situación en la historia real, como quiere el historicismo, no un ser que esté elevado sobre el devenir, sino un ente que es devenir. Lo que en ella se manifiesta es su tiempo interno y la explosión de su manifestación rompe la continuidad de ese tiempo. Su núcleo monadológico es su mediación respecto a la historia real. Podemos decir que éste es el contenido de las obras. Y analizarlas es lo mismo que darse cuenta de la historia inmanente que acumulan.

El contenido de la imagen es colectivo

El carácter de imagen propio de las obras de arte es posiblemente, por lo menos en el arte tradicional, función de su fecundidad; puede hacerse patente esto en la obra sinfónica de Beethoven, especialmente en sus sonatas. El movimiento detenido se eterniza en el instante y lo eternizado se aniquila en su reducción al instante. Esta es la más aguda diferencia entre la imagen artística y la doctrina de las imágenes de Klages y Jung. Tras la escisión del conocimiento en imagen y signo, el pensamiento identifica sin más la imagen escindida con la verdad; pero entonces no se justifica la falta de gravedad de la escisión, sino que se supera, pues afecta tanto a la imagen como al concepto. Como las imágenes no pueden traducirse a conceptos de forma perentoria, tampoco son «reales»; no hay imagen sin algo imaginario; su realidad la tienen en su contenido histórico y no hay

[42] Cf. Walter Benjamin, *Schriften, o. c.*, vol. I, pp. 465 ss.

que hipostasiar las imágenes, ni aun las históricas. Las imágenes estéticas no son algo inmóvil, no son invariantes arcaicas: las obras llegan a ser imágenes porque hablan en ellas los procesos que han llegado a conseguir la objetividad. La religión burguesa del arte, procedente de Dilthey, confunde la imagen artística con su contrario: con el conjunto de imágenes psicológicas que tenga el artista. Pero ese conjunto es sólo un elemento bruto que se fundirá en la obra. Y el proceso en ella latente y que se manifiesta en el instante es más bien su historicidad interna, sedimento de la historia externa. La constringencia de su objetivación, lo mismo que las experiencias de que vive, son algo colectivo. El lenguaje de las obras de arte está constituido, como cualquier otro, por una corriente subterránea colectiva. También es así el lenguaje de esas obras a las que los clichés culturales aceptan como solitarias y encerradas en su torre de marfil; su sustancia colectiva procede de su mismo carácter de imágenes, pero no de lo que pudieran decir en directa referencia a lo colectivo, como indica la palabra misma. La aportación específicamente artística no consiste en conseguir una constringencia de amplios vuelos por la temática o por los efectos, sino en llegar a representarse, de forma monadológica, por medio de la penetración en las experiencias que sustentan a la obra, lo que está más allá de la mónada. Su resultado es también el camino que recorre hacia su *imago* y la *imago* misma en cuanto fin; es a la vez estática y dinámica. La experiencia subjetiva produce imágenes que no son imágenes de nada y tienen aún así esencia colectiva; tal es la única mediación entre el arte y la experiencia. Este contenido de experiencia es el que hace distanciarse a las obras de arte de la realidad empírica, y no la fijación o la conformación en sentido usual; son experiencia empírica por medio de una deformación empírica. Es ésta también su afinidad con los sueños, aunque sus leyes de formación sean diferentes. Dicho en otras palabras, el momento subjetivo de las obras de arte procede de la mediación del ser-en-sí. Su colectivismo latente libera a la obra monadológica del azar de su individuación. La sociedad, como determinante de la experiencia, constituye las obras como su auténtico sujeto; y esto hay que defenderlo en contra de los reproches de subjetivismo, normales tanto desde la derecha como desde la izquierda. En cada escalón estético se renueva el antagonismo existente entre la falta de realidad de la *imago* y la realidad del contenido histórico que se manifiesta. Las imágenes estéticas se emancipan de las míticas porque se subordinan a su propia falta de realidad; no otra cosa quiere decir ley de la forma. Esta es su participación en la clarificación racional, y frente a ella resulta regresiva cualquier concepción del arte comprometido o didáctico. La concepción correcta, sin importarle la realidad de las imágenes estéticas, descubre la antítesis del arte respecto a la realidad y, a la vez, la

integra en esa combatida realidad. Pueden llamarse obras de arte racionalmente clarificadas las que, manteniendo sin concesiones su distancia de la experiencia empírica, demuestran tener una verdadera conciencia de ella.

El arte como algo espiritual

El espíritu de las obras de arte es lo que las convierte, en cuanto manifestaciones, en más de lo que son. Determinarlas como espíritu está cerca de su determinación como fenómenos, como lo que se manifiesta, no como ciega manifestación. Espíritu es eso, lo que se manifiesta, que no es más elevado que la manifestación, pero tampoco es idéntico a ella, es lo que en su facticidad no tiene carácter fáctico. Por él las obras de arte, cosas entre las cosas, se tornan en algo diferente de lo cósico y llegan a serlo precisamente por el hecho de ser cosas, no por su localización espacio-temporal, sino por un inmanente proceso de cosificación que las convierte en lo igual a sí mismo, en lo idéntico a sí mismo. Si no fuera así apenas podría hablarse de su espíritu, de lo que sencillamente no tiene carácter de cosa. No se trata sólo del *spiritus,* del aliento, del alma de las obras de arte en cuanto fenómenos, sino también de la fuerza interna de la obra, de la fuerza de su objetivación; participa tanto de ella como de su contrario, de la fenomenalidad, y sirve de mediación inmanente entre ambas. Semejante mediación se da en sus instantes sensibles y en su configuración objetiva; es mediación en sentido estricto, y en ella cada uno de estos momentos se convierte evidentemente en lo ajeno a él mismo. El concepto estético de espíritu tiene adquiridos algunos malos compromisos no sólo por sus relaciones con el idealismo, sino también por ciertos escritos de los comienzos del arte radical moderno; los de Kandinsky, por ejemplo. Rebelándose con razón contra un sensualismo que, aun en el *Jugendstil,* daba en arte la máxima importancia a lo agradable a los sentidos, aisló mediante un proceso de abstracción el principio opuesto y lo cosificó, hasta el punto de que era difícil distinguir el «debes creer en el espíritu» de una superstición o de un artificial delirio por lo superior. El espíritu en las obras de arte trasciende igualmente el fenómeno sensible y el carácter cósico, pero sólo existe en la misma medida que éstos. De forma negativa, esto quiere decir que, literalmente, el espíritu no es nada en las obras, fuera de sus palabras; es su éter, lo que habla por medio de ellas o, más estrictamente, lo que las convierte en escritura. Nada cuenta en ellas lo espiritual que no brote de la configuración de sus momentos sensibles —es el caso de cualquier otra clase de espíritu, especialmente de aquel que, procedente de la filosofía, se introduce a presión y trata de expresarse gracias a que

los ingredientes intelectuales son materia de la obra como lo son los tonos y colores—; pero tampoco tiene nada de artístico el elemento sensible de las obras si no es a través de la mediación del espíritu. Aun los cuadros franceses más perturbadoramente sensibles alcanzan su rango porque, sin querer, convierten sus elementos sensuales en portadores de un espíritu cuyos contenidos de experiencia se refieren a la triste resignación ante la mortalidad de la existencia sensible; estos cuadros no pueden apurar hasta el final su propia suavidad; el sentimiento de la forma se lo impide. Sin tener en cuenta filosofía ninguna de lo objetivo y lo subjetivo, el espíritu de las obras de arte es objetivo, es su contenido más propio y el que decide sobre ellas: espíritu de la cosa misma que se muestra en su manifestación. La medida de su objetividad es la fuerza con la que penetra la manifestación. No se identifica en modo alguno con el espíritu del artista, que es, a lo más, uno de sus momentos. Puede comprobarse esto en el hecho de que el artefacto, sus problemas y sus materiales también lo evocan. La manifestación de la obra de arte considerada como un todo no es su espíritu y menos aún la idea aparentemente encarnada o simbolizada en ella; no se la puede aprisionar en una inmediata identificación con su manifestación, ni constituye una nueva capa encima o debajo de ella; el suponerlo la convertiría en una cosa. Su lugar es la configuración misma de lo que aparece; da forma a la aparición y viceversa; siendo la fuente de luz por la que brilla el fenómeno, se convierte ella misma en fenómeno en sentido pregnante. Para el arte su elemento sensible es sólo algo espiritualizado, refractado. Puede aclararse esto mediante la categoría de lo serio en las obras importantes del pasado, sin cuyo conocimiento el análisis sería infructuoso. Antes de comenzar la *reprise* del primer movimiento de la *Sonata a Kreutzer,* que Tolstoi despreciaba calificándola de sensual, un acorde de la segunda dominante causa un tremendo efecto. Si se hubiera dado fuera de esa sonata, carecería más o menos de importancia, pero el lugar en que se halla adquiere todo su valor por él, por su colocación y por la función que allí desempeña. Adquiere su seriedad porque nos lleva más allá de su *hic et nunc* y extiende el sentimiento de seriedad sobre lo que le antecede y le sigue. No se lo debe concebir como una cualidad sensible singular, sino que se convierte en irresistible por medio de la constelación sensible de un par de acordes colocados en lugar crítico y en este sentido consigue lo que sólo algo sensible haría. El espíritu que se manifiesta estéticamente queda condenado a estar en su lugar dentro del fenómeno como en otro tiempo los espíritus tenían que quedarse donde habían solido vivir. Cuando no aparece, las obras de arte se vuelven tan poca cosa como él. También es indiferente a la distinción entre el arte de tendencia sensible y el otro, llamado idealista por los esquemas de la historia del espí-

ritu. En la medida en que el arte sensible existe, encarna el espíritu de la sensibilidad, por lo que ya no es puramente sensible. La concepción de Wedekind sobre el espíritu de la carne tuvo ya en cuenta esto mismo. El espíritu, elemento de la vida del arte, está unido a su contenido de verdad sin coincidir sin embargo con él, pues puede representar también la falta de verdad. La razón está en que el contenido de verdad postula como sustancia propia algo real y el espíritu no puede ser inmediatamente real. La manera en que determina las obras de arte no está comprometida y arrastra hacia su propio terreno cuanto de sensible y de fáctico hay en ellas. Por ello las obras se secularizan más, se hacen más enemigas de la mitología, de la ilusión de un espíritu que fuera real, aunque este espíritu fuese el propio suyo. Las obras de arte en que interviene su mediación radical se consumen a sí mismas. Pero, en virtud de la negación determinada de la realidad del espíritu, quedan siempre orientadas hacia él: o por medio de la simulación, sino precisamente por la fuerza que movilizan contra él, y que se convierte en su omnipresencia. Hoy no se puede representar el espíritu bajo ninguna otra forma; el arte nos ofrece su prototipo. El espíritu, al ser la tensión entre los elementos de la obra de arte en lugar de una sencilla existencia *sui generis,* se torna en proceso y, por tanto, en la obra misma. Reconocerlo así es apoderarse de ese proceso. El espíritu de las obras de arte no es un concepto, pero por su medio aquéllas se hacen conmensurables al concepto. Cuando la crítica de la configuración de una obra llega a percibir en ella el espíritu y a confrontar los diferentes momentos entre sí y también con el espíritu que en ellos se muestra, está acercándose a su verdad más allá de la configuración estética. Por eso es necesaria la crítica de las obras. Ella es la que reconoce en el espíritu de las obras su contenido de verdad o la que lo separa. Y en este acto, y sólo en él, convergen arte y filosofía, y no en esa filosofía del arte que prescribe a éste lo que ha de ser su propio espíritu.

La inmanencia de las obras y lo heterogéneo

A la estricta inmanencia del espíritu en las obras de arte la contradice otra tendencia opuesta no menos inmanente: la de arrancarse a la clausura de las propias articulaciones, la de poner en ella misma cesuras que no permiten la manifestación considerada como totalidad. Como el espíritu de las obras no se diluye completamente en ellas, rompe la figura objetiva por la que queda costituido, y esta rotura es el instante de la aparición. Si el espíritu de las obras fuera literalmente idéntico con sus momentos sensibles y su organización, entonces no sería otra cosa que el contenido de la manifestación: la renuncia a esto es el umbral con el idealismo estético. Aunque este espíritu brilla en la manifestación sensible, es el brillo de una negación, y en la unidad con el fenómeno es a la vez lo distinto de él. El espíritu se adhiere a la figura de las obras, pero sólo es espíritu en cuanto apunta más allá de ella. El hecho de que no haya diferencia ninguna entre la articulación y lo articulado, la configuración inmanente y el contenido, además de ser sospechoso de apologética del arte moderno, apeñas puede mantenerse. Si ello resulta plausible es porque el contenido del análisis tecnológico, aun no siendo ya la obtusa reducción a sus elementos y poniendo también de relieve el contexto y su normatividad, así como las reales o supuestas partes constitutivas, ya no es capaz de captar el espíritu de una obra; para ello se necesita una reflexión ulterior. Sólo en cuanto espíritu es el arte la contradicción de la realidad empírica y se mueve en la dirección de una negación determinada de la actual configuración del mundo. Hay que construir dialécticamente el arte, ya que el espíritu habita en él, pero no de tal forma que el arte lo posea como un absoluto o él sirva de garantía de algo absoluto. Las obras de arte, por más que aparezcan como entes, cristalizan entre ese espíritu y su opuesto. La objetividad de la obra de arte en la estética hegeliana se iba convirtiendo en su propio opuesto y era además la verdad del espíritu. Para él el Espíritu era idéntico a la Totalidad, también a la totalidad estética. Es verdad que el espíritu no tiene el carácter de una particularidad intencional, pero sí es uno de los momentos de la obra como todas las particularidades y todos los hechos que la constituyen; es esto lo que convierte el artefacto en obra de arte, aunque ciertamente nunca sin la participación de lo opuesto. En la realidad, la historia apenas ha conocido obras de arte que hayan conseguido la pura identidad entre el espíritu y lo no espiritual. Por su propio concepto, el espíritu de las obras no es puro, sino función de aquello en lo que aparece. Las obras que parecen encarnar esa identidad y reposar en ella difícilmente son las más importantes. Pero lo que se opone al espíritu en las obras no es en modo alguno lo natural de sus materiales y objetos, sino más bien un valor límite. Materiales y objetos son históricos y sociales lo mismo que las técnicas y se van modificando por lo que les sucede en las obras mismas. Estos elementos heterogéneos en la obra de arte le son inmanentes: es lo que se opone a su unidad al mismo tiempo que la necesitan para ser algo más que una victoria pírrica sobre lo que no ofrece resistencia. Al no ser las obras de arte esa unidad sin fisuras ni esa clase de figura en que una reflexión estética un tanto estilizadora las convirtió, o puede identificarse simplemente su espíritu con su conexión inmanente, con la complexión de sus momentos sensibles. Por su configuración propia no puede decirse que las obras sean como organismos; sus productos supremos son refractarios a ese aspecto orgánico y lo muestran como algo ilusorio en su afirmación. En la totalidad de sus

géneros el arte se encuentra penetrado de momentos intelectuales. Baste decir que las grandes formas musicales no podrían constituirse sin esos momentos, sin ser escuchadas antes y después, sin expectación o recuerdo, sin síntesis de lo disperso. Aunque tales funciones hay que atribuirlas en cierta medida a su inmediatez sensible, lo que quiere decir que las compexiones presentes de sus diferentes partes llevan consigo las cualidades formales de lo pasado y de lo futuro, las obras de arte adquieren con todo sus valores en el momento en que termina esa inmediatez, cuando tienen que ser «pensadas» no por una reflexión que les sea exterior, sino que brote de ellas mismas: la mediación intelectual forma parte de su misma complexión sensible y condiciona su percepción. Si existe algo que pueda llamarse la característica envolvente de las grandes obras avanzadas, habría que buscarla en la irrupción del espíritu a través de su configuración. No se trata de una aberración del arte, sino de su total correctivo. Sus máximos logros están condenados a ser fragmentarios, están forzados a confesar que ni siquiera ellos poseen lo que la inmanencia de su figura pretendía poseer.

Sobre la estética hegeliana del espíritu

Ha sido el idealismo objetivo quien por primera vez ha puesto el acento con toda energía sobre el momento espiritual en contraposición al sensible. Así ha unido la objetividad con el espíritu: enlazándose sin escrúpulos con la tradición ha identificado lo sensual con lo accesorio. Universalidad y necesidad que, siguiendo a Kant, formaban el canon del juicio estético, aunque siguen siendo problemáticas en él, se convierten en Hegel en resultados de una construcción realizada por el Espíritu, su omnipotente categoría. Es evidente el progreso que tal estética supone respecto a todas las anteriores; el arte queda así liberado de las últimas huellas del *divertissement* feudal y su contenido espiritual, al ser considerado su nota esencial, escapa desde el comienzo a la esfera de la mera significación, de las intenciones. Hegel reconoce el espíritu como la sustancia del arte, ya que se trata del ente en y por sí mismo, pero no como algo sutil y abstracto que planee sobre él. Lo dice en la definición de lo bello como el brillo sensible de la Idea. Por esto el idealismo filosófico no es tan favorable a la espiritualización estética como podía esperarse de su carácter constructivista. Más bien desempeñó el papel de defensor de lo sensible, de lo sensible que corroía a la espiritualización; la doctrina de lo bello como brillo sensible de la Idea tenía carácter afirmativo, como dice literalmente Hegel, al ser la apología de lo inmediato como algo lleno de sentido; la espiritualización radical sería lo contrario a esto. Pero este progreso se paga a un alto precio, ya

que el momento espiritual del arte no es lo que el idealismo llama espíritu, sino más bien el proscrito impulso mimético considerado como totalidad. El sacrificio que tiene que hacer el arte para alcanzar esta mayoría de edad, de cuyo postulado se hizo consciente a partir de la cuestionable afirmación kantiana de que «nada sensible es sublime» [43], podría reconocerse ciertamente en la modernidad. Al ser eliminado el principio de imitación en pintura y escultura, y la retórica en la música, se hizo casi inevitable que los elementos liberados: colores, sonidos, configuración absoluta de las palabras aparecieran e interviniesen como si ya por sí mismos expresasen algo. Pero esto es ilusorio: su elocuencia procede solamente del contexto en que aparecen. A esa superstición de lo elemental e inmediato que veneró el expresionismo y que desde él descendió a la urdimbre misma del arte y a la filosofía, responden esencialmente la arbitrariedad y el azar en las relaciones entre los materiales y la expresión. Era un engaño creer que el color rojo posee en sí mismo valores expresivos, y en los supuestos valores de los sonidos complejos y pluritonales late, como su condición, la decidida negación de los valores tradicionales. Reducido a «material natural» todo esto es vacuo, y las teorías que lo mistifican no tienen más sustancia que la charlatanería de los experimentos cromo-acústicos. El fisicalismo de última hora, en música, por ejemplo, se reduce literalmente a sus elementos, una clase de espiritualización que en consecuencia arroja de sí el espíritu. A esto se añade el aspecto autodestructivo de la espiritualización hacia afuera. Filosóficamente se trata de una metafísica muy cuestionable y, por otra parte, es una caracterización demasiado general como para hacer justicia al espíritu en arte. Las obras se afirman realmente como algo de esencia espiritual aunque ya no se presuponga el espíritu como sustancia. La estética hegeliana deja abierto el problema de cómo puede hablarse del Espíritu como determinación de la obra de arte sin tener que hipostasiar su objetividad como identidad absoluta. En cierto sentido se hace retroceder la controversia a su instancia kantiana. En Hegel el Espíritu en arte, al ser una de sus formas de manifestación, puede deducirse del sistema y aparece unívocamente en cada género artístico y potencialmente en toda obra, aunque a costa del atributo estético de la plurivocidad. Pero la estética no es una filosofía aplicada, sino que es filosófica en sí misma. El pensamiento hegeliano «tenemos más necesidad de la ciencia del arte que del arte mismo» [44] es el excedente, en verdad problemático, de su visión jerarquizada de las relaciones mutuas de los distintos dominios espirituales. Pero por lo demás esta afirma-

[43] Cf. Kant, *o. c.*, p. 105 («Kritik der Urteilskraft», parágrafo 23).
[44] Hermann Lotze, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, München, 1968, p. 190.

ción, comparándola con los crecientes intereses teóricos en arte, tiene algo de verdad profética porque el arte tiene necesidad de la filosofía para desplegar su propio contenido. La metafísica del espíritu de Hegel consigue paradójicamente algo así como la cosificación del espíritu en la obra de arte, al reducirlo a su idea, a una idea capaz de ser fijada, mientras que la doble línea de ataque kantiano entre el sentimiento de lo necesario y su simultánea apertura, su no-dación, es más fiel a la experiencia estética que la ambición de Hegel, tan moderna, de pensar el arte desde su interioridad y no desde fuera, a partir de su constitución subjetiva. Aunque Hegel pueda tener razón en este cambio de orientación, no la tiene porque sea deducible de un concepto sistemático superior, sino porque procede de la esfera específica del arte. No todo ente es espíritu, pero el arte es ente que llega a ser espíritu por medio de su configuración. Si pudo el idealismo reclamar para sí el arte de manera absoluta, lo hizo porque el arte mismo, por su misma estructura, responde a la concepción idealista, la cual no podría haberse desarrollado hasta su figura objetiva sin el modelo schellinguiano del arte. Este momento idealista inmanente, la mediación objetiva de todo arte por medio del espíritu, no puede ser arrojado de él y pone una barrera a la necia doctrina del realismo estético, de la misma manera que todos esos momentos reunidos bajo el nombre de realismo nos están recordando que el arte no es el hermano gemelo del idealismo.

Dialéctica de la espiritualización

En ninguna obra de arte es el espíritu un ente, sino algo que llega a ser, que se está formando. Así queda integrado, como ya dijo Hegel, en un proceso envolvente de espiritualización que es el progreso de la conciencia. Precisamente por su espiritualización progresiva, por su separación de la naturaleza, el arte querría revocar esa separación, que le hace sufrir a la vez que recibe de ella su inspiración. Esa espiritualización es la que ha ido añadiendo siempre al arte todo eso que desde la antigüedad griega estaba excluido de su práctica como no agradable a los sentidos o aun como repulsivo; Baudelaire incluyó este movimiento en el programa del arte, y Hegel, desde una visión histórico-filosófica, enfocó esta irresistible espiritualización en su teoría de la que él llamó obra de arte romántica [45]. Desde entonces todo lo agradable a los sentidos, más aún todo

[45] La doctrina hegeliana de la obra de arte como algo espiritual, doctrina pensada con razón desde un punto de vista histórico, es, como en general, toda su filosofía, un Kant reflexionado hasta el fin. El agrado sin interés implica la intuición de lo estético como espiritual por la negación de su contrario.

estímulo material, se rebaja al nivel de lo preartístico. La espiritualización, como constante extensión del tabú mimético sobre el arte, que es el originario reino de la mimesis, trabaja en su propia autodisolución, pero también, en cuanto fuerza mimética eficaz para la identificación de la obra consigo misma, excluye todo lo que le es heterogéneo y robustece así su carácter de imagen. No es que el espíritu se infiltre en el arte, sino que sigue a sus obras en la dirección en que avanzan y desata su lenguaje inmanente. La espiritualización tiene siempre una sombra que fuerza a hacer su crítica; cuanto más sustancialmente se espiritualiza el arte, tanto más renuncia al espíritu, a la idea, como se manifiesta en la teoría de Benjamin y en la práctica poética de Beckett. Pero cuanto más se agarra a la exigencia de que todo ha de convertirse en forma, más cómplice se hace de esa tendencia que ingresa en su propio haber la tensión entre el arte y lo que le es ajeno. Sólo un arte radicalmente espiritualizado es posible, lo demás es infantil; pero el aspecto de lo infantil parece inficionar necesariamente la existencia misma del arte. Se produce un doble ataque a lo sensiblemente agradable. Por un lado, la espiritualización creciente de la obra de arte hace que lo externo se convierta en manifestación de lo interno y tenga que seguir adelante apoyado en el espíritu. Por el otro, la absorción por el arte de materiales frágiles y de nuevos estratos materiales se opone al consumo culinario aun cuando éste, por la universal tendencia ideológica de integrar cuanto se le oponga, se vanagloríe de poder tragarse aun lo que le causa horror. En el primer impresionismo, en Manet, la punta polémica de la espiritualización no fue menos aguda que en Baudelaire. Al alejarse las obras de arte del infantilismo del simple agrado, adquiere mucho más peso lo que son ellas en sí mismas, lo que muestran al que las contempla, aunque sea un sujeto ideal: sus reflejos se han vuelto indiferentes. La teoría kantiana de lo sublime anticipa para la belleza natural esa espiritualización que sólo el arte proporciona. Lo sublime de la naturaleza no es en él otra cosa que la autonomía del espíritu frente al poder de la existencia sensible y esto sólo se afianza en la obra de arte espiritualizada. En la espiritualización del arte hay ciertamente un oscuro poso. Si lo concreto de la estructura estética no la soporta, el elemento espiritual que queda libre se convierte en un estrato material de segundo grado. Agudizada en su oposición contra el momento sensual, la espiritualización se vuelve ciega frente a sus diferenciaciones, factores espirituales, y se torna abstracta. En sus tiempos primeros, la espiritualización tiene una cierta tendencia al primitivismo y en comparación con la cultura sensible se inclina hacia lo bárbaro; los *fauves,* tal fue su nombre de escuela, eligieron esto como programa. La sombra de la resistencia a una cultura afirmativa es la regresión. La espiritualización en arte tiene que soportar la prueba de si puede

elevarse sobre esto, si puede volver a recuperar la oprimida diferenciación; si no, degenera en opresión del espíritu. También es legítima como crítica de la cultura mediante el arte, que es parte de ella y que no encuentra ninguna satisfacción si aquélla fracasa. El valor situacional de los rasgos bárbaros en el nuevo arte se modifica históricamente. El refinado que se santigua ante las reducciones de *Las chicas de la calle de Avinyò* o de las primeras obras de piano de Schönberg es más bárbaro que esa barbarie que teme. Cuando aparecen nuevos estratos en el arte rechazan a los anteriores y prefieren el empobrecimiento y la renuncia a la falsa riqueza, aun a las formas desarrolladas de reacción. El proceso de espiritualización del arte no es un progreso lineal. Su medida es la capacidad del arte para apropiarse de cuanto es atacado por la sociedad burguesa en su lenguaje formal, y así descubrir, aun estigmatizada, esa naturaleza, cuya opresión es lo realmente malo. La constante indignación, aun en medio del tejemaneje cultural, ante la fealdad del arte moderno es enemiga del espíritu por muchos ideales retóricos (que diga defender): entiende literalmente la fealdad —los temas repulsivos sobre todo— no como piedra de toque del poder de la espiritualización ni como cifra de la resistencia en que se legitima. El postulado de Rimbaud de lo radical moderno es postulado del arte que siempre se mueve en la tensión entre *spleen et idéal,* entre espiritualización y obsesión por lo más alejado del espíritu. El primado del espíritu en arte y la penetración en él de lo que antes fue tabú son dos caras de un mismo hecho. Se refiere a lo no aprobado ni preformado ya socialmente y se convierte así en la relación social de una negación determinada. La espiritualización no se realiza por medio de ideas, las que el arte anuncia, sino por medio de la fuerza con la que penetra en estratos en los que no hay ni intenciones ni ideas. Y no es ésta la última razón por la que lo proscrito y lo prohibido atrae al ingenio artístico. El nuevo arte de espiritualización impide seguirse manchando con lo bueno, verdadero y hermoso, como quiere la cultura banal. Lo que suele llamarse en arte crítica social o compromiso, lo que tiene de crítica o negatividad, ha crecido, hasta en sus fibras más íntimas, junto con el espíritu, su ley formal. Y el que en la actualidad estos momentos se enfrenten inflexiblemente entre sí es síntoma de degeneración de la conciencia.

Espiritualización y caos

Las teorías según las cuales el arte tiene que introducir un orden sensible concreto y no clasificatorio abstracto en la multiplicidad caótica de lo aparente o de la naturaleza, escamotean, de forma idealista, el fin de la espiritualización: dejar que manifiesten lo suyo

propio las figuras históricas de lo natural y de su subordinación. La relación del proceso de espiritualización con lo caótico tiene también su índice histórico. Se ha dicho muchas veces desde Karl Kraus que en la sociedad total el arte tiene que llevar caos al orden más que lo contrario. Los rasgos caóticos del arte nuevo están en contra suya y de su espíritu sólo a primera vista. Son cifras de la crítica de una mala segunda naturaleza: tan caótico ha llegado a ser realmente el orden. El momento caótico y la radical espiritualización son convergentes en su renuncia a esas refinadas y tersas representaciones de la existencia; el parentesco entre el arte radicalmente espiritualizado, como el que data de Mallarmé, y el torbellino onírico del surrealismo, es mucho más cercano de lo que se figura la conciencia de escuela; por lo demás, hay muchas conexiones transversales entre el joven Breton y el simbolismo o entre los primeros expresionistas alemanes y aquel George al que desafiaron. La relación entre la espiritualización y lo indómito es antinómica. Al representar una limitación de los momentos sensibles, el espíritu se convierte, peligrosamente, en un ser *sui generis* y en virtud de su tendencia inmanente trabaja también en contra del arte. Su crisis se ve acelerada por la espiritualización que se defiende contra el hecho de que las obras de arte sean vendidas como meros valores estimulantes. La espiritualización es la fuerza contraria al carromato verde, a los músicos o comediantes ambulantes, a los despreciados por la sociedad. Aunque no deja sentir una fuerte presión para que se desprenda de los rasgos de mera apariencia, de su vieja insinceridad social, el arte no puede seguir existiendo cuando este elemento está completamente ausente y no se le puede crear una zona especial de reserva. Ninguna sublimación puede tener éxito si no conserva en ella misma lo que sublima. El hecho de que la espiritualización del arte pueda conseguirlo es lo que decide sobre su supervivencia o, de acuerdo con la profecía hegeliana, sobre su final, que en el mundo, tal como de hecho ha sido, constituiría un escape hacia la conifrmación no refleja y realista en el peor sentido, en un escape hacia la duplicación de lo que meramente existe. Bajo este aspecto la salvación del arte es una cuestión política, pero incierta en sí misma, puesto que se halla amenazada por la marcha real del mundo.

Aporías de la intuición artística

La idea de una creciente espiritualización del arte por desarrollo de su concepto no menos que por su situación en la sociedad choca con un dogma que penetra toda la estética burguesa, el de la posibilidad de su intuición sensible. Ya en la obra de Hegel los dos extremos eran incompatibles y la consecuencia fueron las primeras y deli-

cadas profecías sobre el futuro del arte. Kant formuló esta norma de la claridad sensible en el parágrafo 9 de la *Crítica del Juicio:* «Es bello lo que sin concepto agrada generalmente» [46]. El «sin concepto» puede ser puesto en conjunción con el agrado como dispensa de los trabajos y fatigas que ocasionaba el concepto ya antes de la filosofía hegeliana. Mientras que el arte había relegado ya, como antigualla, el ideal del agrado, la teoría no quiso renunciar al concepto de la claridad sensible, recuerdo del patriarcal hedonismo estético arcaico. Toda obra de arte, aun las antiguas, está exigiendo el trabajo de la reflexión del que querría dispensar la doctrina de la claridad sensible e intuitiva. La penetración de la mediación intelectual en la estructura de la obra de arte, en la que proporciona lo que antes proporcionaron las formas prescritas, disminuye lo inmediatamente sensible cuyo contenido era la pura evidencia de las obras. La conciencia burguesa se atrinchera en estas ideas porque se da cuenta de que sólo esa evidencia sensible puede reflejar la redondez sin fisuras de las obras, acreditada, aunque sea indirectamente, por la realidad a la que responden las obras. Pero privado por completo de ese momento sensible e intuitivo el arte sería lo mismo que la teoría, mientras que ésta es claramente impotente cuando, como pseudomorfosis de la ciencia, ignora su diferencia cualitativa con los conceptos discursivos; es precisamente su espiritualización, en cuanto primacía de sus formas de proceder, la que la aleja de los conceptos simplistas, de esa «idea de todo el mundo» ante lo que es comprensible. Mientras la norma de la evidencia sensible está urgiendo su contraposición con el pensamiento discursivo, se olvida de la mediación no conceptual, de lo no sensible en estructura posible, de eso que, aunque constituye la estructura, siempre la está quebrando y se escapa de la evidencia que niega las categorías implícitas en cualquier obra, cosifica la evidencia sensible misma y la convierte en algo opaco e impenetrable, la hace por su forma misma imitación de un mundo endurecido, en que reina el principio del vivir ante todo según el cual la obra podría perturbar su supuesta armonía. En verdad la concreción de las obras en su aparición, que es una sacudida perturbadora, sobrepasa ampliamente esa evidencia sensible que suele ser enarbolada contra la universalidad del concepto, pero que se armoniza fácilmente con lo siempre igual. En un mundo que, de forma inmisericorde, se halla plenamente dominado por lo genérico, los rudimentos de lo particular se confunden por su inmediatez con lo concreto, mientras que su accidentalidad es el vaciado de la necesidad abstracta. Así como la pura existencia no es en modo alguno la unificación sin conceptos, tampoco la concreción artística es una mediación por medio de lo general, esa mediación mentada en la

[46] KANT, *o. c.*, p. 73.

idea del tipo. Ninguna obra de arte auténtica se tipifica por sus notas más características. Lukács no está pensando en términos de arte cuando contrapone las obras típicas «normales» a las atípicas y, por tanto, aberrantes. De lo contrario, la obra de arte no sería otra cosa que una cierta preparación para la conciencia que la soporta. Es absolutamente dogmática esa aseveración atribuida posteriormente al idealismo de que la obra de arte es la unidad presente entre lo general y lo particular. Turbiamente tomada de la doctrina teológica del símbolo, su mentira se manifiesta por la división *a priori* entre lo mediato y lo inmediato de la que hasta hoy ninguna obra de arte adulta ha podido escapar; si esta división se escamotea, en vez de hacer penetrar en ella la obra, entonces todo está perdido. Precisamente el arte radical, al negarse a los desiderata del realismo, se pone en tensión hacia el símbolo. Habría que demostrar que los símbolos o, lingüísticamente, las metáforas del arte nuevo se evidencian tendencialmente frente a su función simbólica y ofrecen así su aportación más propia en la constitución de un dominio antitético al mundo de lo empírico y a sus significados. El arte absorbe los símbolos en el sentido de que ya nada simbolizan; los artistas más avanzados han realizado plenamente la crítica del carácter simbólico. Las cifras y caracteres de lo moderno se han vuelto plenamente absolutos, son signos olvidados de sí mismos. Su penetración en el medio estético y su fragilidad ante las intenciones son dos aspectos de lo mismo. De forma análoga hay que interpretar la conversión de la disonancia en «material» de composiciones musicales. En literatura este paso ha ocurrido relativamente pronto, en la relación de Strindberg a Ibsen, en cuya fase final ya aparece. Lo que antes fue simbólico puede convertirse en literal y prestar evidencia a ese momento que se hace evidente en la reflexión segunda, tal como se expresa, de forma funesta, en el estadio ocultista de la obra de Strindberg y en cambio se convierte en fecundo al romper con todo deseo imitativo. El hecho de que no exista símbolo ninguno pone de relieve que en nada se revela inmediatamente lo Absoluto; de otra forma el arte no sería apariencia ni juego, sino realidad. Por esa quebradura inherente a las obras de arte no se les puede atribuir evidencia sensible. Por su carácter de como-si, esa evidencia es algo totalmente mediato. Si fuera absolutamente intuitiva se convertiría en esa realidad empírica con la que siempre choca. Su carácter mediato no es un *a priori* abstracto, sino que afecta a todos los momentos estéticos concretos; ni siquiera los más sensibles, debido a su relación con el espíritu de las obras, son sensiblemente evidentes; todos ellos están penetrados de conceptualidad, literalmente en el lenguaje, indirectamente en ese ámbito tan lejano al concepto como es la música, en la que, sin atender a su génesis psicológica, con tanta fuerza puede distinguirse entre lo sensato y lo necio. El desiderátum de la evidencia sensible

querría conservar el momento mimético del arte, sin caer no obstante en la cuenta del hecho de que su supervivencia se debe a su antítesis, al dominio racional de las obras sobre cuanto les es heterogéneo. En cualquier otro caso la evidencia sensible se convierte en fetiche. En realidad el impulso mimético en estética afecta más a la mediación misma, al concepto, a lo no presente. Es inevitable que cualquier clase de arte, lo mismo que el lenguaje, esté salpimentado de elementos conceptuales, pero como algo cualitativamente diferente de los conceptos que forman las notas de los objetos empíricos. La envoltura conceptual no es idéntica a la conceptuabilidad del arte; éste no es ni concepto ni intuición sensible y por ello se rebela contra su separación. Su elemento sensible e intuitivo no coincide con la percepción sensible, porque está orientado siempre hacia el espíritu. Se trata de la evidencia sensible de algo ni sensible ni evidente, de algo semejante al concepto pero sin concepto. Y en el nivel conceptual el arte libera su elemento mimético, no conceptual. Consciente o inconscientemente, el arte moderno ha agujereado el dogma de la evidencia sensible. Y lo que en esta doctrina sigue siendo verdadero es que subraya el momento de la inconmensurabilidad, de lo que aparece en una lógica no discursiva, es decir, el denominador común de sus manifestaciones. El arte lucha tanto contra el concepto como contra el poder, pero para oponérseles necesita, lo mismo que la filosofía, de conceptos. Su llamada evidencia sensible es una construcción llena de aporías: querría llevar a identidad, como con un golpe de varita mágica, todo lo disperso que entra en el proceso de las obras de arte. Y así choca con ellas porque no hay una sola en que se dé tal identidad. La misma expresión «evidencia sensible», tomada de la doctrina del conocimiento discursivo, en el que define el contenido, es una prueba del momento racional del arte, pero también sirve para ocultarlo, al diferenciar lo fenoménico y después hipostasiarlo. Un indicio de estas aporías de la evidencia estética lo hay en la *Crítica del Juicio*. La analítica de lo bello es válida para los «momentos del juicio del gusto». De ellos dice Kant en una nota a pie de página del parágrafo primero que había «tratado de poner en claro de qué se cuida el juicio [estético] en su reflexión... según las líneas de avance de las funciones lógicas (pues en el juicio del gusto sigue habiendo una referencia a la inteligencia)»[47]. Hay aquí una flagrante contradicción con la tesis del agrado universal sin concepto; es de admirar que la estética de Kant haya dejado en pie esta contradicción, que haya reflexionado explícitamente sobre ella sin tratar de suprimirla por una explicación. Por una parte, Kant trata el juicio del gusto como función lógica y lo atribuye también, en consecuencia, al objeto estético al que el juicio tiene que adecuarse; por

[47] *O. c.*, p. 53.

la otra, la obra de arte tiene que ser «sin concepto», ofrecerse a la pura intuición sensible, como si fuera sencillamente extralógica. Esta contradicción es inherente al arte mismo, como la de su esencia espiritual y mimética. Pero la exigencia de verdad, que implica algo universal y se anuncia en toda obra, es incompatible con la pura intuición sensible. Lo peligrosa que es la insistencia en el carácter de intuición sensible del arte, si pretende ser excluyente, se puede ver en sus consecuencias. Se fomenta la separación, abstracta en sentido hegeliano, entre intuición sensible y espíritu. Cuanto más puramente aparezca una obra en su evidencia sensible, tanto más se cosifica su espíritu en cuanto «idea», tanto más inalterable es tras su manifestación. Lo que, por un lado, como momento espiritual, escapaba a la retícula del fenómeno, se hispotatiza, por el otro, como su idea. El resultado más frecuente de todo esto es que las intenciones se elevan hasta convertirse en contenido mientras que la evidencia sensible se vuelve inherente a lo sesiblemente satisfactorio. La afirmación oficial de la unidad sin diferenciaciones se podría refutar precisamente en aquellas obras clasicistas en las que se apoya: la apariencia de unidad en ellas es lo conceptualmente mediato. Pero el modelo dominante es pequeño-burgués: la manifestación debe ser sólo evidentemente sensible, mientras que el contenido ha de ser puramente conceptual, procedente quizá de la rígida dicotomía entre trabajo y tiempo libre. No se tolera ninguna ambivalencia. Este es el punto polémico en que puede atacar la renuncia del ideal de la evidencia sensible. Ni la manifestación estética acaba en la intuición sensible, ni el contenido de la obra en el concepto. En la falsa síntesis de espíritu y cualidad sensible dentro de la intuición estética les está amenazando una rígida polaridad no menos falsa; la idea que yace en la base de la estética intuitiva es cosista al creer que en la síntesis que es la obra las tensiones, que son su esencia, han cedido ante la esencial quietud.

Intuición sensible y concepto

La evidencia sensible no es una *characteristica universalis* del arte, sino algo intermitente. Los tratadistas de estética lo han advertido pocas veces; una de las raras excepciones es el casi olvidado Theodor Meyer, que demostró que a la poesía no le corresponde la evidencia sensible de lo que dice y que la concreción lingüística de la poesía se apoya en esa representación óptica, muy problemática, que debe poner en movimiento[48]. La poesía no necesita ser plenificada por la represetación sensible, pues concretamente en el len-

[48] Cf. Theodor A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig, 1901, *passim*.

guaje y por el lenguaje se halla penetrada de elementos no sensibles, de acuerdo con el oximoron de la intuición no sensible. Aun en el arte más alejado de lo conceptual hay un momento no sensible. La teoría que lo niega, a causa de la tesis que pretende probar, cae después en la banalidad de llamar a la música que le agrada placer del oído. Pero la música, precisamente en sus formas más vigorosas y grandes, posee ciertas complexiones que sólo pueden ser comprendidas por lo que no es sensiblemente presente, por recuerdos y expectaciones, y que contienen esas notas categoriales en su propia composición. Es imposible interpretar cómo eso que se suele llamar figura sucesiva, por ejemplo, las lejanas relaciones [de la ejecución] del primer tiempo de la *Heroica* con lo expositivo, y el extremo contraste con éste por el nuevo tema que aparece. La obra es intelectual en sí misma sin que tenga que avergonzarse de ello y sin que la integración dañe por esto su ley. Por este camino pudieron entretanto las distintas artes ir caminando hacia su unidad en el arte, y con las obras visuales sucede lo mismo. La mediación espiritual de la obra de arte, por la que se opone al mundo de lo empírico, no podría realizarse sin incluir la dimensión discursiva. Si fuera intuible sensiblemente en sentido estricto pertenecería a ese dominio aleatorio de lo sensible inmediatamente dado, a lo que la obra de arte opone su especial logicidad. La regla para medir su rango es su alejamiento de lo ocasional por lo concreto de su formación. La separación purista, llevada a cabo por el racionalismo, entre lo sensible y lo conceptual concuerda con la dicotomía de racionalidad y sensibilidad que la sociedad emplea e ideológicamente condena. El arte tendría que luchar *in effigie* contra esa separación por medio de la crítica objetiva latente; si se la relega al polo sensible, la crítica se robustece más aún. La falta de verdad que importa al arte no es la racionalidad, sino la rígida oposición racional a lo particular. Y si el arte trata de dejar al desnudo el momento de lo particular como sensiblemente evidente, entonces endosa aquella inflexibilidad y utiliza los desechos que deja la racionalidad social para separarse de ella. El precepto estético ordenaba a la obra de arte que fuera sensiblemente evidente y sin fisuras. En la medida en que lo cumple se cosifica su elemento espiritual. χωρίς es la manifestación, más allá de la formación de lo que se manifiesta. Bajo el culto de la evidencia sensible acecha el *convenu* burgués de ese cuerpo que yace sobre el canapé mientras el alma se lanza a las alturas: la manifestación artística debe ser la relajación que se obtiene sin esfuerzo, la reproducción de la fuerza del trabajo, y el espíritu se robustece con lo que expresa la obra de arte conceptualmente, como dicen. Al oponerse constitutivamente a la exigencia de totalidad de lo discursivo, las obras de arte están esperando respuesta y solución y, en consecuencia, no puede dejar de invocar a los conceptos. No hay obra alguna

que haya alcanzado la indiferencia de la pura evidencia sensible y de forzosa generalidad, es decir, que haya alcanzado lo que la estética tradicional llama su *a priori*. Es falsa la doctrina sobre la evidencia sensible porque adscribe fenomenológicamente al arte lo que ella nunca puede realizar. No es la pureza de su evidencia sensible su criterio, sino la capacidad de soportar las tensiones entre ésta y el momento intelectivo que le es inherente. En todo esto está presente el tabú de sus elementos no sensibles y no del todo sin razón. Lo conceptualizable de las obras implica conexiones judicativas, pero juzgar es contrario a ellas. Pueden existir juicios, pero la obra no juzga, quizá porque, ya desde la tragedia ática, es acción. Pero si el momento discursivo usurpa la primacía, la relación de la obra con lo que le es externo se hace demasiado inmediata e interna aun cuando, como en el caso de Brecht, se enorgullezca de lo contrario: cae realmente en el positivismo. La obra de arte tiene que incorporar sus elementos discursivos a su estructura inmanente en dirección contraria a la apofántica, la que tiende hacia afuera, la que desliga el momento discursivo. El lenguaje de la lírica más avanzada realiza esto y descubre así su dialéctica específica. Evidentemente, las heridas que en el arte causa la abstracción sólo pueden curar por intensificación de la abstracción, ya que ésta impide que los fermentos conceptuales se contaminen de realidad empírica: el concepto se convierte en «parámetro». Pero el arte, esencialmente espiritual, no puede ser puramente intuitivo, sino que tiene que ser pensado o, mejor, él mismo piensa. El poder de la doctrina sobre la intuición que contradice a cualquier experiencia de las obras es un movimiento reflejo ante la cosificación social. Tiende a construir, escapándose, una rama especial, la de la inmediatez, pero es ciega para los estratos cósicos de la obra, los cuales son constitutivos de lo que en ella trasciende a lo cósico. No es sólo que las cosas sean su soporte, tal como insistió Heidegger contra el idealismo [49]. Su propia objetivación las convierte en cosas en segundo grado. Su estructura interna, lo que ellas han llegado a ser en sí misma, obedece a su lógica inmanente y no se alcanza por pura intuición sensible mientras que lo que es accesible a ella lo es mediante su estructura. Frente a ésta lo sensible es inesencial y cualquier experiencia estética tiene que superarlo. Si sólo fueran sensibles, serían efectos secundarios o, según dicho de Richard Wagner, efectos sin causa. La cosificación les es esencial y está en contradicción con su esencia manifestativa; tanto su carácter de cosas como su carácter sensible son dialécticos. Su objetivación no es, como pensó Vischer distanciándose algo de Hegel, lo mismo que sus materiales, sino el resultado de su juego de fuerzas y, en

[49] Cf. Martin HEIDEGGER, *Holzwege*, 2.ª ed., Frankfurt a. M., 1952, pp. 7 ss.

cuanto síntesis, se halla cercana al carácter cósico. Tiene cierta analogía con el carácter doble de la cosa en Kant como un en-sí trascendente y un objeto constituido subjetivamente, es decir, la ley de su manifestación. Las obras de arte son también cosas en el tiempo y en el espacio; es difícil decidir si formas musicales extremas como la muerta y resucitada improvisación tienen ese carácter, pues el carácter precósico en arte siempre penetra el cósico. Pero hay mucho en la praxis improvisatoria que habla en su favor: su manifestación en el tiempo empírico y más aún el que se pueda reconocer en ella modelos objetivados, casi siempre convencionales. Al ser las obras de arte obras al fin y al cabo, son cosas en sí mismas, objetivadas por su propia ley formal. Pero el que en el drama la cosa sea la representación misma y no el texto impreso y el que en música lo sea el sonido viviente y no las notas demuestra la precariedad que tiene el carácter cósico del arte, aunque no por ello deja de participar en el mundo de las cosas. Las partituras son también cosas. Y no sólo por ser mejores casi siempre que las interpretaciones, sino porque son reglas para éstas. Estos dos conceptos de cosa propios de la obra de arte no tienen por qué estar incondicionalmente separados. Hacer música consistía, al menos hasta hace poco, en la versión interlineal del texto musical. La fijación en un escrito o en unas notas no es externo a la cosa misma; por su medio se afirma la obra frente a su génesis; de ahí el mayor rango del texto frente a su ejecución. Cuanto en arte no está fijado es casi siempre apariencia, está más cerca del impulso mimético, la mayor parte de las veces es inferior y no superior a lo fijado como residuo de una praxis superada, es casi siempre regresivo. La rebelión última contra la fijación de las obras, por cosificadora, la sustitución virtual de un sistema mensurable de signos por imitaciones gráfico-pneumáticas de acciones musicales, representa, en comparación con aquél aún hoy significativo, una cosificación más anticuada todavía. En cualquier caso, apenas sería posible que se extendiera esa rebelión sin que padeciera la obra de arte en su inmanente carácter de cosa. Sólo la fe de unos artistas esclerotizados y estrechos de miras podría desconocer la complicidad entre el carácter cósico y el carácter social, lo mismo que la falta de verdad, la fetichización de lo que en sí es proceso, relación entre sus momentos. La obra de arte es a la vez proceso e instante. Su objetivación, condición de la autonomía estética, es también rigidez. Cuando el trabajo social acumulado en la obra de arte se objetiva y se organiza, ésta suena a vacía y extraña a sí misma.

APARIENCIA Y EXPRESION

Crisis de la apariencia

La emancipación del concepto de armonía se descubre a sí misma como rebeldía contra la apariencia: es tautológico decir que la construcción es interna a la expresión aunque se oponga polarmente a ella. Pero la rebelión contra la apariencia no procede del carácter lúdico, como gustaba de pensar Benjamin, ya que éste es inconfundible en sus permutaciones y no lo es en sus desarrollos ficticios. En general, la crisis de la apariencia podría llevar consigo la del juego: lo que es correcto para la armonía como causa de la apariencia, es intrascendente a la falta de armonía del juego. El arte que busque en el juego su salvación de la apariencia se convertirá en deporte. La fuerte crisis de la apariencia se muestra en que aparece aun en la música inclinada *prima vista* a lo ilusorio. Mueren aun sus ficciones más sublimes, o sólo como expresión de sentimientos inexistentes, sino también estructurlamente como ficción de una totalidad que se sabe irrealizable. En la gran música, como en la de Beethoven, y posiblemente en otras artes no temporales, los llamados elementos primordiales contra los que choca el análisis no son sino una grandiosa nada. Y sólo por aproximarse a la nada pueden fundirse como devenir en la totalidad. Pero aun como partes quieren ser algo: motivo o tema. El carácter de nulidad inmanente a sus notas elementales arrastra al arte hacia lo amorfo; y la gravitación hacia ello crece al crecer su organización. Sólo lo amorfo capacita a la obra de arte para su integración. A través de la plenificación, del alejamiento de la naturaleza informe aparece de nuevo el momento natural, lo no formado ni articulado todavía. Si se miran las obras de arte desde la mayor cercanía posible, aun las más objetivadas se transforman en

un hormiguero, los textos en sus palabras. Si se cree falsamente poseer los detalles de la obra se diluyen éstos en lo indeterminado e indiferenciable: tal es la fuerza de su carácter mediato. Es ésta la manifestación de la apariencia estética en la estructura de la obra de arte. Lo particular que es su elemento vital se volatiliza y atenúa su concreción ante la mirada micrológica. El proceso por el que cada obra ha llegado a ser algo objetivo se opone a su fijación en un ser-ahí y fluye de nuevo hacia el punto de donde procedió. La exigencia de objetivación de la obra se convierte en un daño para ella misma. Por esto todas ellas, aun las menos figurativas, están profundamente penetradas de ilusionismo. Su verdad consiste en absorber en su interna necesidad lo no idéntico al concepto, lo ocasional según las medidas de éste. Su tendencia hacia un objetivo necesita de lo carente de ella. Hay algo ilusorio en su propia consecuencia; la apariencia es todavía su lógica. Su tendencia hacia un objetivo queda en suspenso a causa de algo diferente de ella para poder continuar. Nietzsche rozó el tema con su problemática afirmación de que en la obra de arte todo podía ser de otra manera; afirmación que es válida dentro de un lenguaje establecido, dentro de un «estilo» que garantice los límites de variabilidad. Pero si no hay que tomar de forma estricta la inmanente totalidad de las obras, entonces la apariencia se da también allí donde se creen perfectamente defendidas de ella. La totalidad se vuelve engañosa porque las obras desmienten la objetividad que han producido. Y esta misma objetividad y no la ilusión que suscitan es la apariencia estética. El elemento ilusorio se ha concentrado en la exigencia de ser un todo. El nominalismo estético desembocó en la crisis de la apariencia, ya que la obra de arte quiere ser esencial y lo quiere de forma enfática. La receptividad respecto a la apariencia tiene su lugar en la cosa. Toda apariencia estética conlleva hoy un cierto desajuste, una contradicción entre lo que se presenta como obra de arte y lo que es. El presentarse pretende esencialidad, pero le rinde honor sólo negativamente; en la positividad de su propio presentarse hay siempre la vibración de un más, de un *pathos* del que no puede prescindir aun la obra menos patética. Si no fuese estéril y sospechosa de tecnocracia la pregunta por el futuro del arte, se agudizaría en la pregunta de si el arte puede sobrevivir a la apariencia. Un caso modélico de su crisis fue la revuelta trivial de hace cuarenta años contra el vestuario teatral que hizo salir a escena a Hamlet de frac y a Lohengrin sin cisnes. La oposición quizá no se dirigía tanto a las obras de arte que atentaban contra el carácter predominantemente realista, cuanto contra su imaginería inmanente que ya no podían soportar. El comienzo de la *Recherche* de Proust es un intento de superar el carácter de apariencia: el intento de deslizarse hasta el interior de la mónada artística como inadvertidamente, sin ninguna violenta afirmación de su

inmanencia formal y sin la simulación de un narrador omnipresente y omnisciente. El problema de cómo empezar hoy algo, de cómo acabarlo, apunta hacia la posibilidad de una doctrina de la forma estética envolvente y a la vez material que tendría que ocuparse todavía de categorías como la continuación, el contraste, la transición, el desarrollo y el «nudo» y también, y no en último lugar, de si hoy todo tiene que estar igualmente cercano al punto central o en diferentes profundidades. En el siglo XIX, la apariencia estética se convirtió en fantasmagoría y las obras de arte borraron las huellas de su propio proceso de producción. Posiblemente porque el creciente espíritu positivista sólo se había ocupado del arte en cuanto que éste era un hecho y se avergonzaba de él porque había descubierto que su sólida inmediatez era algo mediato [50]. Las obras obedecieron a este espíritu hasta bien entrado el arte moderno. Su carácter apariencial se fue robusteciendo hasta convertirse en absoluto; es esto lo que oculta el término hegeliano de religión del arte que tomó literalmente la *oeuvre* de Wagner, tan influido por Schopenhauer. El arte moderno se rebeló después contra la apariencia de la apariencia que es pura nada. En ello convergen todos los esfuerzos por deshacer, en ataques no disimulados, la conexión inmanente de las obras, por liberar la producción y por colocar, en los casos límite, el proceso de producción en lugar del resultado; intención que, por lo demás, no fue tan ajena a los grandes representantes de la época idealista. El lado fantasmagórico de las obras, que tan irresistibles las hizo, no se volvió sospechoso en primer lugar en sus tendencias llamadas neorrealistas, el funcionalismo, por ejemplo, sino más bien en los géneros usuales como la novela, en la que se unen las ilusiones de linterna mágica y la omnipresencia ficticia del narrador con la exigencia de algo irreal, tanto fingido como real, cuanto como ficción. Los antípodas George y Karl Kraus rechazaron esa exigencia, pero también la comentada ruptura de la pura inmanencia formal por los novelistas Proust y Gide es un testimonio del mismo talante que el tiempo enfermizo, no meramente universal y antirromántico. Sería mejor decir que el aspecto fantasmagórico, que robustece por su tecnología la ilusión del ser-en-sí de las obras, fue la contrapartida de la obra de arte romántica que sabotea en principio el aspecto fantasmagórico por medio de la ironía. Pero este aspecto se hizo penoso porque el ser-en-sí sin fisuras del que depende la obra de arte es incompatible con la determinación de ésta como algo hecho por los hombres y situado por ello *a priori* en el mundo de las cosas. En gran parte la dialéctica del arte moderno es su tendencia a sacudirse el carácter apariencial como el animal sus cuernos

---

50 Cf. Theodor W. ADORNO, *Versuch über Wagner*, 2.ª ed., München y Zürich, 1964, pp. 90 ss.

demasiado crecidos. Las aporías del movimiento histórico del arte ensombrecen la posibilidad de su posibilidad misma. También las corrientes artirrealistas, como el expresionismo, participaron en la rebelión contra la apariencia. Mientras ésta se oponía a la imitación de lo exterior intentaba manifestar sin disimulos los reales hechos anímicos y se aproximaba así al psicograma. La consecuencia de esa rebelión ha sido que las obras han retrocedido hasta convertirse en meras cosas como castigo de su *hybris* de haber querido ser más que arte. La pseudomorfosis respecto de la ciencia, ignorante y pueril por lo general, es el síntoma más a mano de tal regresión. A no pocos productos de la pintura y música contemporáneas habría que subsumirlos, por más inobjetivados e inexpresionistas que sean, bajo el concepto de un segundo naturalismo. Procedimientos crudamente fisicalistas en la forma de tratar el material o relaciones calculables entre parámetros comprimen implacablemente la apariencia estética, que es la verdad, sobre su carácter de realidad determinada. Después de haber desaparecido su automomía quedó sin embargo el aura como reflejo de lo humano objetivado en ella. La alergia contra el aura, a la que no puede escapar hoy especie ninguna de arte, no es ajena a esa inhumanidad que se va abriendo paso. Esta reciente cosificación, la regresión del arte a la barbarie de un literal hundimiento estético y la culpa de la fantasmagoría están inseparablemente entrelazadas. Cuando el arte teme fanáticamente por su pureza hasta el punto de errar al respecto y arrojar de sí cuanto no pueda llegar a ser arte, lienzo o materia tonal, se hace enemigo de sí mismo y se sitúa en continuidad directa y falsa de la racionalidad práctica. Esta tendencia acaba en *happening*. La legítima rebelión contra la apariencia como ilusión y su carácter ilusorio, es decir, la esperanza de que la apariencia estética puede escapar por sus propias fuerzas del lodazal, están entrelazados. Es claro que el inmanente carácter apariencial no puede liberarse de una tendencia, por muy latente que esté, de imitación de lo real. Todo lo que las obras encierran de forma y materiales, de espíritu y materia, ha emigrado a ellas desde la realidad y en ellas se ha desrealizado: por eso es siempre su imitación. Aun la nota estética más pura, la manifestación, es mediata respecto de la realidad en cuanto su negación determinada. La diferencia entre las obras de arte y lo empírico, su carácter apariencial, se ha constituido en el interior de aquéllas y en la tendencia contra esto. Si las obras de arte, a causa de su propio concepto, quieren purificarse absolutamente de esa relación con lo empírico, se purifican también de lo que forma su presupuesto. El arte es infinitamente difícil porque tiene también que trascender su concepto para realizarlo, porque se cosifica allá donde se asemeja a las cosas reales aunque proteste contra ello: hoy el compromiso se convierte inevitablemente en concesión estética. Lo inefable de la ilusión impide simplificar

la antinomia de la apariencia estética por medio del concepto de manifestación absoluta. La apariencia estética, aunque lo anuncia, no convierte a las obras de arte en epifanías literales, por muy difícil que sea a la experiencia estética, cuando está ante el arte auténtico, no confiar en que allí está presente lo absoluto. La grandeza de una obra de arte se mide por la capacidad de suscitar tal confianza. El ser desarrollo de la verdad es también su pecado capital, del que el arte no puede absolverse por sí mismo. Lo sigue arrastrando, aunque se comporta como si se le hubiera dado la absolución. Con todo es penoso tener que conservar un cierto residuo celestial de la apariencia; esto es inseparable del hecho de que las obras que renuncian a ella carecen de la eficacia social que inspiró originariamente esta concepción, como en el caso del dadaísmo. Esas formas de comportamiento en las que las obras herméticas se oponen a la concepción burguesa del ser-para-otro, se hacen culpables de caer, por la apariencia, en el en-sí, del que no pueden escaparse aunque resulte mortal para la apariencia. Si no hubiera que temer una falsa interpretación idealista, habría que llamar a esto la ley de toda obra de arte y se habría llegado así muy cerca de la legalidad estética: que la semejanza es con el ideal objetivo de cada una y no con el ideal del artista. La mimesis de la obra es semejanza con ella misma y esta ley, sea unívoca o multívoca, es proclamada por cada obra en su singularidad; por constitución, cada una está obligada a sí misma. Aquí está la diferencia entre las imágenes estéticas y las culturales. En virtud de la autonomía de su configuración, las obras de arte impiden que lo absoluto penetre en ellas como si fueran símbolos. Las imágenes estéticas caen bajo la prohibición de las imágees y en este sentido la apariencia estética y aun su máxima consecuencia en las obras herméticas es precisamente su verdad. Tales obras afirman lo trascendente no como ser de un ámbito superior, sino porque, al ser impotentes y superfluas en el mundo empírico, hacen que resalte en su configuración el momento de la contingencia. La idea de la torre de marfil, reverenciada igualmente por los adelantados de los países democráticos y por los caudillos de los totalitarios, posee un elemento clarificador en su certero impulso mimético, en su impulso hacia la igualdad consigo misma; su *spleen* posee una conciencia más recta que las doctrinas del arte comprometido o didáctico cuyo carácter francamente regresivo es flagrante y causa de la locura y trivialidad de la sabiduría que ellas aparentemente comunican. Por esto puede llamarse progresista el arte moderno aun en contra del veredicto sumario que le acusa de estar penetrado siempre de intereses políticos. Este juicio se refiere no sólo a sus técnicas, más desarrolladas, sino a su mismo contenido de verdad. Las obras de arte, en su existencia, son algo más que existencia, pero no por causa de algo existente, sino por su lenguaje. Las auténticas poseen un lenguaje aun

cuando renuncien a la apariencia, tanto a la ilusión fantástica como al último soplo del aura. Las fatigas para expulgarlas de cuanto pueda decir en ellas la subjetividad de turno, prestan involuntariamente a su propio lenguaje un relieve plástico tanto mayor. Es esto lo que significa el término expresión. Y en el dominio en que ese término tiene su aplicación más amplia e intenso, donde se relaciona con la técnica, es decir, en la ejecución musical, no exige, y con razón, que haya algo específicamente expresado ni contenido anímico alguno. Si no fuera así, el término «*espressivo*» podría ser sustituido por el nombre de cualquier contenido preciso que quisiera ser expresado. El compositor Arthur Schnabel lo intentó auque fuese imposible ponerlo en práctica.

Apariencia, sentido, «tour de force»

Ninguna obra de arte posee completa unidad; tiene que fingirla y entra así en colisión consigo misma. Al confrontarse con la realidad y sus antagonismos, la unidad estética que le es contraria se hace inmanente a la apariencia. Su formación termina siempre en apariencia, su vida sería lo mismo que la vida de sus momentos, pero en éstos se da lo heterogéneo y la apariencia se vuelve falsa. Cualquier análisis avanzado descubre elementos ficticios en la unidad estética, sea que las partes se encuentran forzadas en ella, sea que sus momentos previamente recortados con vistas a la unidad ya no son verdaderos momentos. La multiplicidad en el interior de la obra de arte ya no es lo que era, sino que está preparada al ocupar un lugar en ella; por ello la reconciliación estética queda condenada a convertirse en desajuste estético. La obra de arte es apariencia no sólo en cuanto opuesta a la existencia, sino también en cuanto opuesta a lo que ella misma quiere ser: está lastrada de desajuste. Las obras de arte se arrogan la calidad de ser-en-sí por su sentido, que es el instrumento de su apariencia. Como es su elemento integrador, el sentido, como constructor de la unidad, es afirmado como presente por la obra, sin que él sin embargo siga existiendo realmente. El sentido, que es quien lleva a cabo la apariencia, participa primordialmente del carácter apariencial. Sin embargo, la apariencia no es la determinación más plenaria del sentido porque éste, en una obra de arte, es también la esencia de lo fáctico y hace que se manifieste lo que de otra forma permanecería velado. La disposición de la obra de arte que agrupa los momentos relacionados entre sí tiene este objetivo y sería difícil diferenciarlo, por medio de la crítica de los factores afirmativos, de la apariencia de la realidad del sentido, tal como agrada a las construcciones filosóficas de conceptos. Sólo porque el arte es capaz de acusar de falta de esencialidad a esa esencia que manifiesta,

puede darse la posición de una esencia no presente, la de la posibilidad, procedente de esa negación que le sirve de medida; existe un sentido en la negación del sentido. Y el hecho de que a éste, sea cual sea su forma de manifestarse en la obra, le esté unida la apariencia, es lo que envuelve a todo arte en tristeza; tanto más doliente será cuanto la obra cuajada sugiera un sentido más perfecto; la tristeza se hace mayor por el «¡Oh, si existiera!». Es la sombra que arroja lo que resiste a cualquier forma, lo que intenta desterrarla, la mera existencia. En las obras más felices la tristeza es la anticipación de la negación de sentido en las peores, es como el reverso de la añoranza. Las obras de arte dicen sin palabras que el irredimible sujeto gramatical existe en el papel, pero que en realidad no existe; puede demostrarse que su relación es con algo que no existe en el mundo. En la utopía de su forma el arte se doblega ante el peso de lo empírico de lo que se aleja como arte. De otra manera su perfección se vuelve imposible. La apariencia se hermana con el progreso de la integración, con el progreso que tienen que exigir de sí mismas las obras y por el que su contenido se cree presente. La herencia teológica del arte es la secularización de la revelación, ideal y límite de cualquier obra. Contaminar el arte con la revelación quiere decir que se repite sin reflexionar su inevitable carácter de fetiche en la teoría. Erradicar del todo en él la huella de la revelación es rebajarle a ser la repetición indiferenciada de lo que existe. Conexión de sentido o unidad, que no existe, procede de la disposición de la obra de arte, y como procedente de ella niega el ser-en-sí aunque por su causa se hizo esa estructura —y en definitiva el arte mismo—. Todo lo realizado en arte se vuelve contra él. Las obras que proceden de un *tour de force,* de un acto de equilibrista, traen a la luz algo que está sobre todo arte: la realización de lo imposible. La imposibilidad de toda obra de arte hace que se pueda llamar con verdad aun a la más sencilla un *tour de force.* La difamación del virtuosismo por Hegel [51], que Rossini arrastró, y que continuó hasta convertirse en rabia contra Picasso, agrada tácitamente a la ideología afirmativa que trata de disimular el carácter antinómico del arte y de todas sus obras: las obras que agradan a la ideología positiva están casi siempre orientadas según ese tópico, al que desafía la concepción del *tour de force,* de que el gran arte tiene que ser sencillo. No está entre los peores criterios de un análisis técnico-artístico que sea fructífero descubrir por qué una obra de arte se convierte en *tour de force.* Sólo en esos niveles del ejercicio artístico que están fuera de su concepto de cultura resalta y es fiable la idea del *tour de force;* esto puede haber creado esa corriente de simpatía que hay entre el vanguardismo, el *music-hall* o las *variétés*, extremos que se tocan en contra de

[51] Cf. Hegel, *o. c.*, 3.ª parte, pp. 215 ss.

ese ámbito intermedio saturado de interioridad de un arte que, por estar afectado de cultura, traiciona lo que el arte debe ser. El arte siente dolorosamente su apariencia estética en los problemas de principio que son irresolubles para su técnica; su forma más crasa se presenta en las cuestiones sobre la representación artística: en la ejecución de la música o en los dramas. Interpretarlos correctamente es lo mismo que formularlos como problemas: reconocer las incompatibles exigencias que las obras plantean a quien las representa por la relación entre contenido y manifestación. La ejecución de una obra, al descubrir su *tour de force,* tiene que descubrir ese punto de equilibrio donde se oculta la posibilidad de lo imposible. Por estar las obras cargadas de antinomias su ejecución plenamente adecuada es imposible porque tendría que anular alguno de sus momentos contradictorios. El criterio supremo de una representación es su capacidad de ser escenario de conflictos sin anulación ninguna, de esos conflictos que se han agudizado en el *tour de force.* Las obras concebidas como *tour de force* son apariencia porque tienen que portarse esencialmente como lo que esencialmente no pueden ser; se corrigen a sí mismas al poner de relieve su propia imposibilidad: tal es la legitimación del virtuosismo en arte, tan denostado por la estrecha estética de la interioridad. La demostración del *tour de force,* de la realización de lo irrealizable habría que aportarla en las obras más auténticas. Bach, de quien querría apoderarse la interioridad vulgar, fue un virtuoso de la unificación de lo inunificable. Su obra es la síntesis de la armonía de los tonos bajos y de la polifonía. Se la considera incluida por completo en la lógica del progreso de los acordes, pero esa lógica, como mero resultado del contrapunto, se vacía de su peso oprimente y heterogéneo; esto presta a la obra de Bach su singular equilibrio. De forma no menos estricta habría que mostrar en Beethoven la paradoja del *tour de force:* que de la nada nazca algo es la prueba estética de los primeros pasos de la lógica hegeliana.

Salvación de la apariencia. Armonía y disonancia

La propia objetividad de las obras de arte es la mediación para su carácter apariencial. Al quedar fijados un texto, una pintura o una música, la obra se convierte realmente en algo a mano que sólo aparentemente es su devenir, su contenido. Aun las máximas tensiones en el proceso de una obra en el tiempo estético son ficticias, ya que han quedado resueltas, de una vez para siempre, en la obra misma; en cierta medida el tiempo estético es indiferente frente al tiempo empírico, al que neutraliza. En la paradoja del *tour de force,* la de hacer posible lo imposible, se enmascara la paradoja estética

en general: cómo un hacer puede conseguir que se manifieste lo que no es hecho; cómo puede ser verdad lo que no lo es según su concepto. Sólo es pensable en lo que toca al contenido si es algo distinto de la apariencia; pero ninguna obra puede tener contenido sino por medio de su propia apariencia, en su propia configuración. El centro de la estética sería la salvación de la apariencia, y el derecho enfático del arte, la legitimación de su verdad, depende de esa salvación. La apariencia estética salvará a su vez lo que el espíritu, portador de esa apariencia, y productor de las obras, logró liberar del rebajamiento a que forzaban los materiales, el para-otro. Pero esa salvación es a su vez algo que la domina, ya que no está producida por ella; la misma salvación se convierte en aparente y esta apariencia la asume la obra de arte por su carácter apariencial. La apariencia es una característica material de la obra de arte, no formal, es la huella de un daño que querría evitar. El arte, sólo cuando su contenido es verdadero sin metáfora, al ser algo producido, emite ese brillo, esa apariencia que produce su carácter de producto. Pero si trata de comportarse como si fuera realmente lo que aparece, apoyado en la tendencia a la imitación, entonces se convierte en el engaño del *trompe l'oeil,* víctima de ese momento suyo que querría disimular; de aquí procede lo que en tiempos se ha llamado objetivismo *(Sachlichkeit).* Su ideal sería que la obra de arte, sin tendencia ninguna a aparecer de otra manera que como es, estuviera constituida en sí misma de tal modo que potencialmente coincidieran lo que manifiesta y lo que quiere ser. Por su carácter de cosa formada y no por la ilusión ni por sus vanas sacudidas de las rejas de su carácter apariencial, no tendría éste en la obra la última palabra. Pero ni el máximo objetivismo de las obras de arte pueden librarse de la envoltura de su apariencia. Cuando su forma no se identifica sencillamente con su adecuación a objetivos prácticos, las obras son apariencia respecto de la realidad, aun cuando su factura no quiera aparentar nada. Su misma determinación como obras de arte las hace diferenciarse de la realidad. Al querer borrar el momento de apariencia que les es inherente, se robustece el momento apariencial procedente de su mera existencia, el cual, por medio de la integración, llega a tener la densidad de un en-sí, de un en-sí que, en cuanto algo hecho, no son. No hay que partir de ninguna forma dada previamente; hay que renunciar a la retórica, a la ornamentación, que son restos de una forma envolvente; la obra de arte tiene que organizarse desde abajo. Pero entonces nada le garantiza que llegue a completarse una vez que su movimiento inmanente ha hecho saltar la forma envolvente, nada garantiza que sus *membra disiecta* lleguen a reunirse. Esto ha obligado a los procedimientos artísticos a preformar todos los momentos singulares entre bastidores —la expresión teatral es apropiada aquí— para que sean capaces de integrarse en el todo, integración

que no posibilita la total contingencia de los detalles tras la liquidación de la forma envolvente. La apariencia se apodera así de su enemigo jurado. Se produce el engaño de que no hay engaño; de que *a priori* están en armonía lo difuso, lo ajeno al yo y la totalidad construida, siendo así que la armonía es algo construido; de que el proceso se presenta como hecho de abajo arriba, mientras que sigue viviendo en él la vieja determinación que procede de arriba y que sólo con dificultad puede ser expulsada supuesto el carácter espiritual de las obras. Tradicionalmente el carácter apariencial de las mismas se ha puesto en relación con su momento sensible, como en la formulación hegeliana de la apariencia sensible de la Idea. Esta forma de concebir la apariencia es a su vez repudiada por la tradición platónico-aristotélica que considera la apariencia del mundo sensible y allá la esencia o el puro espíritu como el ser verdadero. La apariencia de las obras de arte brota sin embargo de su esencia espiritual. El espíritu mismo, como algo separado de lo que es otro respecto de él, afianzado frente a ello e incaptable en tal ser-para-sí, tiene algo apariencial; todo espíritu, χωρίς de lo viviente, tiene en sí el aspecto de elevar a la categoría de ser un no-ser, algo abstracto; ésta es la verdad del nominalismo. El arte nos da la prueba de la apariencialidad del espíritu en cuanto esencia *sui generis* al tomar literalmente su exigencia de ser ente y lo pone ante sus ojos en cuanto ente. Esto es lo que obliga al arte a ser apariencia, mucho más que la imitación del mundo sensible por lo sensible estético, de lo que el arte aprendió a prescindir. Ciertamente, el espíritu no es sólo apariencia, sino también verdad; no es sólo el engaño de un ser-en-sí, sino igualmente la negación de todo falso ser-en-sí. El momento de su no-ser y de su negatividad penetra en las obras que no sensibilizan inmediatamente el espíritu ni se apropian de él, sino que llegan ellos mismos a hacerse espíritu por la relación de sus elementos sensibles entre sí. Por esto el carácter apariencial del arte es al mismo tiempo su *methexis* en la verdad. La huida hacia el puro azar de muchas manifestaciones artísticas contemporáneas podría ser interpretada como la respuesta desesperada ante la ubicuidad de la apariencia: lo contingente deberá integrarse en la totalidad sin el engaño de la armonía preestablecida. Pero así el arte queda entregado a unas leyes ciegas que ya no pueden diferenciarse de la total determinación desde arriba y, además, el azar se hace responsable de la totalidad (artística), y la dialéctica de la singularidad y la totalidad degenera en apariencia: al no ser ya el todo un resultado en modo alguno. La total falta de apariencia es una regresión a lo legal caótico, en que azar y necesidad renuevan su infeliz conjura. El arte no tiene poder ninguno sobre la apariencia si trata de liquidarla. El carácter apariencial de las obras de arte hace que su conocimiento se oponga al concepto de conocimiento de la razón pura kantiana. Las obras de arte son apa-

riencia porque ponen fuera su interioridad, su espíritu, y sólo se las conoce cuando, contra lo que prohíbe el capítulo de las anfibologías, se conoce ese interior. En la *Crítica del Juicio* estético, tan subjetiva que no se habla en ella para nada del interior del objeto estético, se está pensando en él, aunque de forma virtual, a propósito de teleología. Kant subsume las obras de arte bajo la idea de algo en sí finalizado, en lugar de responsabilizar únicamete de su unidad a la síntesis subjetiva del sujeto cognoscente. La experiencia estética, como experiencia de algo orientado a un fin, se levanta por encima de la mera conformación categorial de algo caótico por el sujeto. El método hegeliano de entregarse a la estructura *(Beschaffenheit)* del objeto estético y prescindir de sus efectos subjetivos como de algo accidental, es el que nos proporciona la prueba de la tesis kantiana: la teleología objetiva es el canon de la experiencia estética. El mayor rango del objeto en el arte y el conocimiento de sus productos desde dentro son dos aspectos del mismo hecho. En la distinción tradicional entre cosa y manifestación, las obras de arte, por su oposición a su propia identidad y, en general, a la cosificación, tienen su puesto del lado de la manifestación. Pero esta manifestación es la de la esencia, ante la que aquélla no es indiferente; la manifestación misma está del lado de la esencia. Realmente es la característica de esa tesis hegeliana por la que realismo y nominalismo se sirven mutuamente de mediación: su esencia tiene que manifestarse, su manifestarse es esencial, ninguna está sólo para la otra sino que es determinación inmanente. Por eso, ni una ni otra son indiferentes respecto al que contempla la obra de arte, como suele pensar su autor, pero tampoco están orientadas a un sujeto trascendental de la apercepción: no hay obra de arte alguna que haya que describir o que explicar en categorías de comunicación. Las obras de arte son apariencia porque ayudan a tener una especie de existencia secundaria y modificada a todo aquello que ellas mismas no pueden ser; la manifestación, no-ser en ellas y por cuya causa existen, consigue la existencia, por muy quebradiza que sea, gracias a la realización estética. La identidad entre esencia y manifestación es tan poco alcanzable en arte como en el conocimiento de lo real. La esencia que se transforma en manifestación y la determina está como empapándola; lo que se manifiesta al ser determinado como manifestación es siempre envoltura. El concepto estético de armonía y todas las otras categorías reunidas a su alrededor lo quisieron negar. Esperaban una igualación entre esencia y manifestación, conseguida, por así decir, por medio del tacto estético, en el desenfadado lenguaje de los antiguos se indicaba esto mismo por términos como «talento del artista». La armonía estética nunca se ha realizado plenamente; sólo se ha llegado a un cierto pulimento y equilibrio; en todo aquello que con razón puede llamarse armónico en arte sobrevive lo desesperado e internamente contradic-

torio [52]. En las obras de arte, por constitución, debe disolverse cuanto es hereterogéneo respecto de su forma, pero ellas son sólo forma en relación con lo que quisieran hacer desaparecer. Su mismo *a priori* impide que en ellas se manifieste lo que desea manifestarse. Como tratan de ocultarlo, su idea de verdad se rebela hasta que se despiden de la armonía. Sin contradicción ni falta de identidad la armonía no tendría relevancia estética, de manera semejante a como, según la idea de Hegel en su escrito sobre la Diferencia, la identidad sólo puede ser representada en cuanto tal por algo no idéntico. Cuanto más penetran las obras de arte en la idea de la armonía, de la esencia que se manifiesta, tanto menos pueden quedar satisfechas de ella. No es demasiado incorrecta esa generalización histórico-filosófica de lo divergente que hace derivar los gestos inarmónicos de Miguel Angel, del Rembrandt tardío o del último Beethoven de la dinámica misma del concepto de armonía o en definitiva de su insuficiencia, en vez de hacerlos derivar de un penoso desarrollo subjetivo. La verdad sobre la armonía es la disonancia. Tomada la armonía en sentido estricto, es inalcanzable si se la juzga por su propio criterio. Sus *desiderata* quedan satisfechos cuando semejante inalcanzabilidad se manifiesta como una parte de la esencia; eso es lo que sucede en el llamado estilo tardío de artistas importantes. Suele tener fuerza ejemplar que trasciende ampliamente la *oeuvre* individual y es la suspensión histórica de la armonía estética. La renuncia al ideal clasicista no es un cambio de estilo o tal vez algún sentimiento vital ignominioso, sino que está marcada por una purificación de la armonía, la cual es capaz de presentar como realmente reconciliado lo que no lo está y se revuelve por ello contra el propio postulado de una esencia que se manifiesta, lo que constituye el ideal de la armonía. Su emancipación supone un desarrollo del contenido de verdad propio del arte.

Expresión y disonancia

La rebelión contra la apariencia, la insuficiencia del arte en sí mismo ha existido desde tiempo inmemorial y de forma intermitente como característica de su exigencia de verdad. Lo mismo da decir que el arte tuvo desde siempre un impulso hacia la disonancia o que ese impulso fue oprimido sólo por la presión afirmativa de la sociedad, a la que se sumaba la apariencia estética. Disonancia es lo mismo que expresión, mientras que lo consonante, lo armónico trata suavemente de desplazar esa expresión. Expresión y apariencia son

[52] Cf. Theodor W. Adorno, «Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie», en: *Neue Rundschau* 78 (1967), pp. 586 ss.

antitéticas. Apenas puede uno representarse la expresión más que como expresión del dolor, ya que la alegría se muestra reservada respecto a cualquier expresión, quizá porque aún no existe o porque la felicidad resultaría inexpresiva. Por ello el arte, como expresión, tiene ese momento inmanente por el que se defiende contra la inmanencia de su ley formal. La expresión en arte es mimética, como la expresión de lo viviente es el dolor. Las notas expresivas que se encuentran como sepultadas en las obras de arte que no estén embotadas forman la línea de demarcación respecto de la apariencia. Pero, al seguir siendo las obras apariencia, el conflicto entre la apariencia —la forma en sentido amplísimo— y la expresión no puede soportarse y fluctúa históricamente El comportamiento mimético, actitud frente a la realidad que está del lado de acá la contraposición entre sujeto y objeto, mediante el arte, instrumento de la mimesis desde que era tabú, es invadido por la apariencia y le sirve de soporte, de manera complementaria a la autonomía de la forma. El desarrollo del arte es el de un *quid pro quo:* la expresión, por la que la experiencia no estética puede penetrar hasta lo hondo de las obras, se convierte en modelo originario de todo lo ficticio en arte, de forma semejante a como la cultura ha vigilado siempre y con rigor para que no se traspasen los límites allí precisamente donde el arte está más próximo a la experiencia real. Los valores expresivos del arte no coinciden inmediatamete con los de lo viviente. Aun rotos y transformados, son la expresión de la cosa misma: el término *musica ficta* podría ser el primer testimonio de ello. El *quid pro quo* no es sólo la neutralización de la mimesis; también es su consecuencia. Si la conducta mimética no imita nada, sino que se hace igual a sí misma, las obras de arte toman sobre sí precisamente la tarea de llevarla a su realización. Mediante su expresión no imitan las afecciones singulares de un hombre, mucho menos las de sus autores; cuando lo hacen así se convierten en copias de esa objetivación, contra la que el impulso mimético se revuelve. En la expresión artística se realiza la condena de la mimesis como propia de un proceder arcaico: se juzga que la mimesis, practicada con inmediatez, no es conocimiento; que lo que se hace igual no es igual; que el resultado de la mimesis es un fracaso. Todo esto proscribe la mimesis en arte, en el arte que quiera ser mimético, lo mismo que el arte, por su objetivación, absorbe en sí mismo la crítica de ese impulso.

Sujeto-objeto y expresión

Raramente se ha dudado que la expresión sea un momento esencial en arte; aun la aversión contemporánea por la expresión confirma su importancia y esto es válido para el arte en general. Su con-

cepto, sin embargo, como si todos los conceptos estéticos centrales, se resiste a las teorías que quieren nombrarla: lo que es cualitativamente contrario a la conceptualización, difícilmente puede integrarse en el concepto; ninguna forma sobre la que se pueda pensar algo es indiferente respecto a lo pasado. Habrá pues que interpretar la expresión artística en filosofía de la historia como un compromiso. La expresión es algo transubjetivo, es la figura de ese conocimiento que, al preceder a la polaridad sujeto-objeto, no la reconoce como definitiva. Pero el arte es secular en el sentido de que trata de llevar a efecto el conocimiento en el estado de polaridad como acto del espíritu, del para-sí. La expresión estética es la objetivación de lo inobjetivable, de tal modo que mediante ésta se convierte en un inobjetivable de segundo grado, en lo que la obra de arte dice, que no es la imitación del sujeto. Pero la objetivación, que coincide con el arte, también necesita de la expresión del sujeto que la ha producido y ha empleado, por hablar en burgués, sus propios impulsos miméticos. Es expresivo el arte cuando habla en él algo objetivo por la mediación del sujeto: tristeza, energía, deseo. La expresión es el rostro doliente de las obras. Muestran ese rostro, a quien sabe responder a su mirada, aun en los casos en que están compuestas en tono alegre o ensalzan la *vie opportune* del Rococó. Si la expresión fuera la mera duplicación de cuanto siente el sujeto, no sería nada. Lo saben bien las burlas de los artistas sobre esas obras sentidas pero no creadas. El modelo no son los sentimientos, sino la expresión de cosas o situaciones extraestéticas. Los procesos y funciones históricas se han sedimentado allí y desde ellas hablan. Kafka es ejemplar en este carácter gestual del arte. Si es irresistible, se debe a que devuelve a lo sucedido esa expresión que es su cifra. Sólo que resulta doblemente enigmático porque lo sedimentado, el sentido expresado, carece a su vez de sentido, es pura historia natural de la que nada escapa, sino lo que, impotente, puede expresarse a sí mismo. El arte imita sólo la expresión objetiva, más allá de toda psicología, de lo que quizá alguna vez la sensibilidad fue consciente y no ha sobrevivido en ningún otro sitio sino en las obras de arte. El camino hacia el ser-para-otro se lo cierra el arte por la expresión y habla por sí mismo evitando las fauces de ese ser-para-otro: tal es su plenitud mimética. Su expresión es la contrapartida del expresar algo.

Expresión y lenguaje

Esa mimesis es el ideal del arte, no su comportamiento práctico ni tampoco su actitud orientada hacia la expresión. La mímica va desde el artista a la expresión y desata lo expresado en ella; cuando lo expresado es sólo el contenido anímico del artista, tangible por

así decir, y la obra su imitación, entonces degenera y se convierte en una mala fotografía. La resignación de Schubert no tiene su puesto en el presunto talante de su música ni en sus estados de ánimo, como si su obra dijera algo de ellos, sino sencillamente en que ello es así, tal como su música proclama con ese gesto de dejarse caer: ese lugar es su expresión. Su contenido es el carácter de lenguaje propio del arte, radicalmente distinto del lenguaje en cuanto medio. Podría especularse sobre si estas dos cosas son incompatibles; se encontraría así la única explicación de los esfuerzos que ha hecho la prosa desde Joyce por dejar fuera de juego el lenguaje discursivo o al menos por subordinarlo a categorías formales hasta llegar a construcciones incomprensibles: el arte nuevo trabaja en la transformación del lenguaje comunicativo en otro mimético. El lenguaje, por su doble carácter, es un constitutivo y un enemigo mortal del arte. Las vasijas etruscas de Villa Giulia hablan un altísimo lenguaje, pero inconmensurable con cualquier lenguaje comunicativo. El verdadero lenguaje del arte no tiene palabras y su momento no verbal tiene mayor rango que el lenguaje significativo de la poesía, al que la música no es completamente extraña. Lo que los vasos etruscos tienen de semejante al lenguaje es algo así como «aquí estoy yo» o «esto soy yo», una mismidad que no ha sido producida por el pensamiento identificador al reflexionar sobre la interdependencia de los seres. El rinoceronte, bestia muda, parece decir: soy un rinoceronte. La frase de Rilke «No hay lugar alguno / que no te vea» [53], que tanto ocupó a Benjamin, ha codificado de forma apenas superada ese lenguaje no significativo del arte: la expresión es la mirada de las obras de arte. Comparado con el lenguaje significativo el suyo es más antiguo, pero incumplido: es como si las obras de arte, al ser estructuralmente constructoras del sujeto, repitiesen: como nació, así desapareció. Su expresión no es la de comunicar un sujeto, sino el temblor de la historia primigenia de la subjetividad, del alma; el trémolo de cualquier obra que quiera ser su sucedáneo se hace insoportable. La afinidad de la obra de arte con el sujeto queda así delimitada. Si sobrevive es porque esta historia primigenia sigue viviendo en el sujeto. En cada lapso histórico vuelve a aparecer desde el comienzo. Sólo el sujeto es instrumento de la expresión, si bien mediato, por mucho que imagine mediatez. Aun en los casos en que lo expresado se parece al sujeto, aun cuando los movimientos sean los subjetivos, son también apersonales, penetrando desde fuera para integrarse en él, pero no partiendo de él. La expresión de la obra de arte es lo no subjetivo que tiene el sujeto, cuya propia expresión no llega siquiera a ser su huella; nada tan expresivo como los ojos de los animales

[53] Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, edit. por E. Zinn, vol. 1.°, Wiesbaden, 1955, p. 557 («Torso arcaico de Apolo»).

—de los monos antropomorfos— que parecen objetivamente estar tristes por no ser humanos. Al verificarse en la obra la trasposición de los movimientos subjetivos, que se convierten, por integración, en propia sustancia de ella, continúan siendo en el continuo estético los representantes de la naturaleza extraestética, pero como son sus imitaciones ya no tienen vida. Cualquier experiencia estética genuina percibe esta ambivalencia, descrita insuperablemente por Kant en el sentimiento de lo sublime como un temblor entre la naturaleza y la libertad. Tal modificación, aun antes de cualquier reflexión sobre el espíritu, es el acto constitutivo de espiritualización en el arte. Después se desplegarán las virtualidades del acto, pero él ya existía desde que las obras modificaron la mimesis, aunque el acto mismo en cuanto tal, sino de la preformación de alguna manera fisiológica del espíritu. La modificación es también culpable de la esencia afirmativa del arte, ya que suaviza el dolor por la imaginación, lo domina y lo deja intacto en la realidad por medio de la totalidad espiritual en la que aquél desaparece.

Dominio y conocimiento conceptual

Aunque la alienación universal ha marcado y hecho crecer al arte, carece sin embargo de alienación por el hecho de que todo en ella penetró por medio del espíritu y todo quedó humanizado sin violencia. Oscila entre la ideología y lo que Hegel llamó el reino autóctono del espíritu, la verdad de la conciencia de sí. Por más que el espíritu siga ejerciendo su dominio sobre él, ese espíritu al objetivarse queda libre de sus objetivos dominadores. Como las obras estéticas forman un continuo totalmente espiritual se convierten en la apariencia de un en-sí bloqueado en cuya realidad se completarían y disolverían las intenciones del sujeto. El arte sirve de justificación al conocimiento conceptual porque, aunque desdoblado en sí mismo, realiza lo que el conocimiento espera en vano de la relación sin imágenes entre el sujeto y el objeto: que una aportación subjetiva llegue a desvelar algo objetivo. Esa aportación no se retrasa indefinidamente. El arte lleva a cabo esa aportación por su propia finitud y al precio de su carácter apariencial. La espiritualización, como radical dominio de la naturaleza por sí misma, sirve de corrección al dominio de la naturaleza por otro. Cuanto hay en la obra de arte de extraño al sujeto como algo estable, como rudimentario fetiche, está en favor de su no alienación; pero lo que existe en el mundo y sobrevive como naturaleza no idéntica se hace alienación como material para el dominio de la naturaleza y vehículo de dominio social. La expresión como forma más profunda de penetración de la naturaleza en el

arte es también lo que no es naturaleza literal, es el *memento* de lo que la expresión misma no es y se concretiza sin embargo por camino distinto a su «cómo no».

Expresión y mimesis

El hecho de que la expresión de las obras de arte se halle sometida a la mediación de su espiritualización, como sucedió en los exponentes más significativos del primer expresionismo, implica una crítica de ese romo dualismo entre forma y expresión hacia el que se orientan la estética tradicional y muchos artistas genuinos [54]. No quiero decir que esa dicotomía no tenga fundamento ninguno. No puede discutirse el hecho de que en el arte antiguo, que ofrecía refugio a los movimientos subjetivos, preponderase a veces la expresión, a veces el aspecto formal. Entre ambos momentos hay mediaciones internas y recíprocas. Las obras que no están perfectamente proporcionadas y formadas lo pagan a costa de una expresividad por la que se dispensaron del trabajo y de la fatiga de la forma, y la llamada forma pura que niega la expresión se resquebraja. La expresión es un fenómeno de interferencia, es función de la forma de proceder no menos que del carácter mimético. Por su parte, la mimesis es conjurada por la conducta técnica cuya racionalidad inmanente parece oponerse a la expresión. Esa necesidad procedente de las obras auténticas es equivalente a su elocuencia, a su lenguaje y no un efecto meramente sugestivo; la sugestión por su parte se parece a los procesos miméticos. Esto nos lleva a una paradoja subjetiva del arte: producir lo ciego —la expresión— partiendo de la reflexión —la forma—; no racionalizar lo ciego, sino producirlo estéticamente, «hacer cosas de las que no sabemos lo que son». Esta situación, hoy agudizada hasta hacerse conflictiva, tiene una larga prehistoria. Cuando Goethe habló de ese principio del absurdo, de lo inconmensurable de cada producto artístico, estaba ya alcanzando la moderna costelación formada por lo consciente y lo inconsciente. También llegó a advertir que ese nivel del arte que la conciencia suele apreciar denominándolo inconsciente llegaría a convertirse en el *spleen* con el que el segundo romanticismo desde Baudelaire se entendió a sí mismo, un ámbito reservado incluido dentro de la racionalidad y destinado virtualmente a su negación por superación. Pero no es el arte quien nos avisa de esto: los argumentos de esta clase contra lo moderno están mecánicamente apoyados en el dualismo entre forma y expresión. Lo que parece a los teóricos una contradicción lógi-

54 Cf. Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinen übergangs*, Wien, 1968, p. 36.

ca, es algo perfectamente usual para los artistas y se desarrolla en su trabajo: el dominio sobre el momento mimético, dominio en forma alguna arbitrario, que deshace pero también salva. Arbitrariedad en lo no arbitrario es el medio vital en que se desenvuelve el arte y el poder para hacerlo es criterio fiable de capacidad artística, sin la que se ocultaría la fatalidad de ese movimiento. Los artistas conocen esa capacidad como sentimiento de la forma. Sirve también como mediación categorial para el problema planteado por Kant al preguntarse cómo el arte, para él inconceptualizable, lleva consigo subjetivamente la nota de necesidad y universalidad, reservada según la *Crítica de la Razón* sólo al conocimiento discursivo. El sentimiento de la forma es la reflexión ciega, pero constringente de la cosa en sí en la que hay que confiar, es la objetividad cerrada sobre sí misma, producto de la capacidad mimética subjetiva, de esa capacidad que se robustece en su contrario, la construcción racional. La ceguera del sentimiento de la forma corresponde a la necesidad de la cosa. El objetivo de cualquier racionalidad estética lo tiene el arte en la irracionalidad de su momento expresivo. Contra cualquier ordenamiento impuesto, el arte tiene que entregarse a la cerrada necesidad natural, lo mismo que al azar caótico. Pero el arte no entrega lo auténticamente suyo al azar, en el que se hace consciente de la necesidad de su momento de ficción, ya que integra en sí mismo ese azar de forma ficticia pero con plena intención para debilitar así sus mediaciones subjetivas. Hace justicia al azar por ese tanteo en tinieblas camino de su necesidad. Cuanto más fiel es en ese camino tanto menos traslúcido se vuelve. Se autooscurece. Su proceso inmanente tiene algo de la conducta del zahorí. Seguir las indicaciones tanteantes de la varilla es la mimesis como realización de la objetividad; los apuntes tomados automáticamente, como los de Schönberg para *Erwartung*, están inspirados por esta utopía, aunque chocan en seguida con el hecho de que la tensión entre expresión y objetivación no puede igualarse en identidad. No hay término medio entre la autocensura de la necesidad expresiva y las demandas de la construcción. La objetivación avanza a través de los extremos. La necesidad expresiva, no sujeta por gusto ninguno ni por la comprensión artística, converge con la desnudez de la objetividad racional. Por otra parte, el pensarse a sí misma de la obra de arte, sus *noesis noeseos* no admite la tutela de ninguna irracionalidad preordenada. La racionalidad estética tiene que hundirse en la configuración de la obra con los ojos cerrados en lugar de manejarla desde fuera como reflexión. Por su forma de proceder son las obras de arte sensatas o locas, pero no lo son los pensamientos que el autor se hace sobre ellas. El arte de Beckett, tan profundamente aislado de cualquier racionalidad superficial, está penetrado en todo momento por esa razón inmanente de la cosa, pero esto no constituye prerrogativa alguna de lo moderno, sino que pro-

cede de la renuncia a cualquier añadido superfluo e irracional, como sucede en las abreviaturas del último Beethoven. Las obras de arte menores, la música ligera, por ejemplo, están penetradas por una verdadera insensatez inmanente, contra la que ha reaccionado polémicamente el ideal adulto de lo moderno. La aporía entre la mimesis y la construcción es la que ha obligado al arte a unir radicalismo y prudencia, pero sin suplementarias hipótesis *ad hoc* que sean apócrifas.

Dialéctica de la interioridad

Pero la prudencia no nos libra de esta aporía. La alergia ante la expresión es una de las raíces históricas de la rebelión contra la apariencia; si en algún lugar del arte, es aquí donde juega su papel el conflicto de generaciones. El expresionismo se ha convertido en la *imago* del padre. Se puede justificar empíricamente que los hombres no libres, convencionales y agresivamente reaccionarios, tienden a rechazar la «intracepción», la autoconciencia de cualquier configuración y aun la expresión como algo demasiado humano. Son los mismos que condenan con especial rabia todo lo moderno por su fondo de general alejamiento del arte. En términos psicológicos podríamos decir que obedecen a esos mecanismos de defensa por los que un yo poco formado sabe lo que podría sacudir su cansina capacidad funcional, lo que podría dañar su narcisismo. La actitud de que hablamos es la «*intolerance of ambiguity*», el no soportar lo ambivalente, lo insubsumible limpiamente, el no soportar, en fin, lo patente, lo que no está previamente decidido por nada, la experiencia en suma. Tras el tabú mimético, y muy cerca de él, hay uno sexual: nada debe estar húmedo, el arte es higiénico. Muchas de sus direcciones se identifican con esto mismo y con la caza de brujas respecto a la expresión. El antipsicologismo de lo moderno cambia su función. Prerrogativa en tiempos de una vanguardia, la misma que se rebeló contra el Estilo Juvenil y contra ese realismo extendido hasta lo interior, se fue socializando y se convirtió en manejable por el *statu quo*. Según las tesis de Max Weber, la categoría de la interioridad hay que atribuírsela al protestantismo, que puso la fe sobre las obras. Todavía en Kant la interioridad significaba una protesta contra un orden heterónomo impuesto al sujeto, pero era a la vez indiferente respecto de ese orden y se hallaba dispuesta a dejarlo como estaba, a obedecerlo. Esta herencia de interioridad estaba de acuerdo con el proceso laboral: debía cultivar un tipo de hombre que hace su trabajo asalariado por deber, cuasi libremente, ese trabajo del que necesita la forma de producción y al que obligan las relaciones sociales de producción. Al crecer la importancia del sujeto, la interioridad se

convirtió lógicamente en ideología, en el espejismo de un reino interior en que los silenciosos de la tierra pueden ser aquello que socialmente se les niega, y sin daño de nadie; la interioridad se va haciendo así cada vez más sombría, cada vez con menos contenido. Pero el arte no pudo sentirse cómodo en esa situación, aunque la interiorización no puede ser arrojada de él. Benjamin dijo una vez: la interioridad se me puede resbalar y convertíseme en una joroba. Esta frase fue acuñada contra Kierkegaard y contra *Filosofía de la Interioridad* en él apoyada, cuya denominación sería tan enemiga del teólogo como la palabra ontología. Benjamin mentaba la subjetividad abstracta, la que se eleva, sin fuerza, hasta convertirse en sustancia. Pero su frase está tan alejada de la plena verdad como el sujeto abstracto. El espíritu —y hasta qué punto el del mismo Benjamin— tiene que entrar en sí mismo para poder negar ese en-sí. Esto debería ser demostrado estéticamente en la oposición entre Beethoven y el *jazz* ante el que muchos oídos musicales comienzan ya a ser sordos. Beethoven representa, modificada pero determinable, la plena experiencia de la vida exterior reflejada interiormente, lo mismo que el tiempo, medio de la música, es el sentido interior; la popular *music* en todas sus versiones está del lado de acá de tal sublimación, es un estimulante somático y por ello resulta retrógrada respecto a la autonomía estética. La interioridad también participa de la dialéctica, aunque no como en Kierkegaard. Con la liquidación de la interioridad no se consiguió un tipo humano curado, por superación, de la ideología, sino uno que nada tenía que aportar al yo, aquél para el que David Reisman halló la fórmula de *outerdirected*. Así cayó sobre la categoría de la interioridad artística un brillo de reconciliación. Realmente se ha tachado de herejía a las obras radicalmente expresivas como supuestas exageraciones del romanticismo tardío, charlatanería propia de todos aquellos que están orientados por la repristinación [kierkekgaardiana]. La disolución estética en la cosa, es decir, la obra de arte, exige no un yo débil o adaptable, sino robusto. Sólo el yo autónomo puede volverse críticamente contra sí mismo y romper su ilusoria perplejidad. Esto no es imaginable mientras el momento mimético siga estando oprimido por un super-yo estético exteriorizado y no se conserve al desaparecer, con todas sus tensiones, en su opuesto, en la objetivación. Del mismo modo la apariencia más intensa se da en la expresión porque ésta se presenta como carente de apariencia y sin embargo se subsume bajo ella; ha habido una enérgica crítica de la apariencia como histrionismo. El tabú mimético, pieza importante de la ontología burguesa, penetró en un mundo administrado, dentro de esa zona que se toleraba como zona reservada a la mimesis y en ella ha experimentado para su bien la mentira de la inmediatez humana. Pero esa alergia sirve también al odio

contra el sujeto, sin el cual no tendría sentido ninguna crítica del mundo de la mercancía. Su negación es puramente abstracta.

Aporías de la expresión

El sujeto, que se cree tanto más importante por compensación cuanto es más impotente y funcional, adquiere una falsa conciencia en la expresión porque se imagina engañosamente tener, como expresante, una relevancia de que ha sido desposeído. La emancipación del dominio de una sociedad de relaciones de producción tiene como fin la real producción del sujeto, producción que hasta ahora han impedido esas relaciones y la expresión no es sólo una *hybris* del sujeto, sino una acusación y una queja contra su fracaso como cifra de sus propias posibilidades. La alergia contra la expresión tiene su legitimación más profunda en el hecho de que cualquier clase de expresión, aun antes del andamiaje estético, tiende a la mentira. Expresión es *a priori* falsificación. Es ilusoria la confianza latente en la expresión de que, cuando algo se dice o se grita, va a mejorar; se trata de un rudimento mágico, de una fe en lo que Freud llamó «omnipotencia del pensamiento». Pero la expresión no cae del todo bajo la maldición de lo mágico. Decir algo, conseguir distancia respecto a la inmediatez del sufrimiento, sirve para modificarlo, lo mismo que los dolores insoportables se suavizan gritando. La expresión que llega a objetivarse plenamente en lenguaje, persiste; lo dicho una vez raramente se extingue del todo, ni lo malo ni lo bueno, ni la palabra que anuncia la solución definitiva ni la esperanza de reconciliación. Lo que alcanza el nivel del lenguaje entra en el movimiento de lo humano que todavía no existe y que, por la misma debilidad que lo fuerza a manifestarse en lenguaje, adquiere su movimiento. El sujeto, que avanza penosamente tras su propia cosificación, le pone límites por el rudimento mimético que es el representante de una vida aún sin dañar en medio de la dañada, convertida por el sujeto en ideología. Como es imposible desliar la maraña que forman estos dos momentos, la expresión estética será siempre aporética. Es imposible decidir de manera general si tiene conciencia cosificada quien hace tabla rasa de cualquier forma de expresión o si lo cosificado es la expresión misma sin lenguaje y sin expresión que denuncia a la anterior. El arte auténtico conoce la expresión de lo que no tiene expresión, el llanto al que faltan las lágrimas. Al contrario, la extirpación limpia y neoobjetivista de la expresión entra dentro de la tendencia de general adaptación y somete el arte antifuncional a un principio que sólo podría fundarse sobre la funcionalidad. Esta forma de reacción desconoce en la expresión lo no metafórico, lo no ornamental; las obras de arte que se abren totalmente a ella se con-

vierten en protocolos de expresión, se hacen objetivistas hacia adentro. Tanto en los que odian la expresión y aun a sí mismos, como Mondrian, como en las obras matematizadas de positiva transparencia racional, es igualmente evidente que ni uno ni otras han decidido sobre el proceso contra la expresión. Aunque el sujeto ya no puede hablar inmediatamente, debe sin embargo —de acuerdo con esa idea moderna de no lanzarse a construcciones absolutas— hablar a través de las cosas, a través de su dañada y alienada configuración.

CARACTER ENIGMATICO, CONTENIDO DE VERDAD, METAFISICA

Crítica y salvación del mito

La estética no ha de entender las obras de arte como objetos hermenéuticos; tendría que entender más bien, en el estado actual, su imposibilidad de ser entendidas. La palabra, que se dejó vender absurdamente y sin resistencia como cliché, debería ser recuperada por medio de una teoría que pensara su verdad. No hay que diferenciar esto de su contrapunto, de la espiritualización de las obras. El espíritu, según Hegel, es su éter, espíritu mismo en su omnipresencia y no una intención enigmática. Aunque el espíritu de las obras de arte es la negación del espíritu dominador de la naturaleza, no suele mostrarse como tal. Donde se enciende es en su contrario, en la materialidad. No es en las obras más espirituales donde está más presente. La salvación del arte está en ese acto con el que el espíritu se arroja fuera de él. Su fidelidad al estremecimiento no consiste en la reversión; el arte es la herencia del estremecimiento. Es producido por el espíritu de las obras, por su vaciamiento en las cosas. Así participa el arte en ese carácter realmente histórico que, de acuerdo con la ley del esclarecimiento *(Aufklärung),* hace que cuanto alguna vez pareció realidad, emigre a la imaginación gracias a la fuerza interior del genio y perviva en ella, consciente sin embargo de su propia falta de realidad. El camino histórico del arte en cuanto espiritualización es tanto la crítica del mito como su salvación: cuanto piensa la imaginación queda robustecido por ella en su posibilidad. Este doble movimiento del espíritu en el arte describe más la historia originaria que hay en su concepto que la empírica. El irresistible movimiento del espíritu hacia lo que se ha separado de él habla en el arte en favor de lo que se había perdido en el principio.

Lo mimético y lo estúpido

La mimesis en arte es lo anterior, lo contrario al espíritu y, a la vez, el lugar en que éste se inflama. El espíritu es el principio de construcción de las obras de arte, pero sólo satisface a su propia finalidad cuanto brota de lo que hay que construir, de los impulsos miméticos y se funde con ellos en lugar de serles dictado de forma soberana. La forma sólo puede objetivar los impulsos singulares cuando es capaz de seguirlos allá donde ellos quieren ir. Sólo ésta es la *methesis* de la obra de arte en la reconciliación. Su racionalidad sólo se convierte en espíritu cuando se somete a lo que le está polarmente opuesto. La divergencia no trivializable por ninguna obra de arte entre lo constructivo y lo mimético, pecado original del espíritu estético, tiene su correlato en ese factor de estupidez y de bufonada que llevan en sí mismas aun las obras de mayor significado y cuyo reconocimiento sin afeites es precisamente una parte de ese significado. La insuficiencia del clasicismo de cualquier tipo de observancia es llamativa precisamente porque trata de sofocar ese carácter; el arte tiene que desconfiar de él. Al espiritualizarlo en nombre de su mayoría de edad sucede que esa estupidez se acentúa fuertemente; cuanto más se parece su estructura, en fuerza de su ajuste, a una estructura lógica, tanto más clara se hace la diferencia entre su lógica y la que existe fuera, tanto más se convierte en su parodia; cuanto más racional es una obra en su constitución formal, tanto más estúpida resulta, medida por la razón que se da en la realidad. Pero esta estupidez es también una parte del proceso a la racionalidad; al convertirse ésta en la praxis social, en objetivo de sí misma, se hace irracional y errónea, toma los medios como fines. Lo estúpido del arte, ejercido mejor por los que carecen de inspiración que por los que ingenuamente viven en él, y la locura de una racionalidad absolutizada se acusa mutuamente; por lo demás, la felicidad, el sexo, mirados desde una praxis durable, tienen también esa estupidez a la que se refiere maliciosamente quien no es empujado por su fuerza. La estupidez es el residuo mimético del arte, el precio de su hermetismo. El filisteo, que se rebela contra ella, tiene a pesar de todo una vergonzosa parte de razón. Esa característica, residuo de algo bárbaro, extraño a la forma, impenetrable, puede suponer un perjuicio para el arte si no es capaz de reflejarlo en él, configurándolo. Pero si se queda en infantilismo y hace que se ejercite como tal en la medida de lo posible, entonces ya no puede detenerse hasta ser una calculada broma de la industria de la cultura. El arte implica en su concepto el pastiche, con el aspecto social que para poder sublimar esa característica presupone el privilegio de la formación y la

relación de clases; el precio es que queda alcanzado por la broma. Los momentos estúpidos de las obras de arte están muy próximos a sus estratos menos intencionados y, cuando se trata de grandes obras, también a su misterio. Temas necios como *La flauta mágica* o *El cazador furtivo* poseen, a través del medio musical, más verdad que *El anillo* [*de los Nibelungos*] dirigido hacia la totalidad con una conciencia sería. Por su elemento bufonesco el arte recuerda, y es un consuelo, la prehistoria en un mundo habitado sólo por animales. Los monos en el zoo realizan en común actos que se asemejan a los de los payasos. El acuerdo espontáneo de los niños con los payasos es el mismo que con el arte, del que los adultos les alejan igual que de acuerdo con los animales. El género humano no ha podido eliminar tan completamente su semejanza con los animales que no pueda reconocerla palmariamente y llenarse de felicidad por ello; el lenguaje de los niños pequeños parece el mismo que el de los animales. Esa semejanza del payaso con el animal prende la chispa de la semejanza humana de los monos: la constelación animal/loco/payaso es un estrato fundamental del arte.

«Cui bono»

Aunque toda obra de arte, al ser una cosa que niega el mundo de las cosas, está *a priori* indefensa si no puede legitimarse ante él, tampoco negársele tal legitimación a causa de este su *a priori*. La admiración ante el carácter enigmático del arte le es difícil a quien no goza del arte, al que está fuera de su mundo; para el que lo entiende no es un estado excepcional, sino la sustancia misma de su propia experiencia; pero esa sustancia le exige asegurarse de los momentos del arte y no cejar cuando la experiencia del arte lo sacude. Algo de esto puede sospechar quien experimenta obras de arte en ciertos medios o en las llamadas conexiones culturales extrañas o aun inconmensurables con aquéllas. Quedan entonces desnudas ante la prueba del *cui bono*, pues de ella sólo los defiende el agujereado techo de la propia cultura. En tales situaciones la pregunta hecha sin respeto y que ignora el tabú que llena ciertas zonas de la estética se convierte en un peligro para la calidad de las obras; pues si las contempla sólo por fuera desaparece su cuestionabilidad interna. El carácter enigmático de las obras ha crecido con la historia. Esta las convirtió una vez en enigmas y las conserva siempre como tales y es también la historia, que les dio autoridad, quien aleja de ellas la penosa cuestión de su *raison d'être*. La racionalidad de las obras es la condición de su carácter enigmático mucho más que su irracionalidad; su mayor relieve se da en las realizadas plenamente de acuerdo con un plan. La forma es la que las hace semejantes al lenguaje,

parecen anunciar en cada uno de sus momentos sólo una cosa, pero una cosa que se escapa.

Carácter enigmático y comprensión

Todas las obras de arte, y el arte mismo, son enigmas; hecho que ha vuelto irritantes desde antiguo sus teorías. El carácter enigmático, bajo su aspecto lingüístico, consiste en que las obras dicen algo y a la vez lo ocultan. Ese carácter tiene algo de las imitaciones de un payaso; si se está dentro de las obras, si se las acompaña internamente en su despliegue, se hace invisible, pero si se sale fuera, si se rompe el pacto con su inmanencia, entonces vuelve y se aparece como un espíritu. También por esto merecía la pena estudiar a los hombres incapaces de arte: en ellos el carácter enigmático del arte se hace tan flagrante que llega a su total negación, es sin darse cuenta la crítica extrema de aquél y, como actitud defectiva, apoyo de su verdad. Es imposible explicar a tales hombres el arte; no podrían hacer entrar la consideración intelectual en su experiencia viva. Tan sobrevalorado está en ellos el principio de realidad que sencillamente convierte en tabú el comportamiento estético; la incapacidad frente al arte, aguijoneada por la general aprobación cultural del mismo, se hace frecuentemente agresiva y no es ésta la última razón por la que la conciencia general tiende al vaciamiento artístico del arte. Es evidente que el que no entiende la música se siente seguro de su carácter enigmático: no comprende el «lenguaje de la música», sólo percibe un galimatías y queda pasmado no sabiendo a qué vienen tales ruidos; el carácter enigmático queda descrito por la diferencia que hay entre lo que él percibe y lo que percibe el iniciado. Pero este carácter no se refiere tan sólo a la música, cuya inconceptuabilidad lo hace casi demasiado sensible. A cualquiera que no sea capaz, por así decir, de reconstruir [internamente] los rasgos de una obra de acuerdo con su propia estructura, le mirará el cuadro o la poesía con los mismos ojos muertos con que la música mira al que no la entiende, aunque es precisamente esta mirada vacía pero interrogadora la que deben recibir la experiencia y la interpretación de la obra, si no quiere equivocarse; mal puede guardarse quien no advierte la profundidad del abismo; el hecho de que la conciencia quiera preservarse de caer en error nos da idea de la fuerza que la amenaza. Preguntas como: ¿por qué se ha reproducido algo? o ¿por qué se cuenta algo como si fuera real aun no siendo éste el caso y se desfigura así la realidad? no tienen respuesta que convenza a quien tales preguntas hace. Las obras de arte están completamente mudas y desamparadas ante el «¿para qué todo esto?», ante el reproche de su real falta de objetivos. Si se respondiera que una narración ficticia

podría llegar mejor a la esencia de lo social que un protocolo fiel, se podría replicar que esto son cuestiones teóricas y que no se necesita para ello de ficción ninguna. Con todo la manifestación del carácter enigmático o de su carencia en algunas cuestiones falsas por principio está rozando otro ámbito más amplio: son tan inútiles y engañosas como la pregunta por el llamado sentido de la vida [55]; la perplejidad que producen tales preguntas se confunde fácilmente con su inevitabilidad. Su nivel de abstracción está tan alejado del objeto que han subsumido sin resistencia que aquello por lo que se preguntaba acaba por escaparse. El carácter enigmático del arte no coincide con el cómo entender sus obras, es decir, con la experiencia objetiva que, por así decir, las recrea internamente, tal como dice la terminología musical, en la que interpretar una pieza es lo mismo que ejecutarla con pleno sentido. La comprensión del carácter enigmático del arte es en sí misma una categoría problemática. Quien entiende las obras de arte por un proceso de inmanentización de su conciencia en ellas no las entiende, y cuanto más crece su comprensión crece tanto más la conciencia de la propia insuficiencia, de su propia ceguera, a la que se opone el contenido de verdad del arte. Es un hecho registrado que quien se sale de la obra o no estuvo nunca en su interior, que quien es enemigo de su carácter enigmático se diluye del todo, aunque engañándose, en la experiencia estética. Cuanto mejor se conoce una obra, tanto más se la puede descifrar en sus dimensiones y tanto más oscura permanece en su constitutivo carácter enigmático. Esto salta a los ojos en las experiencias artísticas más profundas. Si una obra se abre completamente, es que se ha alcanzado su configuración interrogativa y se hace necesaria la reflexión; entonces vuelve a alejarse para volver a sorprender al final a quien se sentía seguro con la pregunta de ¿qué es esto? Lo constitutivo del carácter enigmático puede reconocerse precisamente allí donde falta: las obras que se manifiesten sin residuo ante la contemplación y el pensamiento no son tales. Pero el enigma no es una de esas expresiones de todo el mundo, como pasa casi siempre con la palabra problema, que en sentido estricto habría que emplear respecto de la tarea propuesta por la construcción inmanente de la obra. Las obras de arte son también enigmas no menos estrictamente. En potencia contienen la solución, pero no es dato de su objetividad. Cada obra es un enigma, pero sólo porque sigue siendo enigmática ante la derrota preestablecida de quien la considera. Los acertijos repiten en broma lo que en serio hacen las obras de arte. La semejanza específica con ellos consiste en que lo que ocultan, como la carta de Poe, se manifiesta y al manifestarse se oculta. El lenguaje prefilosófico dice con razón, cuando

[55] Cf. Theodor W. Adorno, *Dialéctica negativa,* Madrid, Taurus, 1975, pp. 361 ss.

habla de la experiencia estética, que uno entiende de arte, pero no que entiende arte. Conocimiento quiere decir comprensión adecuada de la cosa y necio desconocimiento de su enigma en una sola pieza, a la vez que neutralidad frente a lo oculto. Quien en el dominio del arte se mueve por la pura comprensión, lo convierte en algo evidente, lo que, en definitiva, es el arte. Quien trata de llegar al arco iris, lo hace desaparecer. La música, más que las otras artes, es prototipo de esto, toda ella enigma y evidencia a la vez. No hay que disolver el enigma, sino sólo descifrar su configuración y ésta es tarea de la filosofía del arte. Sólo comprenderá la música quien la escuche con la lejanía de quien no la entiende y con el conocimiento de ella que Sigfrido tenía del lenguje de los pájaros. La comprensión no hace desaparecer el carácter enigmático. Aun la obra más felizmente interpretada aspira a ser entendida ulteriormente, como si esperase una palabra liberadora que hiciese desaparecer su constitutivo oscurecimiento. La imaginación de las obras de arte es el sucedáneo más perfecto y engañoso de la comprensión y también un escalón hacia ella. Quien puede imaginarse adecuadamente una música sin necesidad de que suene, tiene con ella esa consonancia que forma el clima de la comprensión. Comprender en su sentido superior, o sea, la disolución del carácter enigmático aunque lo siga conservando, depende de la espiritualización del arte y de la experiencia artística, cuyo primer instrumento es la imaginación. Pero la espiritualización del arte no se halla inmediatamente próxima a su carácter enigmático por medio de la explicación conceptual, sino porque es su concretización. Resolver el enigma es lo mismo que aducir la razón de su insolubilidad: esa mirada que las obras de arte dirigen a quien las contempla. La exigencia de las obras de arte comprendidas por la captación de su contenido está unida a su experiencia específica, pero sólo se puede satisfacer esa exigencia por medios teóricos que reflexionan sobre la experiencia. El lugar a que apunta el carácter enigmático del arte sólo puede pensarse por medio de mediaciones. La objeción que puede hacerse a la fenomenología del arte, como a cualquier fenomenología que cree poseer inmediatamente la esencia, no es tanto que sea antiempírica como lo contrario, es decir, que hace detenerse a la experiencia racional.

«Nada sin cambios»

La denostada incomprensibilidad del arte hermético es el reconocimiento del carácter enigmático de todo arte. La indignación ante sus obras procede en parte de que sacuden la comprensibilidad de cualesquiera otras. Es universalmente válido el hecho de que las obras aceptadas como comprensibles por la tradición y la opinión

pública quedan como galvanizadas en sí mismas y se hacen incomprensibles; las que en cambio lo son de forma manifiesta, las que acentúan su carácter enigmático, son potencialmente las más comprensibles. El arte en sentido estricto carece de conceptos aun en los casos en que los usa y adopta una fachada de comprensión. Ningún concepto penetra en la obra de arte como lo que es, sino que queda modificado en su extensión y su significado y cambia de función. La palabra «sonata» en las poesías de Trakl adquiere un valor que sólo le corresponde en esos lugares, con su sonido y con las asociaciones que le vienen por la poesía; si alguien se imagina una sonata determinada bajo los sonidos difusos que estas poesías sugieren, no acertaría con el sentido que esa palabra tiene y estaría fuera de lugar el evocar la imagen de esa sonata y aun de la forma de sonata en general. Pero esta asociación tiene a su vez algo de legítimo porque se ha formado con trozos de hilachas de sonatas y su nombre mismo nos está recordando ese mismo sonido, aludido y despertado en nosotros por la obra. El término se refiere a obras muy articuladas, muy trabajadas en sus motivos temáticos, a obras dinámicas cuya unidad es la de una multiplicidad claramente diferenciada, hecha de interpretación y de repetición. El verso «Hay habitaciones llenas de acordes y sonatas» [56] evoca muy poco de lo anterior, pero sí manifiesta un sentimiento infantil al nombrar la palabra; está mucho más relacionado con el falso título de *Sonata del claro de Luna* que con esa composición real, y esto no es producto del azar; sin las sonatas que tocaba la hermana no podrían existir esos sonidos dispersos en los que busca refugio la melancolía del poeta. Algo parecido sucede con las palabras más sencillas de esta poesía, las tomadas del lenguaje coloquial; estamos cerca de la crítica de Brechtt al arte autónomo cuando afirma que no hace sino repetir sencillamente lo que es, aun sin él, una cosa. Aun la cópula «es» omnipresente en la obra de Tralk pierde en ella su sentido conceptual: no es juicio ninguno de existencia, sino su pálida imitación, modificado hasta convertirse en negación; el que algo sea es más y menos que ello e implica que no es tampoco. Cuando Brecht o Carlos Williams sabotean lo poético en sus poesías y las hacen asemejarse a la narración de lo meramente empírico, no las convierten en tal: al despreciar polémicamente los elevados tonos líricos, las frases empíricas, transportadas a la mónada estética y por contraste con ella, se convierten en algo distinto. Un tono enemigo de cualquier música y la modificación de los hechos son las dos caras de un mismo fenómeno. El cambio que se da en las obras de arte afecta también al juicio. Para él, las obras son síntesis; pero esta síntesis se da en las obras sin

[56] Georg Trakl, *Die Dichtungen*, ed. por W. Schneditz, Salzburg o. J., p. 61 («Salmo»).

juicio, ninguna puede vanagloriarse de juzgar ni de ser eso que se llama afirmación. Por esto es cuestionable si las obras de arte pueden ser obras comprometidas aun cuando subrayen su compromiso. No puede convertirse en juicio el punto hacia el que tienden y del que sacan su unidad, ni ese punto coincide con lo que ellas digan en frases y palabras. Von Mörike escribió una pequeña *Fábula de la ratonera*. Si nos quedamos en su punto discursivo no llegaríamos más allá de la identificación sádica con el uso civilizado respecto a unos animales considerados como parásitos.

«Fábula de la ratonera»

El niño da tres vueltas alrededor de la trampa y dice:

Chiquitos huéspedes, chiquita casa.
Queridos ratona o ratón,
¡haceos valientes,
esta noche a la luz de la luna!
Cierra despacio la puerta a tus espaldas
¿la oyes?
¡Cuidado, no te pilles el rabito!
Tras comer cantamos.
Tras comer saltamos
y organizamos un bailecito:
¡Hala, hala!
Quizá baile también mi viejo gato [57].

El sarcasmo del niño al decir «quizá baile también mi viejo gato», si es que realmente se trata de un sarcasmo y no de la escena amigable y espontánea de una danza entre niño, gato y ratón, los dos animales apoyados sobre sus patas traseras no contiene la última palabra, una vez que ha sido asumido por la poesía. Resumir la poesía en el sarcasmo es no acertar con su contenido social. El acto reflejo del lenguaje, reflejo que no pasa por el juicio, ante un rito repelente aunque socialmete usual, trasciende el rito aun subordinándosele. El gesto que lo notifica, como si no fuera posible de otra forma, es por su misma evidencia, por sí mismo, una acusación, la perfecta inmanencia del rito es la que juzga al gesto. El arte sólo juzga absteniéndose de juzgar; tal es la defensa del naturalismo auténtico. La forma que convierte a los versos en resonancia de sentencias místicas es la que supera por negación los elementos reflexivos. El eco es quien reconcilia. Y son estas tendencias internas a las obras

[57] Eduard Mörike, *Sämtliche Werke*, edit por J. Perfahl y otros, vol. 1.°, München, 1968, p. 855.

de arte las que las convierten verdaderamente en algo infinito. Lo que las distingue del lenguaje significativo no es que carezcan de significado, sino el hecho de que los significados, alterados al ser absorbidos, se vuelven accidentales. Los movimientos por los que esto sucede están concretamente prefigurados en cualquier obra estética.

Enigma, escritura, interpretación

Las obras de arte comparten con los enigmas la ambigüedad tensa entre determinación e indeterminación. Son signos de interrogación que no se hacen unívocos por síntesis. Pero su figura es tan exacta que fuerza el tránsito hacia ese lugar en que se quiebra la obra de arte. Lo mismo que en el enigma se calla la respuesta, forzada por la estructura misma. Hacia ello apunta su lógica inmanente, lo normativo de la obra, que es como la teodicea del concepto de objetivo en arte. Ese concepto es la determinación de lo indeterminado. Las obras de arte tienden a un objetivo por sí mismas, sin necesidad de que éste exista más allá de su complexión y la legitimación de esa objetividad es la respuesta al enigma. La organización que las obras sean más de lo que son. El concepto de *écriture* fue relevante en los primeros debates sobre el arte plástico, movido ciertamente por los dibujos de Klee, que parecen garabatos. Esta categoría de lo moderno arroja una viva luz sobre lo pasado; toda obra de arte es escritura, no sólo las que se presentan como tal; una escritura jeroglífica cuyo código se hubiera perdido y cuyo contenido está determinado en parte por esa pérdida. Las obras de arte son lenguaje sólo como escritura. Aunque propiamente no son un juicio, encierran en sí mismas cada uno de los elementos que proceden del juicio, correcto y erróneo, verdadero y falto de verdad. Pero la respuesta precisa, aunque oculta, de las obras no se manifiesta a la interpretación de un solo golpe, como una nueva inmediatez, sino a través de todas las mediaciones, tanto las de la disciplina misma de la obra como las del pensamiento, las de la filosofía. El carácter enigmático sobrevive a la interpretación que alcanza una respuesta. El carácter enigmático de las obras de arte no está localizado en lo que de ellas se experimenta, en la comprensión estética, sino que aparece sólo en el distanciamiento. Pero la experiencia que se hunde en las obras y llega a conseguir la evidencia contribuye también al carácter enigmático: lo que tiene muchos significados, una vez interiorizado, se hace unívoco y puede ser comprendido. La razón es que la experiencia inmanente del arte, sea cual sea su origen, es realmente necesaria, tal como Kant la describe, y transparente hasta el interior de sus fibras más sublimes. El músico que entiende su partitura va siguiendo sus más

pequeños movimientos y, en cierto sentido, no sabe lo que está tocando; lo mismo le sucede al actor; el poder mimético se manifiesta de la forma más drástica en la praxis de la representación artística precisamente como imitación de [lo que pudiéramos llamar] las gráficas de lo representado; esto es lo que significa la comprensión dentro del ámbito enigmático de las obras. Cuando la experiencia de las obras pierde la más mínima tensión, presiente su enigma como caricatura. El carácter eigmático amenaza constantemente a la experiencia de las obras. Si desaparece del todo en la experiencia, si ésta cree ser perfectamente consciente de la cosa en cuestión, entonces el enigma vuelve a abrir crudamente sus ojos. Así se mantiene la seriedad de las obras de arte, la que mira fijamente desde las obras arcaicas y ha quedado oculta en el arte tradicional por su leguaje habitual hasta haberse convertido en su total vaciamiento.

Interpretación como imitación

El proceso inmanente de las obras es lo que constituye, por una parte, aquello que supera el sentido de sus momentos singulares, es decir, el enigma, pero también lo que lo suaviza cuando la obra de arte no se percibe como algo perfectamente fijado y, por ello, vanamente interpretado, sino que es recreada de nuevo en su propia constitución. En las representaciones que no hacen esto, que no interpretan el en-sí de las obras, a cuyo servicio se vanagloria de estar una tal ascesis, se convierte en la presa de su mudez. Carece de sentido cualquier representación que no interprete. Aunque algunas clases de arte, el drama y, hasta cierto nivel, la música exigen que se los represente o interprete para que lleguen a ser lo que son —norma que guarda todo aquel que tenga muchas tablas y conozca la diferencia cualitativa entre lo que se exige en el escenario o en la orquesta y las partituras o los textos—, lo que realmente trae a la luz es sólo la forma de proceder de cada obra aun en los casos en que la obra no haya de ser representada: es la repetición de lo más propio de ella misma. Las obras de arte son la identidad consigo mismas liberada de toda constricción de identidad. La afirmación peripatética de que sólo lo igual puede conocer lo igual, afirmación liquidada hasta un valor límite por la racionalidad creciente, separa ese conocimiento en que consiste el arte del conocimiento conceptual: lo que es esencialmente mimético aguarda un comportamiento mimético. Al no imitar las obras de arte nada más que a sí mismas, nadie puede entenderlas más que el que las imita. Y sólo de esta forma, y no como conjunto de indicaciones para los actores o los maestros, hay que entender los textos dramáticos o musicales: son imitaciones penosamente conseguidas de las obras, de sí mismas por así decir, imitación que les es

constitutiva aunque penetrada de elementos significativos. El que sean representadas les es indiferente en sí, pero no el que su experiencia, idealmente silenciosa e interna, las imite. Esta imitación es capaz de leer en los signos de la obra su sentido completo y de seguirlo, como es capaz de seguir las curvas en que se manifiesta la obra de arte. Los medios artísticos más divergentes encuentran su unidad, que es la del arte, como leyes de la imitación. Si en Kant el pensamiento discursivo debe renunciar a llegar al interior de las cosas, las obras de arte son los objetos cuya verdad no se puede imaginar más que como la de su interior. La imitación es el camino que conduce a este interior.

«Bloqueo»

El lenguaje de las obras de arte es como el de las hadas en los cuentos: quieres lo incondicionado, pues «llegará a ser tuyo, pero desfigurado». Para el conocimiento discursivo lo verdadero aparece sin disfraz, pero no lo puede poseer; en cambio el conocimiento que es el arte lo posee, pero como algo que le es inconmensurable. Las obras de arte, por lo libre que es el sujeto en ellas, son menos subjetivas que el conocimiento discursivo. Conducido por su brújula veraz, Kant las ha subordinado al concepto de teleología, cuyo uso positivo no concedió al entendimiento. El mismo bloqueo que, según la doctrina kantiana, aísla el en-sí respecto de los hombres, es el que convierte a las obras de arte, que son su específico reino y en donde no debe haber diferencia entre el en-sí y el para-nosotros, en enigmas: las obras son precisamente imágenes del en-sí en cuanto realidades bloqueadas. En el carácter enigmático, por el que el arte se opone decididamente a la incuestionable existencia de los objetos de la acción, sigue viviendo finalmente su propio enigma. El arte es enigma porque se presenta como si hubiera resuelto el enigma de la existencia, mientras que en lo que es meramente ente quedó olvidado por el endurecimiento propio del ente. Cuanto más densa es la red de categorías que han tejido los hombres, hombres que son algo muy distinto del espíritu subjetivo, tanto más pierden la costumbre de asombrarse ante lo otro, engañados al habituarse progresivamente a lo extraño. El arte pretende reparar esto, aunque débilmente, como fatigado en seguida por su peso. *A priori* conduce a los hombres a la admiración, tal como se pedía a la filosofía antes de Platón, aunque la filosofía se decidiese por lo contrario.

Trascendencia quebrada

El carácter enigmático de las obras de arte consiste en que son algo quebrado. Si la trascendencia estuviera presente en ellas no serían enigmáticas, sino misterios; son enigmas porque, al estar quebradas, desmienten lo que sin embargo pretenden ser. En el pasado inmediato el arte ha plasmado este rasgo en las deterioradas parábolas de Kafka. Miradas retrospectivamente, todas las obras de arte se asemejan a esas pobres alegorías de los cementerios, a columnas truncadas. Las obras de arte, por mucha que sea la plenitud con que se presenten, son sólo torsos; es en ellas un hecho que su significado no es su esencia, como si ese significado estuviera bloqueado. Su analogía con la superstición astrológica, que reposa sobre un supuesto complejo de causas que queda en la oscuridad, es tan notoria que haría falta deshacerla con rapidez: la mancha del arte es su conexión con la superstición. El arte trasvalora con gusto, aunque irracionalmente, la superstición en su propio provecho. La usual pluralidad de planos en arte no es sino el nombre positivo, pero falso, de su carácter enigmático. Tiene además ese aspecto antiestético que Kafka esbozó de forma inapelable. Las obras de arte están amenazadas de recaer en el mito, del que precariamente se arrancaron, al decaer de su racionalidad como momento interno. Entre el arte y el espíritu o momento de racionalidad hay una mediación, la producción de su propio enigma de forma mimética —lo mismo que el espíritu se piensa sus propios enigmas—, pero sin que nunca posea el arte la solución; el espíritu de las obras no está en las intenciones, sino en el carácter enigmático. La praxis de ciertos artistas importantes tienen realmente afinidades con el enigma; en su favor habla el hecho de que, durante siglos, los compositores se han complacido en sus cánones enigmáticos. La imagen enigmática del arte es la configuración que se da entre mimesis y racionalidad. El carácter enigmático es algo que en arte aparece de un salto. Es arte lo que queda tras haberse perdido en él lo que primero tuvo función mágica y después cultual. Se ha purificado de su «para qué» —o dicho en paradoja: de su racionalidad arcaica— y lo ha convertido en un momento de su en-sí. De aquí procede su enigma, de que ya no está ahí en función de aquello que era su objetivo y cuyo sentido era: ¿qué debe ser en sí mismo? Su carácter enigmático es el aguijón que lo impulsa a articularse de tal forma que adquiera sentido por la configuración de su enfática carencia del mismo. Por ello el carácter enigmático de las obras no es lo último en ellas, sino que cada obra auténtica está proponiendo la solución de su insoluble enigma.

Carácter enigmático, contenido de verdad, lo absoluto

En última instancia las obras de arte son enigmáticas por su contenido de verdad, no por su composición. La pregunta con la que cualquier obra despide a quien la ha recorrido completamente es «¿qué quiere decir todo esto?», pregunta que, volviendo continuamente, se convierte en esta otra: «¿Es que es verdad?». Es la pregunta por lo absoluto, ante la que la obra de arte reacciona evitando la respuesta discursiva. La última información que proporciona el pensamiento discursivo sigue siendo el tabú sobre la respuesta, aunque el arte, como rebelión mimética contra ese tabú, intenta dar respuesta y, como no es discursivo, no lo consigue; por ello es enigmática como el primer amanecer del mundo que cambia pero no desaparece. Todo arte es su sismograma. Falta la clave de su enigma como la de los escritos de algunos pueblos desaparecidos. La figura extrema en que puede pensarse el carácter enigmático es cuestionarse si existe el sentido mismo o no. Y es que ninguna obra de arte existe sin una conexión de sentido, por muy cambiado que esté en su contrario. Y este sentido, por medio de la objetividad de la obra, exige la objetividad del sentido en sí mismo. Pero esta exigencia no sólo es inalcanzable, sino que la experiencia la contradice. Es distinto el carácter enigmático de cada obra, pero es tal que la respuesta, como la esfinge, sería la misma, si bien sólo se daría en formas diferentes y no en esa unidad que el enigma, engañosamente quizá, promete. El enigma es precisamente el hecho de que dicha promesa pueda ser un engaño.

Contenido de verdad en las obras de arte

El contenido de verdad de las obras de arte es la solución objetiva del enigma de cada una de ellas. Al tender el enigma hacia la solución, está orientando hacia el contenido de verdad. Pero ésta sólo puede lograrse mediante la reflexión filosófica. Esto y no otra cosa es lo que justifica la estética. Aunque ninguna obra de arte se disuelve en sus notas racionalizadoras, en lo que de ella se juzga, toda ella está vuelta, por esa carencia propia del carácter enigmático, hacia una razón que la interprete. No se podría suprimir en *Hamlet* ni una sola expresión; su contenido de verdad no es menor por ello. El hecho de que grandes artistas, Goethe en los cuentos y Beckett, no hayan querido hacer nada por medio de significados, hace resaltar únicamente la diferencia entre el contenido de verdad y la concien-

cia y voluntad del autor, y precisamente gracias a su propia autoconciencia. Las obras, especialmente las de máxima dignidad, están esperando su interpretación. Si en ellas no hubiera nada que interpretar, si estuvieran sencillamente ahí, se borraría la línea de demarcación del arte. Tapices, ornamentación, todo lo no figurativo puede estar esperando de forma intensísima el ser descifrado. La comprensión del contenido de verdad postula la crítica. Nada se comprende si no se comprende su verdad o falta de verdad, y éste es el tema de la crítica. Hay influencia recíproca entre el desarrollo histórico de las obras por la crítica y el desarrollo filosófico de su contenido de verdad. La teoría del arte no puede ser algo externo al arte, sino que ha de entregarse a sus leyes dinámicas. Si las obras de arte ignoran su toma de conciencia, se vuelven herméticas. Las obras de arte son enigmáticas por ser la fisiognómica de un espíritu objetivo que nunca es transparente a sí mismo en el momento de su manifestación. La categoría del absurdo, la más reacia a la interpretación, está en el espíritu mismo a partir del cual hay que interpretarla. La necesidad que tienen las obras de ser interpretadas al igual que el alumbramiento de su contenido de verdad son el estigma de su constitutiva insuficiencia. No llegan a alcanzar lo que en ellas es objetivamente querido. La zona de indeterminación entre lo irrealizable y lo realizado es la que constituye su enigma. Tienen un contenido de verdad y no lo tienen. La ciencia positiva y la filosofía que deriva de ella no llegan a esto. El contenido de verdad no es lo que se ejemplifica en las obras, ni su frágil lógica, tan quebrada en la obra misma. Tampoco es la idea, como tanto agradaba a la gran filosofía tradicional, por más que ésta puede aparecer con las tensiones de lo trágico, del conflicto entre lo finito y lo infinito. Pero hay que admitir que esa idea, en su construcción filosófica, está muy por encima de lo meramente subjetivo. Sólo que permanece siempre, sea cual sea el giro que se le dé, exterior a la obra de arte, y abstracta. Aun el enfático concepto de idea propio del idealismo relega a las obras de arte a ser ejemplos de una idea siempre igual a sí misma. Esta es su condena en el terreno artístico, lo mismo que en el filosófico ha sido la crítica. El contenido no se disuelve en idea, sino que es la extrapolación de lo que no se puede disolver; es posible que sólo Friedrich Theodor Vischer haya notado esto en los estetas académicos. La reflexión más sencilla muestra lo poco que coincide el contenido de verdad con la idea subjetiva, con la intención del artista. Existen obras en las que el artista llevó a efecto lo que quería, de forma pura y sin fisuras, pero el resultado no es más que un signo de lo que quería decir y se empobrece para quedar en alegoría críptica. La obra se va muriendo a medida que los filólogos van extrayendo de ella todo lo que el artista introdujo, juego tautológico, a cuyo esquema obedecen quizá muchos análisis musicales. La diferencia entre verdad e intención es conmensurable con la conciencia crítica cuando la intención se orienta a algo falso, sobre todo a esas verdades eternas en las que la único que se repite es el mito. Como el mito nunca cede, usurpa la verdad. Innumerables obras de arte cojean de esto: se presentan como algo que se va haciendo, que siempre cambia, que progresa y permanecen a la vez sumidas en la alienación intemporal de lo igual a sí mismo. Ante tales torsos la crítica tecnológica se convierte en una crítica de la falsedad y colabora con el contenido de verdad. Hay muchos indicios de que en las obras de arte la falta metafísica de verdad tiene su índice en el fracaso técnico. No hay verdad en las obras sin negación determinada; hoy la estética tiene que exponerlo. El contenido de verdad no es algo que pueda identificarse inmediatamente. Como únicamente es conocido por mediaciones, es mediato en sí mismo. Lo que trasciende lo fáctico en la obra, su contenido espiritual, no está cosido a los datos sensibles singulares aunque se constituya por medio de ellos. Este es el carácter mediato del contenido de verdad. El contenido espiritual no está planeando más allá de la factura, sino que las obras de arte trascienden la realidad factual por su propia factura, a consecuencia de su formación. Ese hálito que las envuelve, lo más cercano a su contenido de verdad, es factual y no factual a la vez, es radicalmente distinto del talante que expresan las obras; su proceso de formación lo deshace del todo a causa de ese hálito. Realismo y verdad son, en las obras de arte, recíprocamente inmanentes. Por el hálito en sí mismo —el «aliento» de una música es familiar a los compositores— las obras se acercan a la naturaleza, y no por su imitación, prohibida por el talante. Cuanto más profundamente están penetradas por la forma, tanto más frágiles son frente a una apariencia programada y esa fragilidad es la manifestación negativa de su verdad. Esta se contrapone al momento fantasmagórico de las obras. Las más perfectamente formadas, las que reprueba el formalismo, son las realistas en cuanto que están realizadas en sí mismas y sólo por esa realización hacen real su contenido de verdad, su componente espiritual en lugar de sólo significarlo. Pero el hecho de que las obras de arte se trasciendan por su realización no garantiza la verdad. Algunas de elevado rango son verdaderas como expresión de una conciencia que en sí era falsa. Pero esto sólo lo puede alcanzar una crítica trascendente como la de Nietzsche a Wagner. Su mácula no es sólo que den decretos sobre la cosa en vez de medirse a sí mismas en ella. Encierran también una representación muy limitada del contenido de verdad; ésta casi siempre está tomada de la filosofía de la cultura sin tener en cuenta el momento histórico inmanente a la verdad estética. La separación entre algo verdadero en sí y la mera expresión adecuada de una falsa conciencia no puede mantenerse, pues hasta hoy en nadie ha existido esa conciencia recta de tal forma que le permi-

tiera hacer la separación a vista de pájaro. La perfecta exposición de una falsa conciencia es el nombre único para el contenido de verdad. Por esto las obras de arte se desarrollan, además de por interpretación y crítica, por salvación: la salvación tiene como objetivo la verdad de una falsa conciencia en la manifestación estética. Las grandes obras no pueden mentir. Aun cuando su contenido sea pura apariencia tendrá necesariamente verdad, una verdad que las obras atestiguan; falsas son sólo las que fracasan. Al repetir el arte el hechizo de la realidad, lo sublima convirtiéndolo en imagen y, por su tendencia, se libera de él; sublimación y libertad están acordes. El hechizo que crea el arte al unir los *membra disiecta* de la realidad, procede de ella y la convierte en la manifestación negativa de la utopía. La característica espiritual de las obras es que son más que lo que en ellas queda organizado y más que el mismo principio de organización, ya que, en cuanto organizadas, consiguen la apariencia de lo no hecho. Este contenido espiritual, cuando se conoce, es su propio contenido. La obra no lo expresa solamente por medio de la organización: también lo hace por la destrucción, implicada como presupuesto en la organización misma. Esto arroja luz sobre las últimas preferencias por lo sucio y andrajoso y sobre la alergia al brillo y a la suavidad. Bajo la capa de autosuficiencia late en el fondo la conciencia de la suciedad de la cultura. El arte espiritualizado es el que se niega a esas calidades multicolores del sentido [de las cosas]; al negarse irremisiblemente a la felicidad del niño, el arte es alegoría de una felicidad presente aunque sin apariencia, marcada con la cláusula mortal de lo quimérico: tal felicidad no existe.

Arte y filosofía. Contenido colectivo del arte

Arte y filosofía son convergentes en el contenido de verdad: la verdad progresivamente desarrollada de la obra de arte no es otra que la del concepto filosófico. En Schelling, el realismo ha suprimido en el arte, y con razón, su propio concepto de verdad. Pero la totalidad móvil y cerrada en sí misma de los sistemas idealistas ha sido tomada de las obras de arte. Como la filosofía va hacia lo real y no puede tener en sus obras el mismo grado de autarquía, queda roto ese latente ideal estético de los sistemas. A cambio se les paga con la vergonzosa alabanza de llamarlos obras de arte del pensamiento. La creciente falsedad del idealismo compromete retrospectivamente a las obras de arte. El hecho de que ellas, aun siendo autárquicas, y precisamente por ello, se cambien en su otro, más allá de cualquier prohibición, las hace trascender su identidad consigo mismas, esa identidad en la que tienen su determinación específica. La destrucción de su autonomía no es ningún ocaso fatalista, sino la obligación de cumplir el veredicto sobre el exceso de parecido entre arte y filosofía. El contenido de verdad de las obras no es lo que significan, sino lo que decide sobre si la obra es verdadera o falsa, y esta verdad de la obra en sí es conmensurable con la interpretación filosófica y coincide, al menos en la idea, con la verdad filosófica. La conciencia contemporánea, fijada en lo sólido e inmediato, tiene mucha dificultad en adoptar esta relación respecto del arte sin la que su contenido de verdad no se manifiesta: la genuina experiencia estética tiene que convertirse en filosofía o no es absolutamente nada. La condición de posibilidad de la convergencia entre filosofía y arte hay que buscarla en esa universalidad que posee el arte específicamente como lenguaje *sui generis*. Esta universalidad, al igual que la filosófica, es colectiva y su signo fue en otro tiempo el sujeto trascendental cuyo significado está relacionado con lo colectivo. Pero lo colectivo en las imágenes estéticas es precisamente lo que escapa al yo [trascendental]: la sociedad es inmanente a su contenido de verdad. Lo manifestado, por lo que la obra de arte se eleva decisivamente sobre el mero sujeto, es la eclosión violenta de su esencia colectiva. La impronta dejada por la mimesis, pretendida por cualquier obra de arte, es también la anticipación de un estado que está más allá de la división de lo singular y lo universal. Tal recuerdo colectivo en las obras no se da sin embargo χωρις separadamente del sujeto sino a través de él; en sus movimientos más peculiares apunta la forma de reacción colectiva. No es ésta la última razón por la que la interpretación filosófica del contenido de verdad debe ser absolutamente construida partiendo de lo particular. Por su carácter mimético y expresivo las obras de arte desembocan en objetividad; no son ni puro movimiento ni su forma, sino el proceso conseguido entre los dos y también un proceso social.

Verdad como apariencia de lo que tiene apariencia

Hoy la metafísica del arte se concentra en la cuestión de cómo puede ser verdadero algo espiritual que ha sido hecho o, en lenguaje filosófico «ha sido sólo puesto». Pero no se discute sobre la obra de arte que está ahí, sino sobre su contenido. La pregunta por la verdad de lo que ha sido hecho no es otra sino la pregunta por la apariencia y por salvarla como apariencia de lo verdadero. El contenido de verdad no puede ser algo hecho. Todo hacer en arte es un esfuerzo único por decir lo que lo hecho no sería por sí mismo y lo que el arte no sabe: precisamente esto es su espíritu. La idea del arte como recuperación de una naturaleza oprimida e implicada en la dinámica histórica tiene aquí su lugar. La naturaleza oprimida e implicada en la dinámica histórica tiene aquí su lugar. La natura-

leza, de cuya imagen depende el arte, todavía no existe; lo verdadero en arte es algo no existente. Se transforma en eso otro que la razón identificante, al reducirlo a lo material, llama naturaleza. Esto otro no es unidad y concepto, sino pluralidad. El contenido de verdad del arte se presenta como plural no como un concepto superior del arte. El hecho de que el contenido de verdad del arte esté unido a sus obras y la pluralidad de lo que se escapa a la identificación se hallan recíprocamente orientados el uno al otro. De todas las paradojas del arte la más radical consiste en que alcanza lo que no ha sido hecho, la verdad, sólo por medio de un hacer, por medio de la producción de obras singulares con su forma específica y nunca por medio de una mirada inmediata. La tensión entre las obras de arte y su contenido de verdad es máxima. Este contenido, sin conceptos, sólo aparece en lo que ha sido hecho y a su vez lo está negando. Cada obra de arte, como producto, desaparece en su propio contenido de verdad; por él se hunde hasta convertirse en irrelevante y esto sólo le ha sido concedido a las más grandes. La perspectiva histórica de un ocaso del arte es la idea de cada una de sus obras. No hay obra de arte que no prometa que su contenido de verdad es una realidad, en cuanto aparece en ella como mero existente. La obra de arte abandona su envoltura como predicen los tremendos versos de Mignon. El sello de las obras de arte auténticas consiste en que lo que ellas parecen aparece de tal manera que no puede ser engaño, y en que el juicio discursivo no puede llegar a su verdad. Cuando esta verdad es auténtica, niega y transforma, con la apariencia, la obra de arte misma. La determinación de ésta por la apariencia estética es imperfecta: el arte encierra verdad como apariencia de lo que no la tiene. El puerto de refugio de la experiencia estética es que el contenido de verdad de las obras no es pura nada. Toda obra de arte, y sobre todo las de total negatividad, dicen sin palabras: *non confundar*. En virtud del puro deseo, las obras de arte serían impotentes, aunque no hay ninguna importante sin deseo. Al deseo lo trascienden por su precariedad, por una necesidad que está inscrita en ellas como figura del ser histórico. Imitando esa figura son más de lo que meramente existe y tienen además tanto de verdad objetiva cuanto de necesidad de ampliación y modificación. Lo que existe no en cuanto es un para-sí según la conciencia, sino en cuanto es un en-sí, quiere lo otro y la obra de arte es el lenguaje de esa voluntad, siendo su contenido tan importante como ella. Los elementos de ese otro están reunidos en la realidad; basta con que entren en una nueva constelación, trasladados a otro centro menor, para encontrar su lugar exacto. Más que una relación de imitación, la de las obras de arte respecto de la realidad consiste en representar ese papel de traslado. Al final habría que trastocar la doctrina de la imitación; en un sentido sublimado es la realidad la que debería imitar a las obras de

arte. El hecho de que las obras de arte estén ahí nos indica que lo no existente puede ser. La realidad de las obras de arte demuestra la posibilidad de lo posible. El objetivo del deseo en las obras de arte —la realidad de aquello que no es— se cambia en su recuerdo. En él se conjunta lo que es, en cuanto sido, con lo que no es, porque lo sido ya no es. Desde la anámnesis platónica se ha soñado con lo que aún no existe en la memoria, concreción única de la utopía sin traicionarla en lo existente. La apariencia se le parece: tampoco en un principio tuvo entidad. Pero el carácter plástico del arte, su *imago*, es el que intenta excitar en la experiencia recuerdos involuntarios de acuerdo con la tesis de Bergson y Proust, que se muestran en ella idealistas genuinos. Atribuyen a la realidad lo que quieren salvar y sólo existe en el arte, pero al precio de falta de realidad. Intentan escapar a la maldición de la apariencia estética trasladando sus cualidades a la realidad. El *non confundar* de las obras de arte es el límite de su negatividad, comparable al que trazó el Marqués de Sade en sus novelas, donde no puede hacer otra cosa que llamar «*beaux comme des anges*» a los más hermosos *gitons des tableaux*. En tales alturas, donde la verdad artística trasciende la apariencia, es donde el arte se halla más mortalmente expuesto. Al expresar algo que en otro sitio no sería humano, que no puede ser mentira, tiene que mentir. El arte no tiene ningún poder sobre la posibilidad de que en definitiva todo sea pura nada, y la ficción que crea por su misma existencia es una transgresión de los límites. El contenido de verdad de las obras de arte, como negación de su mera existencia, se halla sometido a su mediación, pero las obras no participan en él de cualquier manera. Al ser ese contenido más que lo puesto por las obras, se convierte en su *methexis* en la historia y en la crítica determinada que llevan a cabo por medio de su configuración. Lo que es historia en las obras no ha sido hecho y la historia es la que las libera de la mera posición o producción: el contenido de verdad no está fuera de la historia, sino que es su cristalización en las obras. Su nombre puede ser su contenido de verdad no realizado.

Mimesis de lo mortal y reconciliación

Pero este nombre en las obras es algo negativo. Ellas dicen lo que es más que lo existente, pero sólo porque la del «cómo es», «*comment c'est*», lo trasladan a una constelación. La metafísica del arte exige una separación tajante de la religión, en que el arte nació. Ni las obras mismas son un absoluto ni éste está en ellas inmediatamente presente. Por su *methexis* en ello son castigadas con una ceguera que oscurece su lenguaje, que es un lenguaje de la verdad: tienen el absoluto y no lo tienen. En su movimiento hacia la verdad,

las obras de arte necesitan del concepto, del mismo que, por causa de su verdad, habían alejado. El arte no puede decidir si la negatividad es su límite o su verdad. Las obras de arte son negativas *a priori* en virtud de la ley de su objetivación: matan lo que objetivan al arrancarlo a la inmediatez de su vida. Su propia vida se alimenta de muerte. Tenemos aquí el umbral cualitativo hacia lo moderno. Sus obras, por medio de la mimesis, se entregan a la cosificación, su principio de muerte. El momento ilusorio del arte es su intento de escapar a este principio, momento que trata de arrojar de sí desde Baudelaire, sin que por ello se resigne a ser una cosa entre las cosas. Los heraldos de la modernidad, Baudelaire, Poe, fueron, como artistas, los primeros tecnócratas del arte. La oposición del arte a la opresión de la civilización sería un consuelo inútil si no tuviera ese veneno que es la negación virtual de la vida. Al haber absorbido el arte desde los comienzos de la modernidad objetos que le son ajenos, que penetran en su forma no plenamente modificados, su mimesis respecto a su contrario cede hasta convertirse en montaje. La realidad social es la que obliga al arte a esto. Aunque se opone a la sociedad, no puede adoptar un punto de vista que esté más allá de ésta. Consigue ser oposición sólo por medio de la identificación con aquello contra lo que se rebela. Ya fue éste el contenido del satanismo de Baudaleire, que va mucho más allá de la crítica de la moral burguesa localizada, moral que, superada por la realidad misma, se hizo extremadamente necia. Si el arte quería oponerse inmediatamente a esa red sin agujeros, sería él mismo el primero en ser atrapado: debido a esto su papel, como sucede ejemplarmente en la obra final de Beckett, es eliminar de sí o atacar a esa naturaleza hacia la que se dirige. Su *parti pris* todavía posible es únicamente el que elige la muerte, crítica y metafísicamente la misma cosa. Las obras de arte nacen del mundo de las cosas a causa de los materiales que usan o por sus maneras de proceder; nada hay en ellas que no pertenezca a ese mundo y nada que pueda ser arrancado de él si no es al precio de su muerte. Sólo gracias a ese factor de muerte toman en la reconciliación. Y aún aquí siguen obedeciendo al mito. Cada una de ellas tiene algo de egipcíaco *. Al intentar que dure el pasado —la vida—, al tratar de salvarlo de la muerte, lo matan. El factor reconciliante de las obras de arte se busca, con razón, en su unidad; en el hecho de que, de acuerdo con el antiguo *topos,* curan las heridas con el mismo dardo que las infligieron. La razón produce la unidad de las obras de arte, aun en los casos en que significa separación; cuando esta razón renuncia a la penetración en la realidad, al

* Conviene aclarar que Adorno toma, tanto aquí como posteriormente, la palabra *egipcio* en el sentido de aquella actitud —propia del arte egipcio— que pretende salvar bajo las apariencias inmóviles de lo vivo lo que en realidad está muerto. [N. del T.]

dominio sobre ella, adquiere una cierta inocencia, aun cuando siempre sea perceptible en las grandes obras que destacan por su unidad estética el eco del poder social; por esa misma renuncia el espíritu se hace culpable. El acto que une en la obra de arte lo mimético con lo difuso y los aquieta no sólo inflige un mal a la naturaleza amorfa. La imagen estética se opone a esa angustia natural de desparramarse en el caos. La aparición de la unificación estética de lo múltiple es tal que parece no haber causado violencia a la multiplicidad, sino haber sido descubierta en ella. Esta es la forma en que la unidad, hoy como siempre disgregadora, juega un papel en la reconciliación. La fuerza devastadora del mito pierde fuerza en la obra de arte, en su particularización de aquella repetición que el mito ejerce sobre la realidad y que conjura a la obra a particularizarse por medio de la mirada más próxima. En arte, el espíritu deja de ser el viejo enemigo de la naturaleza y se avanza hasta la reconciliación. En la receta clasicista, la reconciliación nada significa: es su propia manera de proceder, inmanente a lo no idéntico. Pero el espíritu no identifica: se identifica a sí mismo con ello. El arte convierte a lo no idéntico en igual a sí mismo porque persigue la propia identidad consigo misma: éste es el grado presente de su esencia mimética. La obra de arte se comporta hoy como reconciliadora precisamente allí donde renuncia a la idea de reconciliación, en las obras cuya forma les hace ser inmisericordes. Aun esta irreconciliable conciliación en la forma tiene como condición la irrealidad del arte. Este amenaza constantemente a la reconciliación con convertirla en ideología. Ni el arte se hunde en ella ni la ideología es el veredicto por el que cualquier obra estaría apartada de toda verdad. Y en su verdad misma, con respecto a la reconciliación, negada por la realidad empírica, el arte se hace cómplice de la ideología y se presenta engañosamente como si existiera ya la reconciliación. Las obras de arte caen en culpa por su *a priori,* por su idea si se quiere. Aquella que consiga trascender la culpa tiene que pagar por ello y hacer que su lenguaje vuelva al silencio: es, según la frase de Beckett, *a desecration of silence.*

«Methexis» en lo tenebroso

El arte quiere aquello que ya era lo que todavía no existía; por tanto, todo lo que él es. No puede saltar por encima de la sombra de lo sido. Lo que todavía no era es lo concreto. Cuando el nominalismo se halla más profundamente afectado de ideología es al considerar lo concreto como dado, como a mano y fuera de duda. Se engaña a sí mismo y a la humanidad afirmando que el curso de las cosas impide la pacífica determinación del ente, usurpada por lo dado y a la que se tacha de abstracta. Lo concreto en las obras de

arte apenas se puede nombrar de otra forma que negativamente. La obra de arte, al no tener existencia intercambiable, al tener contenido no particular, deja sin efecto a la realidad empírica y la considera como un complejo funcional abstracto y universal. Cada obra de arte es una utopía al anticipar por medio de su forma lo que ella sería finalmente y esto se junta con la exigencia de purgarse de la prohibición extendida por el sujeto, del ser mismo. Ninguna obra de arte cede ante otra. Esto justifica el imprescindible momento sensible que les es propio: tiene su aquí y su ahora y así conserva, no obstante las mediaciones, su propia autonomía; la conciencia simple que siempre se agarra a ese momento no es completamente falsa. En todo caso el no ser intercambiables las obras de arte adquiere la función de robustecer la fe, puesto que aquella característica no sería universal. Su enemigo mortal, la intercambiabilidad, tiene que absorber la obra de arte; en vez de retirarse a su carácter concreto tiene que representar por esa misma concreción la abstracción total y así oponerse a ella. Las repeticiones en las nuevas obras de arte auténticas no se acomodan a la presión arcaica hacia la repetición. Al contrario, su papel es acusarla en muchas cosas y así toman partido por lo que Haag ha llamado lo irrepetible; el modelo más perfecto lo ofrece la obra de Beckett con la perversa infinitud de sus repeticiones. El negro y el gris del arte nuevo, su ascesis contra los colores es, negativamente, su apoteosis. Cuando en los extraordinarios capítulos biográficos de Selma Lagerlöf, un ave del paraíso disecada le trae a Marbacka, niño tullido, lo nunca visto, la salvación, el efecto de tal utopía es inmarcesible, pero ya nada semejante sería posible, su representante es lo tenebroso. Pues como la utopía del arte, lo que todavía no existe está cubierta de negro, éste sigue siendo siempre, a través de todas sus mediaciones, recuerdo, recuerdo de lo posible frente a lo real que lo oprimía, algo así como la reparación de las catástrofes de la historia universal, como la libertad, que nunca ha llegado a ser por las presiones de la necesidad y de la que es inseguro afirmar si llegará a ser. En su tensión hacia una permanente catástrofe está complicada la negatividad del arte, su *methexis* en lo tenebroso. Ninguna obra de arte existente manifiesta positivamente ser dueña de lo no existente. Esto separa a las obras de arte de los símbolos de las religiones cuya exigencia es trascender la inmediata presencia de la manifestación. Lo no existente de las obras de arte es una constelación de lo existente. Son promesas a través de su negatividad hasta llegar a la total negación, como el gesto con el que puede comenzar una narración, como el primer sonido pulsado en una cítara, que prometen algo no oído o no sucedido aunque fuera lo más tremendo; como las cubiertas de cada libro, entre las que la vista se pierde en el texto y se asemejan a la promesa de la cámara oscura. La paradoja de todo arte nuevo es conseguir algo re-

chazándolo, como el comienzo de la *Recherche* de Proust se introduce en el interior del libro por una disposición plena del arte, sin el artilugio de la *camera oscura,* sin la linterna mágica del narrador omnisciente; por su renuncia al encantamiento es como únicamente lo consigue. La experiencia estética lo es de algo que el espíritu no podría extraer ni del mundo ni de sí mismo, es la posibilidad prometida por la imposibilidad. El arte es promesa de felicidad, pero promesa quebrada.

AJUSTE Y SENTIDO

Logicidad

Aunque las obras de arte no son ni conceptuales ni judicativas, son lógicas. Nada habría enigmático en ellas si su logicidad inmanente no se enfrentase con el pensamiento discursivo, cuyos criterios, por regla general, quedan decepcionados. Están muy cercanas a la forma de la conclusión y a su modelo en el pensamiento estricto. El hecho de que en las artes temporales esto o aquello se siga de algo, apenas es metafórico; el hecho de que tal acontecimiento en una obra de arte haya sido causado por tal otro hace, por lo menos, que la relación causal empírica tenga aquí un claro resplandor. Una cosa debe proceder de otra y no sólo en las artes temporales; también las visuales necesitan de tal consecuencia. El deber de las obras de llegar a ser idénticas a sí mismas, la tensión por la tensión por la que llegan al sustrato de su pacto inmanente, la idea tradicional en fin de la homeostasis a la que han de llegar se apoyan en el principio de la consecuencia lógica: tal es el aspecto racional de las obras de arte. Sin su inmanente «tener que» ninguna de ellas habría llegado a objetivación; es su impulso antimimético, algo tomado de fuera que las encierra en un dentro. La lógica del arte, paradójica según las reglas de la otra, es una conclusión que se extrae sin concepto ni juicio. Deduce consecuencias de los fenómenos, de unos fenómenos mediatizados por el espíritu y, por ello, convertidos en lógicos en cierta medida. Su proceder lógico se mueve dentro de un ámbito extralógico por sus datos. La unidad que así consiguen las obras de arte las convierte en análogas a la lógica de la experiencia, aun cuando sus formas de proceder, sus elementos y las relaciones entre ellos estén muy alejados de la experiencia. La relación con la matemática

que estableció el arte en la época en que comenzó su emancipación y que hoy, en la época de la destrucción de sus peculiaridades, vuelve a ponerse de relieve, fue la conciencia que aquél tuvo de su dimensión lógica. La matemática, por su carácter formal, tampoco es conceptual; sus signos no son signos de nada y, lo mismo que el arte, no emite juicios de existencia; se ha repetido muchas veces que tiene esencia estética. Pero se engaña el arte cuando, animado o asustado por la ciencia, hipostasia su carácter lógico y consecuente, iguala inmediatamente sus formas a las matemáticas sin importarle el hecho de que siempre ha obrado en contra de ellas. Al mismo tiempo la logicidad del arte está bajo sus fuerzas, las constituye en un ser *sui generis,* en una segunda naturaleza. Ella impide cualquier intento de entender las obras a partir de sus efectos: en consecuencia quedan las obras determinadas objetivamente en sí mismas, sin tener en cuenta su recepción. Pero no hay que tomar su logicidad *à la lettre.* Tiene que ver con esto la observación de Nietzsche —que, por lo demás, infravalora como *amateur* la lógica del arte— de que en las obras de arte se manifiesta como si tuviera que ser así y no pudiera ser de otra manera. Pero hay un indicio de que la lógica de las obras no es auténtica y es que proporciona a los acontecimientos singulares y a las soluciones un campo de variaciones incomparablemente mayor que lo que hace la lógica; no debe rechazarse el fuerte recuerdo de la lógica de los sueños en la que se unen un sentimiento de consecuencia constringente y un elemento de azar. Al retirarse de objetivos empíricos la lógica del arte adquiere un carácter como de sombra, firme y flojo a la vez. Su proceso de avance podría ser menos ligado, menos constringente por el hecho de que los estilos preordenados, aunque de forma oblicua, crean por sí mismos la apariencia de logicidad pero dejan libre a cada obra singular de realizar la plenitud que indican. Aun cuando en las obras que el lenguaje usual llama clásicas domina la lógica sin ninguna clase de impedimentos, también es verdad que admiten de plano algunas, a veces muchas posibilidades como sucede en el interior de los tipos ya dados, tales el contrapunto o la *Commedia dell'Arte,* en los que había unas posibilidades de improvisación mayores que en obras individuales posteriores completamente estructuradas. Estas últimas son alógicas en la superficie, menos translúcidas de los esquemas y fórmulas generales ya existentes y cargadas de conceptualidad, pero en su interior son más lógicas y más estrictas en sus conclusiones. Sólo que al crecer la logicidad de las obras de arte, al hacerse sus exigencias cada vez más literales hasta llegar a ser una parodia, al llegar a ser imágenes totalmente determinadas, deducidas de un mínimo material de base, su lógica aparece com la del como-si. Lo que hoy parece absurdo es la función negativa de la pura logicidad. Al arte

se le paga con creces el hecho de que no puede haber conclusión sin conceptos ni juicios.

Lógica, causalidad, tiempo

Al tener el arte una lógica impropia es difícil separarla de la causalidad, porque en arte desaparece la diferencia entre las formas puramente lógicas y las que se dirigen a objetos; la indiferenciación arcaica entre lógica y causalidad tiene en él sus cuarteles de invierno. Los *principia individuationis* de Schopenhauer, espacio, tiempo, causalidad aparecen una segunda vez en el arte que es el dominio de lo individualizado hasta el extremo. Pero estos principios aparecen quebrados, y esa quiebra, forzada por el carácter apariencial del arte, le proporciona su aspecto de libertad. Es ésta la que dirige los complejos y la sucesión de los acontecimientos mediante la irrupción del espíritu. Por la fusión entre espíritu y ciega necesidad, la lógica del arte nos está advirtiendo de la regularidad de las consecuencias reales en la historia. Schönberg podía hablar de la música como de una historia de temas. Tan poco es lo que el arte tiene de espacio, tiempo y causalidad en estado crudo y sin mediaciones, como es inexacta su pretensión, de acuerdo con ese filosofema común al idealismo, de mantenerse en sí mismo como dominio ideal, más allá de estas determinaciones, las cuales, aun desde lejos, tienen en su interior un papel y se convierten en lo otro respecto de él. El tiempo en música, por ejemplo, es irreconocible en cuanto tal, pero está tan alejado del tiempo empírico que en una audición concentrada los acontecimientos temporales exteriores al continuo musical se quedan fuera de él y apenas le rozan; si un músico se interrumpe para repetir un pasaje o retomarlo de nuevo, el tiempo musical permanece indiferente en este espacio sin verse afectado por él, en cierto sentido queda detenido y sólo continúa cuando se reanuda la secuencia musical. El tiempo empírico sólo perturba al musical por su heterogeneidad, no fluyen los dos a la vez. Por eso las categorías conformadoras del arte son cualitativamente diferentes de las exteriores y además hacen penetrar su cualidad en un medio que es cualitativamente diferente no obstante las modificaciones. Esas formas son las que, en la existencia exterior del arte, dan la medida del dominio de la naturaleza, pero en arte son las dominadas y las que lo ponen en conexión con la libertad. El arte lleva a cabo la revisión interna del dominio de la naturaleza al dominar las formas que la dominan. El manejo [artístico] de esas formas y de su relación con los materiales hace evidente en ellas la arbitrariedad en contraposición a la apariencia de inevitabilidad que tienen en la realidad. Al ser comprimido el tiempo por una música o el espacio por un cuadro, están haciendo concreta la posibilidad de que podrían ser de otra manera. Es verdad que se lo conserva, que no se niega su poder, pero se les priva de su constricción. En este sentido, paradójicamente, el arte es precisamente del lado de sus constitutivos formales que le elevan sobre la experiencia menos apariencial y se halla menos cegado por las leyes dictadas subjetivamente que el mismo conocimiento empírico. El hecho de que la lógica de las obras de arte se derive de la lógica de las consecuencias, pero no se identifique con ella, se muestra en que esas obras —y esto acerca el arte al pensar dialéctico— suspenden la propia lógica y hacen por fin que esa suspensión se convierta en su idea de ellas. A esto apunta el carácter de desorden de todo el arte moderno. Las obras que manifiestan tendencia hacia una construcción integral están negando la lógica por esa huella, heterogénea con la lógica, pero inevitable, que es la mimesis; toda construcción está orientada a esto. Lo que impide en las obras la total contradicción con la lógica —la cual define a la forma como principio— es precisamente su autónoma ley formal. Si el arte no tuviera relación ninguna con la lógica y la causalidad, tampoco la tendría con lo que respecto a él es lo otro y marcharía así por los vacíos del *a priori;* si, al contrario, las tomase a la letra, se doblegaría a su dominio. Sólo por su carácter doble, fuente de permanentes conflictos, puede escaparse de ese dominio a un precio relativamente bajo. Se sacan conclusiones sin conceptos ni juicios por causa de su apodicticidad, conclusiones que llevan a una comunicación entre los objetos que los conceptos y los juicios pueden servir para ocultar, mientras que la conclusión estética la conserva como afinidad de los momentos que no pueden ser identificados. La unidad de los elementos constituyentes estéticos con los cognoscitivos es la del espíritu más que la de la razón; esto ha sido expresado por la doctrina de la tendencia estética hacia un objetivo. Aunque hay algo de verdad en la tesis de Schopenhauer de que el arte es «el mundo por segunda vez», sin embargo ese mundo está lleno de los elementos del primero, de acuerdo con las descripciones judías del estado mesiánico: todo como en el estado actual, pero un poquito diferente. Sólo que este mundo por segunda vez sustenta una tendencia negativa contra el primero y representa más bien la destrucción de cuanto se refleja en las sensaciones acostumbradas, es como la reunión de los diseminados rasgos de la existencia para convertirlos hacia el sentido. Nada hay en el arte, aun el más sublime, que no proceda del mundo; nada tampoco que no haya sido transfigurado. Las categorías estéticas se determinan todas ellas tanto por su relación con el mundo como por su separación de él. Y el arte es conocimiento en los dos sentidos; no sólo por la vuelta en él de lo mundano y sus categorías, por su ligazón con lo que en otros dominios se llama objeto del conocimiento, sino también, y más quizá, por ser una crítica tendencial de la *ratio* que domina la

naturaleza, cuyas pautas fijas pone en movimiento mediante las modificaciones que en ellas introduce. El arte pretende conceder lo suyo a cuanto se halla oprimido no por medio de la negación abstracta de la *ratio* ni por esa vergonzosa contemplación inmediata de la esencia de lo existente, sino revocando la violencia propia de la racionalidad, haciendo que se emancipe de lo que, en lo empírico, piensa que es su imprescindible material. No es, como quiere la doctrina de lo *convenu*, una síntesis, sino la destrucción de las síntesis por la misma fuerza que las creó. Lo que es trascendente en arte tiene la misma tendencia que la segunda reflexión del espíritu dominador de la naturaleza.

Finalidad sin fin

El hecho de que las obras de arte reflejen el poder y el dominio de la realidad empírica es más que una analogía. La cerrazón de las obras de arte en sí mismas como unidad de su multiplicidad traslada inmediatamente la tendencia al dominio de la naturaleza a un estrato que está más allá de su realidad; quizá porque el principio autónomo sobre la posibilidad de su realización [artística] está apuntando hacia afuera del arte, hacia allá donde se siente refutado por la muerte y por ello no sabe qué hacer; el arte autónomo es un trozo de inmortalidad, de utopía y de *hybris* en una sola pieza; si una mirada procedente de otra estrella contemplase el arte, creería que todo él es egipcio. La tendencia hacia un objetivo por la que las obras de arte se autoafirman es sólo la sombra de la finalidad exterior. Su parecido con esta finalidad externa es sólo formal y sólo por ello se defienden las obras de arte —al menos de ello se glorían— de su descomposición. La formulación paradójica de Kant según la cual debe ser llamado bello lo que tiende a un fin pero sin fin, expresa en el lenguaje de la filosofía subjetivo-trascendental este hecho con la fidelidad que siempre libera a las tesis kantianas del contexto metódico en que aparecen. Poseerán finalidad las obras de arte como totalidad dinámica cuando todos sus rasgos singulares estén ahí orientados hacia su objetivo, el todo, e igualmente el todo esté orientado hacia su objetivo, la plenificación o la disolución negadora de los rasgos. Al contrario carecerían de finalidad las obras de arte por haber quedado fuera de la relación medios-fines de la realidad empírica. La tendencia hacia el objetivo tiene en ellas algo de quimérico. La relación de la finalidad estética con la real fue histórica: la finalidad inmanente de las obras de arte les llegó desde fuera. Muchas formas estéticas afinadas colectivamente fueron formas funcionales que se quedaron sin objeto, a veces ornamentos que no en vano recurren a la ciencia astronómico-matemática. Este camino ya está

anunciado en el origen mágico de las obras de arte: fueron partes de una praxis que quería influir en la naturaleza, se fueron separando ésta en virtud de una creciente racionalidad y renunciaron al engaño de una eficacia real. Lo específico en las obras de arte, su forma, nunca puede negar del todo, como contenido sedimentado y modificado, el lugar de donde proviene. El éxito estético se juzga esencialmente por el grado en que lo conformado es capaz de suscitar el contenido depositado en la forma. En general, la hermenéutica de las obras de arte es la traducción de sus elementos formales en contenidos. Pero los contenidos no crecen en ellas en línea recta como si hubieran sido tomados simplemente de la realidad, sino que se constituyen en un doble movimiento alternante. El contenido se imprime en las obras que se separaron de él. El progreso artístico, en la medida en que puede hablarse con acierto de algo así, es el contenido de ese movimiento. Participa del contenido precisamente por su negación concreta. Cuanto más enérgica sea ésta tanto más se organizan las obras por su finalidad inmanente y así se aproximan más a lo negado por ellas. La concepción kantiana de la teleología del arte como de los organismos tiene sus raíces en la unidad de la razón, de la divina en definitiva, que domina en las cosas en sí. Pero esa razón tuvo que descender. Sin embargo, la determinación teleológica del arte conserva su verdad por encima de esa trivialidad, que entretanto había sido negada por el desarrollo artístico, de que la fantasía y la conciencia del artista creaban en las obras su unidad orgánica. Su finalidad vaciada de objetivo práctico es lo que en el arte se parece al lenguaje y el no tener objetivo es lo que tiene de carencia de concepto, su diferencia del lenguaje significativo. Las obras de arte se aproximan a la idea de un lenguaje de las cosas sólo por su propio lenguaje, por la organización de sus elementos dispares; cuanto más articulada está en sí misma de forma sintáctica, tanto más tiene de lenguaje ella y todos sus elementos. El concepto estético de teleología tiene su objetividad en el lenguaje del arte. La estética tradicional no acierta aquí porque decide la relación entre el todo y las partes, siguiendo un *parti pris* en favor del todo. La dialéctica no es un método para tratar sobre arte, sino que le es inmanente. La fuerza reflexiva del juicio, que no puede partir de conceptos superiores, universales, y en consecuencia tampoco de la obra de arte como totalidad, ya que ésta nunca es «dada», y que tiene que seguir los elementos singulares y superarlos por la misma carencia que hay en ellos, esta fuerza es la que imita en el plano subjetivo el movimiento de las obras de arte en sí mismas. Gracias a su dialéctica las obras de arte se levantan sobre el mito, sobre las conexiones naturales que dominan de forma ciega y abstracta.

Forma

Es indiscutible que el contenido de todos los momentos de la lógica artística o, más aún, que el ajuste de las obras de arte es lo que se puede llamar su forma. Sorprende lo poco que la estética ha reflejado esta categoría y hasta qué punto se la ha considerado como algo dado, sin problemas, al constituir lo diferencial del arte. La dificultad de llegar a ella con seguridad está condicionada por lo entrelazada que está cualquier forma estética con el contenido; no sólo hay que pensarla como contrapuesta al contenido, sino precisamente por medio y a través de él, si es que no se la quiere sacrificar a ese abstraccionismo por el que la estética suele aliarse con el arte reaccionario. Además, el concepto de la forma, hasta Valéry, ha constituido el punto ciego de la estética porque todo arte está tan orientado hacia él que lo hace reacio a aceptar su aislamiento como momento singular. Aunque el arte no podría ser definido por ningún otro de sus momentos, tampoco se lo puede identificar sencillamente con la forma. Cada momento artístico puede negarse a sí mismo en ella; incluso la unidad estética, la idea de la forma, que en definitiva posibilitó la obra de arte como totalidad y autonomía. En las obras modernas muy desarrolladas la forma tiende a disociar su unidad bien en favor de la expresión, bien como crítica de la esencia afirmativa. La presencia de las formas abiertas ya se había dado mucho antes de la omnipresente crisis contemporánea. En Mozart hizo sus pruebas una clase de unidad que jugaba precisamente con la relajación de la unidad. Yuxtaponiendo elementos relativamente disociados y llenos de contrastes hace sus malabarismos este compositor en el que, ante todo, se alaba la seguridad de la forma, siendo él mismo un virtuoso de su concepto. Tal confianza tenía en la fuerza formal que por así decir dejaba sueltas las riendas y desde la misma seguridad de la construcción dejaba paso a las tendencias centrífugas. En la vieja herencia tradicional la idea de la unidad como forma es tan inconmovible que puede soportar las mayores cargas mientras que en Beethoven, en quien la unidad ha perdido ya su sustancialidad por los ataques nominalistas, la tendencia hacia ella es mucho más rígida: es la que, *a priori*, está dando forma a lo múltiple y lo liga fuertemente con mayor triunfalismo. Hoy los artistas desearían resucitar esa unidad, pero señalando que las obras que se cree abiertas e inacabadas respecto de la planificación, necesariamente ganan algo así como una nueva unidad. Por lo general la teoría empareja forma con simetría, con repetición. No es necesario discutir que si se quiere explicar el concepto de forma por invariantes, se presentarían por un lado la igualdad y la repetición, pero también aparecerían sus contrarios desigualdad, contraste, desarrollo. Pero con el establecimiento de tales categorías habríamos conseguido poco. Los análisis musicales nos conducen al hecho de que aun en las obras más sueltas y más enemigas de la repetición existen ciertas semejanzas, algunas partes se corresponden con otras en ciertas características y sólo por la relación de tal identidad se puede realizar la pretendida falta de identidad; sin ningún tipo de igualdad el caos sería una constante. Pero lo que supera decididamente cualquier constancia invariante es la diferencia que hay entre la repetición manifiesta, ordenada desde fuera y sin mediación de factores específicos, y la inevitable determinación de lo desigual por un resto de igualdad. Un concepto de forma que por simetría con lo invariable prescinda de lo anterior, no está muy lejos de esa brutal fraseología que, en alemán, no se espanta de la expresión «plenificado en su forma» *(formvollendet)*. Como la estética siempre presupone el concepto de forma, su centro, en el hecho del arte, necesita de todo su esfuerzo para llegar a pensarlo. Si no quiere enredarse en tautologías ha de orientarse hacia aquello que no es inmanente al concepto de forma aun sabiendo que ese concepto, estéticamente, no quiere decir nada fuera de sí mismo. La estética de la forma es sólo posible por la ruptura procedente de la misma estética, pero entendida como la totalidad de todo aquello que está proscrito por la forma. Y de esto depende en definitiva si el arte es posible. El concepto de forma constituye la antítesis más tajante entre el arte y la vida empírica en la que su derecho a la existencia se ha convertido en incierto. Las posibilidades del arte son las mismas que las de la forma y no más. Su participación en la crisis del arte sale a luz en manifestaciones como la de Lukács, según el cual en el arte moderno se ha sobrevalorado mucho la importancia de la forma [58]. En este pronunciamiento banal está condensado tanto el inconsciente malestar ante el mundo del arte de ese conservador de la cultura que es Lukács como un concepto de forma que es inadecuado al arte. Sólo quien desconoce la forma como algo esencial, como la mediación hacia el contenido del arte puede caer en la trampa de afirmar que, en arte, se ha sobrevalorado la forma. Esta es la concordancia de las obras, sean los que sean sus antagonismos y rupturas, mediante los cuales toda obra conseguida se separa de lo meramente existente. El concepto no reflejo de forma que se repite en cualquier gritería sobre el formalismo, contrapone la forma a lo versificado, compuesto, pintado como si fuera una estructura separable de ello. Así aparece ante el pensamiento como algo sobrepuesto, subjetivamente convencional, siendo así que sustancialmente la forma constituye algo unitario cuando no violenta lo conformado

[58] Cf. Georg Lukács, *Wider den missverstandenen Realismus*, Hamburg, 1958, p. 15 y *passim*.

sino que se eleva a partir de ello. Y lo conformado, el contenido, no son objetos externos a la forma, sino los impulsos miméticos a los que el contenido arrastra hacia ese mundo de imágenes que es la forma. Los incontables y funestos equívocos en el concepto de la forma datan desde que ésta se descubrió como ubicua, lo cual condujo falsamente a denominar forma a todos y cada uno de los aspectos que son artísticos en el arte. También es estéril el concepto en esa generalización trivial que nada dice sino que en la obra de arte cualquier «materia» —bien sean los objetos intencionales o los materiales como el barro o los colores— es algo mediato, no algo sencillamente existente. Tampoco vale para nada determinar el concepto de forma como procedencia o marca del sujeto. Lo que, con razón, puede ser llamado forma en las obras de arte es tanto la plenitud de los desiderata entre los que se mueve la actividad subjetiva como el producto de esa actividad. Estéticamente la forma de las obras de arte es una determinación subjetiva y lo es esencialmente. Su lugar está precisamente allí donde la obra se ha separado del producto. Tampoco hay que buscarla en la ordenación de unos elementos previos, concepto quizá creado por la contemplación de la composición de un cuadro, antes de que el impresionismo acabara con él; el hecho de que, sin embargo, muchas obras, precisamente las tenidas como clásicas, se hayan mostrado como tales ordenaciones ante una mirada insistente, es un argumento mortal contra el arte tradicional. Tampoco puede ser reducido el concepto de forma a relaciones matemáticas como a veces quiso entender la estética anterior, Zeising, por ejemplo [59]. Tales relaciones, sea en cuanto principios explícitos como en el Renacimiento, sea en forma latente y copulados con concepciones místicas como a veces en Bach, tienen su papel en la forma de proceder pero no son forma sino vehículos de la misma, medios para preformación de unos materiales considerados como caóticos y carentes de cualidades por el sujeto distanciado de ellos y vuelto sobre sí mismo. La coincidencia con el andamiaje matemático y todo lo emparentado con él es muy pequeña; puede percibirse esto, en tiempos más recientes, en la técnica dodecatónica que realmente da una forma previa a los materiales por medio de relaciones numéricas —series en las que no puede aparecer ningún tono antes de que aparezca el otro y que se permutan entre sí—. Se hizo patente en seguida que tal preformación no tenía como creadora de forma esa eficacia que esperaba el programa formulado por Erwin Stein, programa que no en vano llevaba el título de «Nuevos Principios de la Forma» [60]. El mismo Schönberg distinguió mecánicamente entre la disposición do-

[59] Cf. Adolf ZEISING, *Aesthetische Forschungen*, Frankfurt a. M., 1855.
[60] Cf. Erwin STEIN, «Neue Formprinzipien», en: *Von neuer Musik*, Köln, 1925, pp. 59 ss.

decatónica y la composición en cuanto tal y acabó insatisfecho de su ingeniosa técnica precisamente por semejante distinción. La generación siguiente, que aceptó la diferencia entre la forma de proceder por series y la composición propiamente dicha, tuvo que pagar la integración no sólo al precio de una alienación musical, sino también al de una carencia de articulación que apenas se puede pensar como separada de la forma. Sucede como si la inmanencia de tales obras, simplemente abandonadas a sí mismas sin intervención, o los esfuerzos por llegar a oír a partir de lo heterogéneo tonalidades formales tuvieran un efecto retroactivo que las convirtiera en obras en bruto, en auténticos torsos. En realidad las obras con mayor organización por fases seriadas han abandonado casi del todo el medio de la diferenciación al que ellas mismas se debieron. La matematización como método para la objetivación inmanente de la forma es realmente algo quimérico. Se podría clarificar su insuficiencia por el hecho de que sus esfuerzos se dan en unas fases en las que desaparece la tradicional evidencia de las formas y el artista no tiene ningún canon objetivo. Entonces echa mano de las matemáticas; unifica el estadio de la razón subjetiva en que se encuentra con la apariencia de objetividad según las categorías de universalidad y necesidad; en apariencia porque la organización, la relación recíproca de los momentos que constituye la forma, no procede de la figura específica y renuncia a la particularidad. Por esto precisamente la matematización se inclina hacia formas tradicionales, a la vez que las recusa como irracionales. En lugar de encarnar la fundamental legalidad del ser, aunque se explique a sí mismo como tal, el aspecto matemático del arte se esfuerza desesperadamente por garantizar su posibilidad en una situación histórica en que la objetividad de la forma es tan exigida como frenada por el estado de la conciencia.

FORMA Y CONTENIDO

El concepto de forma muestra sus múltiples limitaciones en el hecho de que, tal como se encuentra, traslada la forma a una dimensión en la que no se atiende a las demás, en música a la de la sucesión temporal que como si la simultaneidad y la pluralidad de tonos aportasen menos a la forma, o en pintura, donde la forma se aplica a las proporciones entre espacio y superficies, a costa de la función creadora de formas de los colores. Frente a todo esto la forma estética es la organización objetiva de cada uno de los elementos que se manifiestan en el interior de una obra de arte como algo sugerente y concorde. Es la síntesis no violenta de lo disperso, que conserva sin embargo como lo que es, con sus divergencias y sus contradicciones y es así realmente un despliegue de la verdad. Como

unidad impuesta, precisamente en cuanto impuesta, es la suspensión de sí misma; le es esencial ser interrumpida por lo otro respecto de ella; es propio de su concordia el no ser concorde. En su relación con lo otro que ella misma, cuya extrañeza atenúa y sin embargo conserva, representa lo antibárbaro en arte; por la forma participa en la civilización, a la que critica mediante su misma existencia. Ley de la transfiguración de lo existente, representa, frente a ello, la libertad. Es la secularización del modelo teológico de la semejanza con Dios, pero no es creación, sino proceder humano objetivado que imita la creación; no procede de la nada, sino de lo creado. Se impone la metáfora de que la forma en las obras de arte es todo aquello en lo que la mano dejó sus huellas al pasar. Es el sello del trabajo social, radicalmente diferente de los procesos empíricos de conformación. Lo que aparece como forma ante los ojos de los artistas se puede dilucidar sobre todo *e contrario,* como repulsión contra todo lo que en la obra está sin filtrar, contra los complejos de colores que sencillamente están ahí sin tener en sí vida ni articulación. Es la rebeldía contra la secuencia musical sin razón de ser, contra todo lo precrítico. La forma y la crítica son convergentes. Forma es lo que hace que las obras de arte se presenten como críticas en sí mismas. Lo que en las obras se rebela contra aquello que las acomete desde fuera es el auténtico soporte de la forma, y el arte queda negado cuando se hace la teodicea de la informe, por ejemplo, bajo los nombres de lo musicante o lo comediante. Por sus implicaciones críticas la forma es la que deshace las prácticas y las obras del pasado. La forma contradice la concepción de la obra de arte como algo inmediato. Como en las obras es ella la que las hace ser obras de arte, se identifica con su carácter mediato, con esa reflexión subjetiva sobre sí mismas que las constituye. Es ella misma mediación como relación de las partes consigo mismas y con el todo y como conformación de los detalles. La alabada simplicidad de las obras de arte se manifiesta, bajo este aspecto, como lo contrario del arte. Lo que, no obstante, se manifiesta en ellas como intuitivo e ingenuo, su constitución como algo concorde consigo mismo, sin hiatos y ofrecido por tanto inmediatamente, se lo debe a su carácter mediato. Sólo por esto pueden tener carácter de signos y sus elementos hacerse tales. En la forma se resume cuanto hay en las obras de semejante al lenguaje y por su medio desembocan en la antítesis de la forma, en el impulso mimético. La forma pretende hacer que la particularidad, a través del todo, tenga su palabra. Esto constituye la melancolía de la forma en los artistas en que ella domina. Su papel es poner límites a lo formado; si no, perdería el concepto la diferencia específica con ello. Lo confirma el mismo trabajo artístico de la conformación que siempre elige, separa, renuncia: no hay forma sin rechazo. Lo dominante y culpable [en la vida real] se prolonga en las

obras de arte que querrían separarse de ello; la forma es su amoralidad. Las obras son injustas con lo formado precisamente porque lo siguen. La antítesis, cacareada hasta la saciedad por el vitalismo desde Nietzsche, entre forma y vida, ha percibido al menos algo de esto. El arte cae también en la culpabilidad de lo viviente no sólo porque conserva esa culpa por su distanciamiento de la vida, sino más aún porque hace cortes en lo viviente para transmutarlo en lenguaje y así lo mutila. El mito de Procrustes nos narra algo de la historia primordial del arte. Pero de esto no se sigue un juicio de condenación sobre el arte, como no se puede extender a la totalidad la culpa de una parte. Quien echa pestes del supuesto formalismo —diciendo que el arte es arte— está abogando por esa inhumanidad que él mismo reprocha en el formalismo: en nombre de cenáculos que, para conservar las riendas en sus dominios, ordenan adaptarse a ellos. Siempre que se acusa al espíritu de inhumanidad, en la forma que sea, se está en contra de la humanidad. Sólo el espíritu tiene aprecio de los hombres porque en lugar de seguirles la corriente tal como han sido hechos, se sumerge en la realidad que les pertenece aunque les sea desconocida. La campaña contra el formalismo ignora que la forma, que penetra el contenido, es ella misma contenido sedimentado; este hecho, y no la regresión a contenidos preartísticos, es lo que hace justicia a la preeminencia del objeto en el arte. Las categorías estéticas propias de la forma como particularidad, despliegue, solución de la contradicción e incluso la anticipación de la reconciliación por la homeostasis, se vuelven transparentes en el contenido mismo precisamente en el momento en que se han separado de los objetos empíricos. Su relación con el ámbito de lo empírico la adquiere el arte precisamente en su distanciamiento de él; en la distancia las contradicciones son inmediatas y se separan entre sí; sus mediaciones, que ya lo empírico contiene en cuanto tales, se convierten en el para-sí de la conciencia sólo en ese acto del distanciamiento que realiza el arte. En esto es acto de conocimiento. Los rasgos del arte radical, por los que, como formalismo, se le ha condenado al ostracismo, proceden sin excepción de que el contenido alienta en ellos lleno de vida y no ha sido apoyado *a priori* desde el concepto usual de armonía. La expresión emancipada, en la que nacieron todas las formas del arte nuevo, protesta contra las expresiones románticas por su contenido protocolario, por sus formas contra corriente. Es esto lo que les ha aportado su sustancialidad; Kandinsky acuñó el término de «acto-cerebral». Desde un punto de vista histórico-filosófico, la emancipación de la forma tiene su carácter de contenido en que rechaza cualquier atenuación del carácter extraño de las imágenes y sólo así es capaz de incorporar ese carácter, de tal modo que lo determina en su mismo carácter de extrañeza. Las obras herméticas llevan a cabo una crítica más radical de lo

existente que las que, por causa de una clara crítica social, emplean la conciliación en la forma y reconocen así tácitamente el tejemaneje de la comunicación floreciente por doquier. En la dialéctica entre forma y contenido, la envoltura se pone del lado de la forma, en contra de la idea de Hegel, ya que el contenido, hacia cuya salvación se orienta, y no en último lugar, la estética hegeliana, se ha desviado entretanto para convertirse en el vaciado de esa cosificación que le asimila al dato positivo, cosificación contra la que el arte se rebela siguiendo precisamente la doctrina de Hegel. Cuanto más profundamente se transforma el contenido experimentado hasta lo desconocido en categorías formales, tanto menos conmensurables resultan con el contenido de las obras de arte las materias menos sublimes. Todo lo que se manifiesta en la obra es virtualmente tanto contenido como forma, aunque la forma sigue siendo aquello por lo se determina lo manifestado y el contenido lo que se determina a sí mismo. Mientras la estética estuvo lanzada a conseguir un enérgico concepto de forma buscó lo específicamente estético sólo en la forma, en contra, con toda legitimidad, de la opinión preartística del arte, y trató de explicar sus modificaciones por las maneras de proceder del sujeto estético; era axiomática la concepción de la historia del arte como historia del espíritu. Pero todo cuanto se prometía de robustecimiento del sujeto por su emancipación sirvió para su debilitación al hendirlo en sí mismo. Hegel sigue teniendo razón al afirmar que los procesos estéticos tienen siempre su aspecto de contenido. Lo mismo en la historia de las artes figurativas que en la literatura se van haciendo visibles cada vez nuevos estratos del mundo exterior, y son descubiertos y asimilados mientras que otros mueren por haber perdido su capacidad artística y no excitar ya ni al último decorador de hoteles a eternizarlos por breve tiempo en sus lienzos. Recuérdense los trabajos del Instituto de Warburg que condujeron a algunos a través del análisis de motivos hasta el centro mismo del contenido artístico; en poesía el libro sobre el Barroco de Benjamin muestra una análoga tendencia, procedente quizá de la negativa a confundir intención subjetiva con contenido estético y finalmente del rechazo de la alianza entre estética y filosofía idealista. Los caracteres del contenido son sus apoyos contra la presión de la intención subjetiva.

Concepto de articulación (I)

La articulación, mediante la cual la obra de arte alcanza su forma, está de acuerdo también en cierto sentido con su hundimiento. Si se consiguiera una unidad sin fisuras y sin violencia entre la forma y lo formado, tal como existe en la idea de forma, entonces se habría

realizado la identidad entre lo idéntico y lo no idéntico ante cuya irrealización la obra de arte se amuralla en el terreno imaginario de una identidad que lo es sólo para sí misma. Pero la disposición de un todo en sus componentes, fundamento de la articulación, conserva absolutamente su insuficiencia sea como distribución de una masa de lava informe en compartimientos, sea como un resto de lo exterior en la unión de lo divergente. El prototipo de esto es el invencible azar que hay en la continuidad de las frases de una sinfonía integral. Del grado de articulación de una obra depende lo que se puede llamar, con un término usual en grafología desde Klages, su nivel de forma. Este concepto es el que pone un dique al relativismo de la «voluntad de arte» de Riegl. Existen tipos de arte y períodos en su historia en los que no se buscaba la articulación o se la impedía mediante formas convencionales de proceder. Pero su carácter subalterno en nada queda modificado porque estuvieran adaptadas a la voluntad de arte, a una reflexión sobre la forma histórico-objetiva que sustenta dicha voluntad: bajo la presión de un envolvente *a priori* son incapaces de soportar lo que tendrían que haber soportado por su propia lógica. «Imposible»; lo mismo que a unos simples comerciantes cuyos antepasados hayan sido artistas de un bajo nivel de forma, también a los que creen lo anterior les insinúa su subconsciente que lo extremo no puede darse en seres tan sin importancia como ellos; pero lo extremo es precisamente la ley formal del terreno en el que se han metido. Raramente se tiene en cuenta, aun en la crítica, que el arte individual o colectivo no busca en modo alguno su propio concepto, el que en él se desarrolla; igual que la gente acostumbra a reírse aun cuando no haya nada gracioso. Numerosas obras de arte tienen un punto de resignación inexpresada y son premiadas por ella al provocar el contento con sus débiles exigencias, tanto en los historiadores de la especialidad como en el público. Habría que analizar la influencia que, desde antiguo, ha tenido este aspecto en la separación entre arte bajo y elevado, cuyo acertado fundamento consiste en que el arte fracasó precisamente en esa humanidad que le ha producido. Una categoría tan formal como la de articulación tiene también su momento material: el de la intromisión en la *rudis indigestaque moles* que se ha depositado en el arte, más acá de su autonomía; y cuyas formas tienden también históricamente a convertirse en materias de segundo grado. Los medios sin los que la forma no podría absolutamente existir la están socavando. Tampoco evitan esta aporía esas obras que, para no dañar su unidad, renuncian a grandes totalidades parciales: tal es el reproche más certero contra esa intensidad sin extensión propia de Weber. Sin embargo hay productos de mediana categoría que dejan intactas bajo la tenue capa de su forma las totalidades parciales y son su cobertura más que su disolución. Casi se podría convertir esto

en regla, y demuestra de qué manera tan profunda forma y contenido son recíprocamente inmanentes, ya que la relación de las partes con el todo, aspecto esencial de la forma, se puede dar indirectamente, por rodeos. Para encontrarse a sí mismas, las obras de arte se pierden: un episodio de este proceso es la forma. En unos aforismos publicados antes de la Primera Guerra Mundial y procedentes de su etapa expresionista Schönberg llamaba la atención sobre el hecho de que no existe hilo de Ariadna para conducirnos por el interior de las obras de arte [61]. Pero esto no supone ningún irracionalismo estético. En las obras de arte su forma, su totalidad y su lógica están ocultas y sus elementos y su contenido anhelan la totalidad. El arte de rango supremo atraviesa la forma como totalidad para llegar, más allá de ella, a lo fragmentario. La necesidad de la forma se puede manifestar de la manera más enérgica en la dificultad de las artes del tiempo; en la música, por el llamado problema del fin; en la poesía, por el de la conclusión, problema que se ha ido agudizando hasta Brecht. Una vez libre de convencionalismos, ninguna obra puede ya acabar convenientemente mientras que los finales tradicionales se portan como si los momentos singulares con su punto final en el tiempo se estructurasen en una totalidad de forma. En obras modernas posteriores, que han tenido amplia acogida, se ha mantenido la forma abierta de manera artificial porque querían poner de manifiesto que no les había sido posible alcanzar la unidad de la forma. La infinidad inauténtica, el no poder concluir, se convierte en principio libremente elegido de la forma de proceder y de la expresión. Beckett repitiendo literalmente un trozo en lugar de interrumpirlo reacciona contra eso; con la marcha de la *Serenata* procedió Schönberg, hace ya cincuenta años, de manera semejante: tras suprimir la *reprise* la vuelve a evocar llevado por la desesperación. Lo que Lukács llamó la descarga del sentido era la fuerza que permitía a la obra de arte, una vez que había realizado sus determinaciones inmanentes, llegar a su fin imitando lo que muere de viejo y de cansancio de la vida. Pero que esto les esté negado a las obras de arte, que no puedan morir como no podía el cazador Gracchus, es la expresión inmediata de algo terrible. La unidad de las obras de arte no puede ser lo que tiene que ser, la unidad de algo múltiple: por el hecho de sintetizar la unidad daña lo sintetizado y la síntesis de la obra. Las obras de arte están enfermas no menos en su totalidad mediata que en sus inmediateces.

[61] Cf. Arnold SCHÖNBERG, «Aphorismen», en: *Die Musik*, 9 (1909/10), pp. 159 ss.

El concepto de material

Frente a la división trivial del arte en forma y contenido hay que insistir en su unidad; frente a la idea sentimental de su indiferenciación en la obra hay que insistir en que su diferencia perdura tras su mediación. Aunque la identidad de ambos es quimérica, ni aun en el caso de ser real sería provechosa: las obras serían entonces, por analogía con la expresión kantiana, vacías o ciegas, juego autosuficiente o tosco empirismo. Del lado del contenido, es el concepto de material el que mejor hace justicia a esta diferenciación mediata. Se llama así, de acuerdo con una terminología que se ha impuesto universalmente en los géneros artísticos, lo que ha sido conformado. No es lo mismo que el contenido; Hegel los confundió funestamente. Esto aparece claro en la música. Su contenido es lo que sucede, sucesos parciales, motivos, temas, variaciones: situaciones cambiantes. El contenido no es exterior al tiempo musical, sino esencial, lo mismo que el tiempo al contenido: éste es todo lo que sucede en el tiempo. Material por el contrario es todo aquello de lo que parten los artistas: todo lo que en palabras, colores, sonidos se les ofrece hasta llegar a las conexiones del tipo que sea, hasta llegar a las formas de proceder más desarrolladas respecto del todo: por eso las formas pueden tornarse en material, como pueden convertirse en todo lo que se les opone y sobre lo que tienen que decidir. La opinión extendida entre artistas poco reflexivos acerca de las posibilidades de elección de material es problemática porque ignoran la constricción que emana de los materiales, lo mismo que los materiales específicos, realidades ambas que dominan en los medios de proceder y en su progreso. Elección de materiales, aplicaciones y limitaciones de su uso son un momento esencial de la producción. Aun las excursiones a lo desconocido, las ampliaciones más allá de los materiales dados son función en amplia medida de los existentes y de su crítica, a la cual también condicionan. El concepto de material es un presupuesto de alternativas: si un compositor va a trabajar con sonidos que existen en la tonalidad conocida y son usuales lo mismo que sus derivados o si deberá eliminarlos radicalmente; análogas son las alternativas entre lo objetivo o lo no objetivo, lo perspectivista y lo no perspectivista. El concepto de material debió de hacerse consciente en los años veinte, si se prescinde de los hábitos lingüísticos de aquellos cantores que se alababan por sus materiales, molestos por la idea de su dudosa musicalidad. Desde la teoría de Hegel sobre el arte romántico, ha perdurado el error de que las formas envolventes preestablecidas traen consigo la falta de importancia de los materiales con los que las forman tengan que ocuparse; la

ampliación de los materiales disponibles, que se ríe de las viejas barreras entre los géneros artísticos, ha resultado de la emancipación histórica del concepto de forma artística. Esta ampliación suele sobrevalorarse desde fuera, pero la situación se compensa por el rechazo del artista no sólo por su gusto, sino por el estado mismo en que se encuentran los materiales [en ese instante]. El material disponible en abstracto es aplicable en forma muy poco concreta, es decir, que no tiene que colisionar con el estado del espíritu. El material no es ningún material natural cuando se presenta en cuanto tal ante el artista, sino algo plenamente histórico. Su aparente posición soberana es el resultado del apoyo que le presta toda la ontología artística y ese resultado afecta a los materiales. Dependen de las modificaciones de la técnica no menos que ésta de los materiales que trabaja. Es evidente que el Compositor que comienza su obra con un material tonal lo ha recibido de la tradición. Pero si desde una actitud crítica emplea materiales autónomos perfectamente purificados de conceptos como consonancia y disonancia, trítono o diatónica, lo negado está contenido en la negación. Tales obras hablan gracias al tabú que irradian; la falsedad o al menos el carácter chocante de cualquier trítono de los que se toleran es lo que fomenta hoy día esta actitud y en ello tiene también su causa objetiva la unidad tonal, tan gustosamente censurada, de la música moderna radical. El rigorismo de los últimos desarrollos que deshace los residuos de lo tradicional ya negado en sus materiales emancipados hasta las fibras más ocultas de lo compuesto musicalmente o de lo pintado está sin embargo obedeciendo más profundamente a la tendencia histórica a causa de la ilusión de que los materiales desprovistos de cualidades son realidad pura. La descalificación de los materiales, admitida superficialmente su deshistorización, responde más a su misma tendencia histórica que a la de una razón subjetiva. Esta tendencia tiene sus límites en que olvida en los materiales sus determinaciones históricas.

El concepto de tema o asunto. Intención y contenido

No hay que alejar de manera apodíctica del concepto de materiales lo que en la vieja terminología se llama la materia *(Stoff)* y en Hegel los «*Sujets*». Mientras que el concepto de materia se emplea todavía hoy en arte, su carácter inmediato, como algo que se toma de la realidad exterior y que después hay que elaborar, está incuestionablemente en decadencia desde Kandinsky, Proust y Joyce. De forma paralela a la crítica de lo heterogéneo ya dado, a lo no asimilable estéticamente, ha crecido el malestar respecto de las llamadas grandes materias [asuntos, temas] a las que Hegel y Kierkegaard y

últimamente algunos teóricos y dramaturgos marxistas conceden tanta importancia. Las obras que se ocupan de cualesquiera acontecimientos sublimes reciben por lo general la sublimidad como fruto de la ideología o por el respeto del poder y de la grandeza, y su elevada dignidad procede de aquí. Todo ello quedó desenmascarado desde que Van Gogh pintó una silla o un par de girasoles de tal forma que los cuadros desencadenan la tormenta de todas las emociones bajo cuya experiencia el individuo de su época advirtió por primera vez las catástrofes históricas. Una vez que esto se ha vuelto manifiesto, habría que mostrar también en el arte anterior lo poco que depende su autenticidad de la mentida o real relevancia de sus objetos. Esto ya sucedía en Delft, según Vermeer; y así no vale menos, según la expresión de Kraus, una raya bien pintada que un palacio mal pintado: «Sobre una serie vacía de acontecimientos... se levanta ante los ojos iluminados un mundo de perspectivas, de talantes y de emociones y la poesía ínfima se torna en poesía popular a la que sólo puede condenar la estupidez oficial que gusta más de un palacio mal pintado que de una raya bien pintada» [62]. La estética hegeliana del contenido, como estética de la materia, con el mismo espíritu que muchas de sus intenciones, suscribe de forma no dialéctica la objetivación del arte por medio de una relación primitiva con los objetos. Propiamente Hegel en su *Estética* negó la entrada al momento mimético. En el idealismo alemán la vuelta hacia el objeto estuvo siempre copulada con banalidades; las más crasas son las afirmaciones sobre la pintura de historias en el tercer libro de *El mundo como voluntad y representación*. La eternidad idealista queda desenmascarada en arte como pastiche: de ello se hace responsable quien se atiene a sus inalienables categorías. Brecht luchó en vano contra ello. En el texto sobre las «Cinco dificultades para escribir con verdad» dijo: «Es evidente, por ejemplo, que las sillas tienen asientos o que la lluvia cae de arriba abajo. Muchos poetas escriben verdades de esta clase. Se parecen a pintores que cubren con bodegones las paredes de un barco que se hunde. Nuestra primera dificultad no se dirige a ellos, a pesar de su buena conciencia. Sin dejarse engañar por los poderosos ni tampoco por el grito de los oprimidos, van retocando sus cuadros. La falta de sentido de su forma de actuar crea en ellos mismos un 'profundo' pesimismo que venden a buen precio y que propiamente estaría justificado en otros al pensar en tales maestros y en tales ventas. Por esto no es fácil reconocer que sus verdades son ésas de las sillas o de la lluvia, ya que suenan por lo general a algo completamente distinto, suenan a verdades sobre cosas importantes. La creación artística consiste preci-

[62] Karl Kraus, *Literatur und Lüge*, ed. por H. Fischer, München, 1958, p. 14.

samente en prestar importancia a una cosa. Cuando se observa con atención, se advierte que sólo dicen: 'Una silla es una silla' y 'Nadie puede hacer nada contra el hecho de que la lluvia caiga hacia abajo'» [63]. Ciertamente es una broma y provoca con razón a la conciencia cultural oficial que ha sido capaz de integrar la silla de Van Gogh como un mueble cualquiera. Si, con todo, se quisiera sacar de aquí una norma, sería puramente regresiva. Asustar no sirve para nada. En realidad la silla pintada puede ser algo importante, mientras no se quiera prescindir de esta pomposa palabra de importancia. En el «cómo» de la manera de pintar pueden quedar depositadas experiencias mucho más profundas, mucho más relevantes socialmente que en los fieles retratos de generales y héroes de la revolución. Visto con mirada retrospectiva, algo así es lo que ha quedado transfigurado en la Galería de los Espejos del Versalles de 1871, aun cuando los generales eternizados en pose histórica estuvieran al frente de ejércitos rojos que ocuparon países en los que la revolución no había tenido lugar. Esta problemática sobre las materias que piden prestada su importancia a la realidad se extiende también a las intenciones que hay en la obra. Estas pueden ser por sí mismas algo espiritual; pero dentro de la obra de arte se convierten en materiales como el burgomaestre de Basilea, Maier. Lo que quiere decir un artista sólo dice —y esto lo sabía Hegel— por medio de la configuración, pero sin dejar que ésta participe en ello. Entre las fuentes de errores de la interpretación y crítica al uso de las obras de arte la más funesta es la confusión de la intención —de lo que el artista quiere decir, como se dice por todas partes— con el contenido. Por reacción, el contenido se sitúa de forma creciente en el terreno de la traducción de las intenciones subjetivas del artista, mientras que las obras cuya intención se impone bien como *fabula docet*, bien como tesis filosófica, bloquean el contenido. Afirmar que una obra es punto de verdad en que se trata de una afirmación demasiado poco refleja: no reflexiona contra la presión de la propia intención. El proceder filológico que se gloría de tener en sus manos como algo firme el contenido junto con la intención, se encuentra orientado inmanentemente por el hecho de que extrae de las obras de arte, en forma tautológica, lo que antes ha inyectado en ellas; la literatura secundaria sobre Thomas Mann nos ofrece el ejemplo más repulsivo. Es verdad que tal uso está impulsado por una tendencia literaria que por su parte es auténtica: se le ha desgastado la ingenua evidencia con todas sus ilusiones, ya no niega la reflexión y robustece por necesidad el estrato intencional. Esto sirve para proporcionar a la forma de reflexión más alejada del espíritu un cierto sustituto. En las obras de arte, tal como ha sucedido en las modernas de rango

[63] Bertlot BRECHT, *Gesammelte Werke*, vol. 18, p. 225.

máximo, hay que incorporar el elemento reflexivo a la cosa misma por medio de una segunda reflexión en lugar de tolerarlo como cobertura material.

INTENCIÓN Y SENTIDO

La intención de las obras no es su contenido, aunque sólo sea por el hecho de que a ninguna intención, por muy limpiamente que haya sido preparada previamente, le está garantizado que la obra la ponga en práctica. Pero sólo un rigorismo inflexible pudo descalificarla como momento de la obra. Las intenciones tienen su lugar en la dialéctica entre el polo mimético de las obras de arte y su participación en la clarificación racional: no sólo como fuerza que se mueve y organiza subjetivamente y después desaparece en la obra, sino también en su misma objetividad. El hecho de que la obra no pueda ser puramente indiferente presta a la intención su particular autonomía, lo mismo que a los otros momentos; si se quisiera negar que el significado de las obras, aunque variable históricamente, está en relación con la intención, se tendría que prescindir a causa del *thema probandum*, de la estructura de importantes obras. Si realmente el material en las obras es la resistencia contra la intachable identidad, también es su proceso, esencialmente, el que se da entre el material y la intención. Sin ésta la figura inmanente del principio identificador se parecería tan poco a la forma como sin los impulsos miméticos. El *surplus* de intenciones notifica que la objetividad de las obras no es puramente reducible a mimesis. El soporte objetivo de las intenciones de las obras, el que sintetiza las particularidades de cada una, es su sentido. Su importancia permanece aun en medio de la problemática a la que está sometido, aun en medio de la evidencia de no tener él la última palabra en las obras. El sentido de la *Ifigenia* de Goethe se llama humanidad. Si esta humanidad estuviera sólo en el terreno de las intenciones, si estuviera mentada de forma separada del tema poético, si fuera, en lenguaje de Hegel, una «máxima» *(Spruch)* como en Schiller, entonces sería realmente indiferente para la obra. Pero si, mediante el lenguaje, ella misma se convierte en mimética, si se vacía a sí misma en lo no-conceptual, sin sacrificar por ello lo que tiene de conceptual, entonces adquiere una tensión fructífera con el contenido, con lo poetizado. El sentido de una poesía como «Clair de Lune» de Verlaine no es preciso entenderlo como algo importante; no obstante, irradia del inigualable sonido de los versos. Sentido es aquí también intención: gozo y tristeza que acompañan al sexo cuando se hunde en sí mismo y niega como ascesis el espíritu con su contenido; la idea limpiamente presentada de una sensualidad alejada de los sentidos, ése es su sentido.

En este aspecto, central en todo el arte francés de finales del XIX y comienzos del XX, también en Debussy, late el potencial de todo lo radical moderno; y no faltan las conexiones históricas. Lo contrario sucede con esa discusión, que no es la finalidad de la crítica, sobre si la intención se objetiva en lo poetizado; los hiatos que hay entre ella y lo conseguido, que difícilmente faltarán en cualquier obra de arte nuevo, serán tanto las cifras de su contenido como de lo conseguido. Pero una crítica más elevada, la de la verdad o falta de verdad del contenido, se torna muchas veces en inmanente al conocer la relación entre la intención y lo poetizado, pintado, compuesto musicalmente. La intención no fracasa siempre por la debilidad de la conformación subjetiva. La falta de verdad de la intención conduce al contenido objetivo de verdad a su detención. Si lo que tiene que ser el contenido de verdad es falso en sí mismo, entonces impide la armonía inmanente. Tal falsedad suele estar mediatizada por la de la intención: en el nivel formal supremo está el «caso Wagner». De acuerdo con la tradición de la estética y también del arte tradicional está el determinar la totalidad de la obra como una conexión de sentido. La acción recíproca entre el todo y las partes la convierte de tal modo en algo lleno de sentido que el contenido de tal sentido coincide con el contenido metafísico. Y supuesto que el sentido se constituye por la relación de los momentos, pero no de manera atomística en cualquier dato sensible, tiene que percibirse en él lo que con razón se podría llamar el espíritu de las obras. El que lo espiritual de una obra de arte sea lo mismo que la configuración de sus momentos no es sólo una idea seductora, sino que tiene su verdad en contra de cualquier pedestre cosificación o materialización del espíritu y contenido de las obras. Cuanto en la obra se manifiesta aporta algo a este sentido bien mediata, bien inmediatamente, sin que por necesidad todo lo que aparece tenga que tener el mismo peso. Las diferencias en éste son uno de los medios más eficaces para la articulación de una obra: la diferenciación entre el acontecimiento fundamental, tético, y las modulaciones, entre lo esencial en definitiva y los accidentes exigidos en la forma que sea. En el arte tradicional tales diferenciaciones estaban dirigidas por esquemas. Tras la crítica de éstos, las diferenciaciones se hicieron cuestionables: se dan en arte unas formas de proceder en las que todo lo que sucede está igualmente cerca del punto central, y sobre todo lo accidental cae la sospecha de ser ornamento superfluo. Esta es una de las más notables dificultades contra las que choca la articulación en el arte moderno. La incontenible autocrítica del arte, el precepto de la configuración completa, parece que trabaja en contra del arte mismo, al exigir como su condición un momento de caos siempre al acecho. La crisis de diferenciaciones, aun en las obras de nivel formal más elevado, hace aparecer de múltiples maneras lo indiferenciado. Los

intentos de defenderse de este problema tienen que tomar préstamos, casi sin excepción, aunque de forma latente, de esos terrenos a los que se oponen: también aquí se da la convergencia entre un total dominio de los materiales y el movimiento hacia lo difuso.

Crisis del sentido

El que las obras de arte, según la grandiosa fórmula paradójica de Kant, no tengan «objetivo», es decir, se diferencien de la realidad empírica, el que carezcan de intenciones útiles a la conservación y a la vida, es lo que impide llamar objetivo al sentido no obstante su afinidad con la teleología inmanente. Siempre les es dificultoso a las obras de arte el compaginarse como sentido, y la respuesta que dan a esta dificultad es la renuncia a la idea del sentido. Al demoler progresivamente la emancipación del sujeto todas las representaciones sobre un orden previo dador de sentido, el mismo concepto de sentido se ha hecho más cuestionable como refugio de una empalidecida teología. Ya antes de Auschwitz había mentiras afirmativas sobre las experiencias históricas que le prestaban a la existencia algún sentido positivo. Esto ha tenido consecuencias aun en la forma de las obras de arte. Si no tienen nada fuera de ellas mismas en lo que puedan apoyarse sin caer en ideologías, entonces nada de cuanto se les escape podrá ser sustituido por acto sujetivo ninguno. La tendencia a la subjetivización ha recorrido todos estos terrenos y no es una desgracia en la historia del espíritu, sino algo acomodado a la verdad. La autorreflexión crítica, inherente a cualquier obra de arte, hace aún más aguda esta sensibilidad frente a los momentos que tradicionalmente sirven para robustecer el sentido; pero así se trabaja contra el sentido inmanente y contra las categorías creadoras del mismo. Y es que el sentido hacia el que tiende la síntesis artística no puede ser algo meramente producido por la obra, no puede ser su contenido. Mientras la totalidad de la obra es la que lo representa y la que lo produce estéticamente, en realidad lo está reproduciendo. Sólo es legítimo el sentido cuando objetivamente es más que algo propio suyo. Las obras de arte, al estar llamando incansablemente a la puerta del sentido y de lo que lo produce, se están volviendo contra él. El trabajo inconsciente del ingenio del artista en el sentido de la obra como en algo sustancial y firme sirve para suprimir ese sentido. La producción artística más progresista de los últimos decenios se ha vuelto consciente de este hecho, lo ha convertido en tema y lo ha hecho entrar en la estructura misma de las obras. Es fácil convencer al nuevo neodadaísmo de su falta de implicación política y desmontarlo como falto de sentido y de objetivo en una doble acepción. Pero así se olvida que esos productos que están fuera del

sentido lo manifiestan aun sin referirse a sí mismos como obras de arte. La obra de Beckett ya presupone, de algún modo evidente, esta experiencia, pero la cultiva más allá de una negación abstracta del sentido porque con su forma de hacer empuja ese proceso hasta las categorías tradicionales del arte, las suprime en concreto y extrapola otras sacadas de la nada. La revolución que esto supone no procede ciertamente de la acción de una teología que respira por el mero hecho de que se traten sus asuntos; en forma semejante a como se emite el juicio de que al final del túnel de la falta de sentido metafísico y del mundo como infierno estuviera brillando ya una luz; Günther Anders ha defendido con razón a Beckett de quienes le daban un sentido positivo[64]. Las piezas de Beckett son absurdas no por la ausencia de cualquier sentido —serían entonces irrelevantes—, sino precisamente porque tratan sobre él. Son el despliegue de la historia de ese sentido. Su obra está dominada por la obsesión de una nada positiva, lo mismo que por la de una falta de sentido a la que merecidamente se ha llegado sin que ello pueda ser considerado como sentido positivo. Al mismo tiempo la emancipación de las obras de arte de su sentido tiene un sentido estético, en cuanto que se realizan en materiales estéticos: el sentido estético no es inmediatamente uno con el teológico. Las obras que se vacían de la apariencia de sentido no pierden por ello su semejanza con el lenguaje. Dicen su sentido positivo con la misma determinación que las obras tradicionales, pero su sentido es el de la falta de él. Hoy el arte es capaz, por su negación consecuente del sentido, de conceder lo suyo a esos postulados que formaron en otro tiempo el sentido de las obras. Las obras carentes de sentido o alejadas de él, pero que tienen supremo nivel formal, son algo más que puro sinsentido porque su contenido ha brotado en esta negación del sentido. La obra que niega el sentido de manera consecuente queda obligada por esa consecuencia a mostrar el mismo espesor y unidad que antes hacía presente el sentido mismo. Aun contra su voluntad las obras se convierten en conexiones de sentido precisamente al negar el sentido. Mientras que la crisis del sentido se enraiza en algo que es problemático en todo arte, en su renuncia a la racionalidad, la reflexión no puede sofocar la cuestión de si el arte al demoler el sentido (cosa que a la conciencia cotidiana le parece absurda), no se está arrojando en brazos de la conciencia cosificada, en brazos del positivismo. El umbral que separa el arte auténtico, que toma sobre sí la crisis del sentido, y el arte resignado, compuesto de enunciados protocolarios en sentido literal y tradicional, está en que en las obras importantes la negación

[64] Cf. Günther ANDERS, *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, 2.ª ed., München, 1956, pp. 213 ss.

del sentido se configura como algo negativo mientras que en las otras se refleja de forma rígida y positiva. Todo depende de si la negación del sentido en la obra de arte tiene algún sentido inmanente o si sólo se adapta a lo dado; si la crisis del sentido está reflejada en ella o si se queda en su inmediatez y alejamiento del sujeto. Pueden ser fenómenos-clave de esto algunas composiciones musicales como el *Concierto para piano* de Cage que aceptan como ley un azar inmisericorde y por ello algo como un sentido: aceptar la expresión de lo horrible. En Beckett domina ciertamente la parodia de unidad de tiempo, lugar y acción, con episodios artísticamente introducidos y equilibrados y con la catástrofe que consiste solamente en que no aparece. Un auténtico enigma del arte, prueba a la vez de la fuerza de su lógica, es que cualquier consecuencia radical, aun la que se llama absurda, termina en algo semejante al sentido. Pero esto no es tanto la confirmación de la sustancialidad metafísica que penetra cualquier obra bien formada, cuanto de su carácter apariencial: en última instancia, el arte es apariencia porque no puede escaparse de la sugestión de un sentido aun en medio de la falta del mismo. Pero las obras de arte que niegan el sentido tienen que quedar sacudidas también en su unidad. Esta es la función del montaje, que niega la unidad mediante la presencia de partes disparatadas entre sí, pero que, como principio formal, vuelve a realizarla. Es conocida la relación entre técnica de montaje y fotografía. El lugar propio de aquélla es el filme. La yuxtaposición de secuencias, retrospectiva y discontinua a la que sirven como medio artístico las imágenes fraccionarias que se manejan es la que manifiestan la intención sin que por ello se afecte la falta de intención de la mera existencia de la que el filme tiene que ocuparse. El principio del montaje no es ningún truco para integrar en el arte la fotografía y sus derivados no obstante su estrecha dependencia de la realidad empírica. El montaje más bien trasciende inmanentemente a la fotografía sin infiltrarse en ella con perezosos encantamientos pero también sin sancionar como norma su condición de cosa real: es la autocorrección de la fotografía. El montaje es también la antítesis de cualquier arte que esté cargado de emoción y en primer lugar del impresionismo. Este disolvió los objetos en elementos muy pequeños que después sintetizaba de nuevo, sobre todo los tomados de la civilización técnica o los de su amalgama con la naturaleza, para adaptarlos sin saltos en un continuo dinámico. Quería salvar estéticamente mediante la imagen lo extraño y lo heterogéneo. Pero su concepción se fue mostrando cada vez menos sólida a medida que crecía la preponderancia de las cosas prosaicas sobre el sujeto viviente: la subjetivación de la objetividad le hizo volver a la fuerza al romanticismo como se percibió de modo flagrante no sólo en el *Jugendstil*, sino aun en las últimas obras del auténtico impresionismo. El montaje protes-

ta contra ello, como se puso de relieve al pegar juntos trozos de periódicos y similares en los años heroicos del cubismo. La ilusión de que el arte, al configurar la experiencia heterogénea puede reconciliarse con ella, tiene que venirse abajo, pues lo que recibe la obra son las ruinas literales y sin brillo de la experiencia, y así es como se reconoce la ruptura y cambia la función del efecto estético. El arte confiesa su impotencia frente a la totalidad del capitalismo tardío, pero inaugura también su desaparición. El montaje es la capitulación estética del arte ante lo que le es heterogéneo. Su principio de formación es la negación de la síntesis. En ello el montaje se deja llevar inconscientemente por una utopía nominalista: la de hacer de mediación hacia los puros hechos prescindiendo de la forma o el concepto y vaciarlos inevitablemente de su facticidad. Ellos mismos tienen que ser caracterizados y señalados con ese método que la teoría del conocimiento llama deíctico. La obra de arte los quiere hablar, pero ellos mismos hablan en el interior de ella. El arte comienza así su proceso contra la obra de arte en cuanto complejo de sentido. Esos desechos así organizados son los que hacen nacer las primeras cicatrices visibles del sentido dentro del desarrollo del arte. Esto coloca al montaje en un contexto más amplio. Todo el arte moderno tras el impresionismo, aun las manifestaciones radicales del expresionismo, abjuran de aparecer como un continuo fundado en la unidad subjetiva de la experiencia, en el «torrente de las vivencias». La madeja, la inmanencia orgánica queda rota, la fe deshecha, una cosa se pliega vivamente a otra, a no ser que el complejo se vuelva tan denso y enmarañado que llegue a oscurecerse respecto al sentido. El complemento a todo esto lo forma el principio estético de la construcción, la severa primacía de un todo planificado sobre los detalles y su conexión con la microestructura; en virtud de la microestructura cualquier arte nuevo ha podido llamarse montaje. Lo desligado queda oprimido y apretado por la superior instancia de la totalidad, y ésta fuerza la falta de conexiones de las partes y así nuevamente se convierte en apariencia de sentido. Tal unidad impuesta se justifica en las tendencias de los detalles del arte nuevo, en la «pasión de los sonidos» o de los colores, que en música se manifiesta en el deseo, tanto para la armonía como la melodía, de que se haga un uso lo más amplio posible de todos los tonos de la escala cromática. Esta tendencia a su vez está condicionada por la totalidad de los materiales, del espectro, y es sistemática más que espontánea. La idea del montaje y de la construcción tecnológica tan profundamente imbricada en ella es incompatible con la de una obra de arte formada hasta el final, aunque a veces ambas se identificaron. El montaje tiene algo de *shock,* como acción que es contra esa unidad orgánica cogida por sorpresa. Y cuando esa sensación de ruptura se ha embotado, lo que procede del montaje se torna materia indiferente; el

procedimiento ya no es suficiente para producir la chispa de la comunicación entre lo estético y lo extraestético, lo que tenía de interesante queda neutralizado y convertido en algo perteneciente a la historia de la cultura. Cuando esta tendencia sigue existiendo en las intenciones del montaje, como en los filmes comerciales, entonces se convierte en una idea que desafina. La crítica del montaje se extiende también al constructivismo, bajo el que se oculta aquél, porque la configuración constructivista se realiza a costa de los impulsos particulares y, en definitiva, a costa del impulso mimético, por lo que su avance resulta vacilante. La objetividad misma, tal como aparece en el constructivismo, dentro del arte no orientado hacia un objetivo, cae también bajo la crítica de la apariencia: lo que se pavonea de ser puramente objetivo no lo es porque la configuración le impide llegar allí a donde quiere llegar lo configurado; se intenta una tendencia inmanente hacia el objetivo que no existe: hace atrofiarse la teleología de los elementos singulares. La objetividad se desenmascara como ideología: la unidad sin fisuras con la que quiere presentarse la obra de arte técnica u objetiva queda realmente sin alcanzarse. En las obras constructivistas lo unificado se desparrama por esos —mínimos— espacios vacíos que hay entre los elementos singulares, en forma semejante a esas particularidades sociales oprimidas bajo una administración totalitaria. El proceso entre el todo y las partes, una vez que ha fallado la instancia superior, queda en manos de la inferior, en los impulsos de los detalles, de acuerdo con la situación nominalista. En definitiva, el arte sólo puede imaginarse sin usurpación ninguna de lo envolvente dado previamente. Una analogía de la praxis antiorgánica del montaje la ofrecen esas manchas de las obras expresivas y orgánicas que no se pueden borrar. Es una antinomia que adquiere su perfil. Las obras que son conmensurables con la experiencia estética estarían llenas de sentido porque obedecen a un imperativo estético: todo en arte depende de él. Pero la evolución se ha disociado de ese ideal, corre en sentido contrario. La determinación absoluta, al afirmar que todo es importante en la misma medida, que nada puede estar fuera del contexto, converge finalmente, según la idea de György Ligetis, con el azar absoluto. Retrospectivamente esta idea corroe la legalidad estética, pues siempre hay en ella algo de gravedad, de reglas de juego, de contingencia. Desde el comienzo de la Edad Moderna, de forma drástica en la pintura holandesa del siglo XVII y en las primeras novelas inglesas, el arte ha incorporado los elementos contingentes del paisaje y de la fatalidad como elementos de la vida que no se puede construir a partir de la idea y no está dominada por *ordo* alguno. Así pudo inyectar sentido a esos elementos dentro del *continuum* estético a partir de la libertad. En forma semejante, la oculta imposibilidad de que el sentido sea objetivo, que apareció poco después

y creció durante el período de la ascensión de la burguesía, condujo falsamente a creer que la contingencia misma tenía un sentido y la configuración artística equivocó sus medidas al querer nombrarlo. El desarrollo hacia la negación del sentido le restituye a éste lo suyo. Aunque ese desarrollo es inevitable y tiene su propia verdad, está acompañado de un factor no tanto antiartístico cuanto mecánico y mezquino que reprivatiza la tendencia evolutiva; este proceso avanza, a la vez que el desguace de la subjetividad estética, por la fuerza de su propia lógica; tiene que pagar por la falsedad que ha creado en la apariencia estética. Aun la llamada literatura del absurdo participa, gracias a sus representantes supremos, en la dialéctica que expresa con un sentido teleológicamente organizado que no hay sentido ninguno con lo que conserva la categoría del sentido en su negación determinada; este hecho hace posible la interpretación y la está exigiendo.

Concepto de armonía e ideología del conjunto armónico

Al llevar a cabo la crítica del sentido, las categorías de unidad y aun de armonía no han desaparecido sin dejar huella. La antítesis determinada frente a lo meramente empírico de cada obra de arte aumenta su coherencia. De lo contrario penetraría en su interior por las lagunas de su estuctura, como en el montaje, esa realidad empírica contra la que se cierra. Esta es la verdad que encierra el concepto tradicional de armonía. Lo que de él sobrevive, la totalidad, se desfigura en su punto máximo con la negación de los elementos culinarios, al dejar de estar preordenado respecto de los detalles. Aun cuando el arte se revuelve contra su neutralización en algo puramente contemplativo y consiste en discordancia y disonancia extremas, estos elementos siguen siendo los de la unidad; sin ella no podrían ser disonantes. Aun en el caso en que el arte obedezca sin reservas mentales a la ocurrencia del momento, el principio de armonía sigue estando en juego, aunque desfigurado hasta lo desconocido, porque esas ocurrencias con las que los artistas, según dicen, cuentan, tienen que estar asentadas; se está pensando así en una organización y concordancia envolventes al menos como lugar de refugio. La experiencia estética, y en general cualquier experiencia teórica, está familiarizada con el hecho de que las ocurrencias que no se asientan explotan y quedan impotentes. La lógica paratáctica del arte consiste en el equilibrio de lo coordinado en esa homeostasis cuyo concepto es la sublimación última de la armonía. Tal armonía estética es algo negativo respecto a sus elementos, algo disonante: le ocurre algo semejante a la música, concretamente a los tonos aislados en su pura

consonancia, en el trítono. Por esto la armonía estética puede ser calificada como momento. La estética tradicional se equivoca al convertir exageradamente la relación del todo con las partes en un todo absoluto, en una totalidad. A causa de semejante fusión, la armonía se convierte en el triunfo sobre lo heterogéneo, en signo majestuoso de una ilusoria positividad. La ideología filosófico-cultural para la que conjunto armónico, sentido y positividad son sinónimos, desemboca regularmente en la *laudatio temporis acti*. En los tiempos de las sociedades cerradas toda obra de arte tenía su lugar, su función y su legitimación, y se la bendecía como conjunto armónico, mientras que hoy se construye sobre el vacío y está condenada al fracaso en sí misma. Por muy evidentes que sean estas consideraciones hechas desde una distancia demasiado grande respecto del arte, y que sin razón se cree que se hallan por encima de la necesidad estética, es mejor medirlas por lo que tienen de acierto racional que desmontarlas abstractamente a causa de su papel y tratar de conservarlas no queriendo entrar en ellas. La obra de arte no necesita para nada de un orden *a priori* en el que ser recibida, protegida e integrada. Esto ya no concuerda, sencillamente porque la concordancia de otros tiempos era falsa. No hay correspondencia entre la dignidad de una obra y el conjunto armónico de un sistema de relaciones estéticas y extraestéticas. El ideal de una sociedad cerrada, al ser cuestionable, ha transmitido su duda a la obra cerrada en sí misma. No puede olvidarse que las obras de arte, como repiten incansablemente los reaccionarios, han perdido su ligazón interna. El tránsito hacia lo abierto se vuelve *horror vacui*, al tener que hablar a lo anónimo, al vacío en definitiva. Y lo que esto tiene de bendición no se extiende ni a su autenticidad ni a su relevancia. Todo aquello que en estética es problemático nace de aquí; lo demás es presa del aburrimiento. Toda nueva obra de arte, para serlo, se ve expuesta al peligro del fracaso total. A las alabanzas que se hicieron en su tiempo a Hermann Grab por haber impedido que lo claramente malo entrara en su preformación del estilo de la música de piano en los finales del XVII y principios del XVIII habría que oponer el hecho de que tampoco hizo posible lo auténticamente bueno. Bach estuvo tan por encima de la música anterior y de la contemporánea precisamente porque rompió esa preformación. Aun el Lukács de la *Teoría de la novela* tuvo que conceder que las obras que vinieron tras los tiempos aparentemente plenos de sentido son incomparablemente más ricas y profundas [65]. En favor de la supervivencia del concepto de armonía como momento de la obra habla el hecho de que aquellas que se sublevan contra

[65] Cf. Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*, 2.ª ed., Neuwied a. Rh. y Berlín, 1963, *passim*.

el ideal matemático de armonía y contra las exigencias de relaciones simétricas y pretenden la asimetría absoluta, no quedan privadas de toda simetría. La asimetría, de acuerdo con sus valores como lenguaje artístico, sólo puede entenderse por relación con la simetría; una aportación moderna en esta línea son esos fenómenos de deformación en Picasso de acuerdo con la terminología de Kahnweiler. Igualmente la nueva música honra a la desaparecida tonalidad por su extrema sensibilidad para sus rudimentos; de los primeros tiempos de la atonalidad procede esa irónica expresión de Schönberg sobre la «mancha lunar» del *Pierrot lunaire* cuando dijo que había sido compuesta de acuerdo con las reglas estrictas de la frase, que las consonancias sólo habían sido preparadas y sólo se había permitido su presencia en los malos compases. Cuanto más progresa el dominio real de la naturaleza tanto más penoso le es al arte reconocer en él mismo ese necesario desarrollo. En el ideal de armonía olfatea el arte una cierta complicidad con el mundo de lo establecido, mientras que en su oposición a él a causa de su creciente autonomía se lleva a cabo la prolongación del dominio de la naturaleza. El arte es tanto su propio asunto como su contrario. En los primeros años de la posguerra en las ciudades alemanas destrozadas por las bombas se podía sentir hasta qué punto la inervación del arte había crecido juntamente con su puesto en la realidad. En medio de un caos viviente la ordenación óptica atraía fuertemente como si fuera una bendición esa ordenación que el sentimiento estético había despedido de sí hacía ya tiempo. Pero esa naturaleza que avanza con rapidez, la vegetación en medio de las ruinas, fue el fin merecido de todo festivo romanticismo de la naturaleza. En un instante de la historia retornó eso que la estética tradicional llama lo «satisfactorio» de las relaciones armónicas y simétricas. Si la estética tradicional pudo alabar, Hegel incluido, la armonía de la belleza natural era porque proyectaba la satisfacción personal del dominador sobre lo dominado. Los últimos desarrollos del arte podrían tener su elemento cualitativamente nuevo en que, por alergia a la armonización, tratan de dejarla a un lado aun como negación; en realidad como una negación de la negación con su propia fatalidad, que es el tránsito satisfecho hacia una nueva positividad, a esa falta de tensión de tantos cuadros y piezas musicales en los decenios de la posguerra. La falsa positividad es el lugar tecnológico de la pérdida del sentido. Lo que en los tiempos heroicos del arte nuevo constituía su sentido, retenía firmemente los elementos de orden al negarlos en forma concreta; pero su liquidación desemboca en una identidad inerte y vacía. Aun las obras de arte liberadas de las ideas de armonía y simetría siguen teniendo como características formales la semejanza y el contraste, la estática y la dinámica, la posición los ámbitos de transición, el desarrollo, la identidad y el retorno. No pueden raer la diferencia

entre la primera aparición de sus elementos y su repetición por muy modificados que estén. Más sutil es la capacidad de aprovechar y percibir las relaciones de armonía y de simetría en su configuración más abstracta. En música bastaba antes para provocar la simetría una *reprise* más o menos firme, pero hoy es suficiente una vaga semejanza de las coloraciones tonales en distintos lugares. Esa dinámica a la que se ha privado de toda relación estática y que ya no es perceptible en sus fuertes contrarios se ha modificado y convertido en algo vagoroso no progresivo. Las medidas del tiempo en Stockhausen recuerdan por su manera de aparecer una cadencia perfectamente articulada, una dominante bien compuesta y sin embargo estética. Tales invariantes, sin embargo, sean las que sean, sólo se dan hoy en un contexto de cambio; quien quiera extraerlas por destilación de la complexión dinámica de la historia o de la obra singular las está falseando.

Afirmación

Al no servir de provecho alguno el concepto de orden espiritual, tampoco se le puede trasladar al arte en virtud de razonamientos culturales. En el ideal del conjunto armónico de las obras de arte se mezclan cosas de nombres diferentes: la inevitable necesidad de coherencia como utopía siempre quebradiza de la reconciliación por la imagen y el deseo del sujeto objetivamente debilitado de un orden heterónomo, pieza importante de la ideología alemana. De la imagen de una cultura absolutamente armoniosa que garantizase el sentido brotan en tromba los instintos autoritarios que no se satisfacen inmediatamente en un tiempo determinado. La búsqueda del conjunto armonioso por sí mismo, independiente de la verdad y de las condiciones de lo conjuntado, es una categoría que realmente merece el vergonzoso reproche de formalismo. Pero esto no es razón para rechazar las obras de arte positivas y afirmativas —casi toda la reserva tradicional— ni para defenderlas miserablemente por medio del argumento abstracto de que son críticas y negativas por su tajante oposición a la experiencia empírica. La crítica filosófica de un nominalismo no reflexivo impide identificar el camino de la negatividad progresista —negación de un sentido objetivamente obligado— con el camino del progreso del arte. Una canción de Webern sigue estando muy bien desarrollada en sí misma y desde luego la universalidad del lenguaje en el *Viaje de invierno* de Schubert le da un momento de auténtica elevación. Aunque el nominalismo sirvió de gran ayuda al arte en la cuestión de su lenguaje, sin embargo, y de forma radical, no existe lenguaje alguno si no es a través de algo universal más allá de la pura particularización, por mucho que necesite de ella.

Este elemento envolvente tiene algo de afirmación: se percibe aquí la expresión «estar-de-acuerdo». La amalgama entre afirmación y autenticidad ofrece bastantes grados. Este argumento no se dirige contra ninguna obra en concreto, pero sí contra el lenguaje del arte en cuanto tal. No hay obra sin una huella al menos de afirmación, pues cada una se levanta por su limpia existencia sobre la necesidad y bajeza de lo meramente existente. Cuanto más serio es el arte, cuanto con más riqueza, densidad y compleción se configuran sus obras, tanto más tiende a la afirmación; al estar sugiriendo, con independencia de la actitud de que proceda, que las propias cualidades son las del ser-en-sí fuera del ámbito artístico. El carácter apriorístico de la afirmación es su cara oculta, su ideología. Hacer caer sobre lo existente, aun en su negación concreta, el resplandor de su posibilidad [artística]. En cuanto se deja de lado la inmediatez de las obras de arte y de lo que dicen, ese momento de la afirmación se corrompe y se convierte en el hecho mismo de qué digan [66]. El hecho de que el espíritu del mundo no cumplió lo que prometía da a las obras afirmativas del pasado un carácter más bien enternecedor que ideológico, del que ciertamente no carecieron. Su propia y maliciosa perfección aparece hoy más como monumento de su poder que como una glorificación, la cual es tan evidente que no suscita resistencia. El conocido cliché dice sobre las grandes obras que se imponen, pero con esto esas obras siguen teniendo poder a la vez que lo neutralizan; su culpa es su inocencia. El arte nuevo con su debilidad, sus manchas y sus faltas, es la crítica del tradicional más fuerte y conseguido en tantos aspectos: es crítica del triunfo. Su base es la insuficiencia de lo que aparece como suficiente; no sólo en su esencia afirmativa, sino en que no llega a ser lo que pretende. Nos estamos refiriendo, por ejemplo, al aspecto de *puzzle* del clasicismo musical, a la irrupción de lo mecánico en la forma de hacer de Bach o, en la gran pintura, a esos arreglos a los que llamó composición y que dominaron durante siglos para convertirse de repente, como señaló Valéry, en algo indiferente al aparecer el impresionismo.

Crítica del clasicismo

El momento afirmativo coincide con el del dominio de la naturaleza. Todo lo que ha sido hecho es bueno; al ejercitar el arte por su parte, en el dominio de la imaginación, ese principio, se lo apropia como su canto triunfal. Esta sublimación se parece a la sublimación circense de la bufonada. El arte entra en conflicto con la idea

[66] Cf. Theodor W. Adorno, «Ist die Kultur heiter?», en *Süddeutsche Zeitung*, 15/16 de junio de 1967 (año 23, n.º 168), suplemento.

de la salvación de una naturaleza oprimida. Aun la obra con menos tensiones es resultado de una adaptación señorial, adaptación que se vuelve contra el espíritu dominante que también late en ella. Su prototipo es el clasicismo. La experiencia del modelo de todo clasicismo, la plástica griega, podría hacer tambalearse la confianza en ella, así como con respecto a cualquier época posterior. Aquel arte perdió su distancia de la existencia empírica, en la que se mantuvieron las esculturas arcaicas. La plástica clásica, según la tesis tradicional, estaba toda ella orientada hacia la identidad de lo universal o la idea con lo particular o el individuo; y ello se debía a que no podía confiarse a la manifestación sensible de la idea. Como el arte tenía que manifestarse sensiblemente, tuvo que integrar en él el mundo de las manifestaciones individualizadas y su principio formal. Pero ello ata igualmente a la plena individuación; posiblemente el clasicismo griego no tuvo experiencia de tal cosa y esto sucedió por primera vez, de acuerdo con la tendencia social, en el mundo plástico del helenismo. La unidad de lo universal y lo particular, organizada por el clasicismo, no se alcanzó ni siquiera en el período ático, por no decir nada de los siguientes. Por eso las estatuas clásicas miran con sus ojos vacíos que más bien producen un terror arcaico en lugar de esa irradiación de noble sencillez y callada grandeza que unos tiempos sensibles proyectaron sobre ellas. Lo que hoy se impone de lo antiguo es radicalmente distinto de lo que se tenía por clasicismo europeo en tiempos de la Revolución Francesa y Napoleón, y aun de Baudelaire. Todo el que firme un pacto con la antigüedad no como filólogo o como arqueólogo, pacto que desde el humanismo siempre ha sido honroso, percibirá que desaparece ante él la exigencia normativa de lo antiguo. Sin el aburrido apoyo de la formación cultural cualquier otro arte diría más y la cualidad de sus obras no está por encima de cualquier duda. Lo que domina sobre todo es el nivel de la forma. Apenas se nos ha transmitido nada vulgar ni bárbaro, ni siquiera de los tiempos del Imperio donde los intentos de una masiva producción manufacturada no dejan de reconocerse. Los mosaicos de los suelos de las casas de Ostia, posiblemente casas de alquiler, ofrecen una auténtica forma. La real barbarie de la Antigüedad: esclavitud, matanzas, desprecio de la vida humana dejó pocas huellas en el arte ya desde el clasicismo ático. La conservación de esta barbarie en las culturas «bárbaras» no es ciertamente su título de gloria. La inmanencia de la forma en el arte antiguo se puede explicar por el hecho de que en ella el mundo sensible todavía no había sido rebajado por el tabú sexual que se extendía mucho más allá de su inmediato dominio; la añoranza clasicista de Baudelaire tiene que ver con esto. Todo lo que en el arte, dentro del capitalismo, pacta con lo soez en contra del arte no es sólo función de intereses comerciales que se aprovechan de una sexualidad mutilada, sino también

el negro reverso de la interioridad cristiana. En la concreta transitoriedad de lo clásico, que Hegel o Marx no experimentaron, todavía se manifiesta la de su concepto y de las normas de él derivadas. El contraste entre clasicismo auténtico y estatuas de escayola parece escapar al dilema entre clasicismo vacío y exigencia de cohesión en la obra. Esta distinción sirve para tan poco como la de moderno y modernista. Todo aquello que se excluye de algo supuestamente auténtico por equivaler a su descomposición está incluido la mayor parte de las veces en lo primero y ese limpio corte entre uno y otro sólo sirve para dejar el conjunto estéril e inofensivo. En el concepto de clasicismo hay que distinguir, y no servirá de nada meter en el mismo saco la *Ifigenia* de Goethe y el *Wallenstein* de Schiller. En lenguaje popular significa la autoridad social conseguida por los mecanismos económicos de control: Brecht, justamente, no fue ajeno a este significado. Semejante clasicismo habla más bien en contra de las obras y es tan claramente externo a ellas que a través de toda clase de mediaciones puede ser atestiguado por obras auténticas. El lenguaje sobre lo clásico también puede referirse al comportamiento estilístico sin que por lo demás se distinga entre auténtico modelo, influencia legítima e inútil pseudomorfosis, como gusta de hacerlo el *common sense* que opone la clasificidad al clasicismo. Mozart sería inimaginable sin el clasicismo de los finales del siglo XVIII y su arcaizante mentalidad, aunque la huella en él de las normas que para ello se citan no es una acertada objeción contra la cualidad específica del Mozart clásico. En fin, clasicidad significa lo mismo que logro inmanente, reconciliación no violenta y quebradiza de lo uno y lo múltiple. Nada tiene que ver con el estilo ni con la actitud, y todo con el logro final: este sentido tiene la sentencia de Valéry de que cualquier obra de arte romántico lograda es clásica por su logro en sí [67]. Se trata de un concepto del más alto interés, pero digno de crítica. Esta crítica de la clasicidad es ante todo la de los principios formales más que la crítica que históricamente por lo general ha existido. El ideal de la forma que se identifica con el clasicismo hay que retraducirlo al contenido. La pureza de la forma está hecha a imitación de la del tema que se forma a sí misma, se va haciendo consciente de su identidad y se vacía de lo idéntico: es una relación negativa con lo idéntico. Esto implica la distinción entre forma y contenido, distinción que oculta el ideal clasicista. La forma sólo se constituye como diferencia, como distinción de lo no idéntico; en su sentido mismo perdura el dualismo que ella borra. El movimiento en contra de los mitos compartido por el clasicismo con la cumbre de la filosofía griega fue la antítesis inmediata del impulso mimético. Como sustitutivo apareció la imitación objetivadora. A esto se debe

[67] Cf. Paul VALÉRY, *Oeuvres*, ed. J. Hytier, vol. 2.º, París, 1966, pp. 565 ss.

que el arte haya subsumido sin ambages a la clarificación racional griega cuanto en ella había de tabú y por ello defienda lo que se halla oprimido contra el dominio de un concepto impuesto o de lo que se esconde bajo su máscara. Al afianzarse así en el clasicismo el tema de las obras, se le violenta como elocuente particular que se rebela contra la mudez universal. En la admirada universalidad de las obras clásicas se están perpetuando los mitos funestos, la necesidad de su maldición como norma de configuración. En el clasicismo, que es el origen de la autonomía del arte, éste se niega por primera vez a sí mismo. No es casual el hecho de que desde entonces todos los clasicismos hayan estado aliados con la ciencia. Y la actitud científica, hasta hoy, siempre ha mostrado antipatía hacia el arte que no gusta del orden ni cumple los desiderata de la pura diferenciación. Es antinómico lo que sucede como si no hubiera antinomia ninguna, pero degenera inevitablemente en eso que la fraseología burguesa llama perfecto en la forma, que lo dice todo sobre la cosa. Las correspondencias cualitativas de ciertos movimientos modernos, de los que no está ausente Baudelaire, con movimientos arcaicos, preclásicos, no se deben a una actitud irracionalista. No menos que el clasicismo están ellos expuestos a la reacción por esa su locura de querer reexcitar la actitud que se manifiesta en las obras arcaicas y de la que se desprendió el sujeto emancipado, locura en la que caen sin tener en cuenta la historia. La simpatía de la modernidad por el arcaísmo sólo dejaría de estar influida por una ideología represiva si se volviese hacia aquello que permaneció de lo arcaico en lo clásico, pero no si vuelve a esa funesta presión de la que el clasicismo se liberó. Sólo que apenas se puede tener lo uno sin lo otro. En vez de esa identidad entre lo universal y lo particular, lo que nos dan las obras clásicas es su ámbito lógico abstracto, una forma vacía por así decir, que espera en vano su especificación. Lo frágil de su paradigma torna mentiroso su paradigmático rango y con ello el mismo ideal clasicista.

SUJETO-OBJETO

Lo subjetivo y lo objetivo como equívocos

La última estética está dominada por la controversia de su configuración objetiva o subjetiva. Pero los términos son equívocos. A veces se piensa en la salida de las reacciones subjetivas hacia la obra de arte en contraposición con su *intentio* recta, *intentio* que según un esquema usual en la crítica del conocimiento se considera como precrítica. Pero también pueden estar relacionados ambos conceptos con la preponderancia del momento objetivo o subjetivo en la obra, en la forma en que las ciencias del espíritu distinguen entre clásico y romántico. Por fin se pregunta también por la objetividad del juicio estético. Hay que distinguir entre los diferentes significados. La estética de Hegel estaba orientada objetivamente, cuando se habla en el primer significado, mientras que subrayó la objetividad en el segundo con más decisión que sus antecesores, que limitaron la participación del sujeto al efecto sobre el contemplador bien ideal, bien trascendental de la obra. La dialéctica sujeto-objeto se produce según Hegel en la cosa misma. También hay que pensar en la relación entre sujeto y objeto en la obra de arte en cuanto tiene que ocuparse de cosas que están ahí. Esta relación se modifica históricamente, sigue presente aun en las obras no objetivas que toman postura respecto del objeto al haberlo convertido en tabú. Sin embargo, el intento que supone la *Crítica del juicio* no está sólo en contra de la estética objetiva. Su fuerza consiste, como en general en las teorías kantianas, en que no se integra cómodamente en la posición prevista por el plan general del sistema. Al constituirse la estética en definitiva, según su doctrina, en virtud del juicio subjetivo, éste se convierte en el *constituens* de la obra objetiva y conlleva como tal

una necesidad objetiva aun cuando esta necesidad no pueda reducirse a conceptos universales. Lo que se ofrecía a la mirada de Kant era una estética objetiva aun cuando subjetivamente mediatizada. El concepto kantiano de juicio *(Urteilskraft)* es una cuestión orientada retrospectivamente hacia el sujeto, al punto central de una estética objetiva, a las cualidades, a lo bueno y lo malo, a lo verdadero y lo falso en las obras de arte. Pero la pregunta orientada retrospectivamente hacia el sujeto es, en estética, algo más que la *intentio obliqua* epistemológica, porque la objetividad de la obra de arte es cualitativamente distinta y depende de la mediación del sujeto de manera más específica que la objetividad general del conocimiento. Es casi una tautología afirmar que la decisión de si una obra de arte lo es depende del juicio sobre ella y que el mecanismo de tales juicios —que es mucho más que «la facultad de juicio» considerada como «potencia»— constituye el tema de la obra. «La definición del gusto, que sirve aquí como fundamento, es ésta: ser la capacidad de enjuiciar lo bello. Qué se requiera para llamar bello a un objeto es algo que tiene que ser descubierto por el análisis de los juicios de gusto» [68]. El canon de la obra es la validez objetiva de este juicio de gusto, que no garantiza nada y, sin embargo, es constringente. Es el preludio de la situación en que se halla todo arte nominalista. Kant pretendía, lo mismo que en la *Crítica de la razón*, fundamentar la objetividad estética partiendo del sujeto, pero no sustituirla por éste. Yace implícita en él la afirmación de que la razón es el momento de unidad de lo objetivo y lo subjetivo, porque es potencia subjetiva y al mismo tiempo, por sus atributos de universalidad y necesidad, modelo originario de toda objetividad. Aun la estética está en Kant bajo el primado de la lógica discursiva: «Los momentos que tiene en cuenta la facultad del juicio en su reflexión he intentado juzgarlos según la dirección de las funciones lógicas (pues en el juicio de gusto hay siempre una relación al entendimiento). Los momentos cualitativos son los primeros que he tomado en consideración porque el juicio estético sobre lo bello se ocupa ante todo de ellos» [69]. El apoyo más fuerte de la estética subjetiva, el concepto del sentimiento estético, se sigue de la objetividad y no al contrario. Este sentimiento afirma que algo es así. En cuanto «gusto», Kant sólo se lo concedería a quien fuese capaz de distinguirlo en la cosa. Su determinación no es aristotélica por medio de la compasión y del temor, sentimientos que nacen en el contemplador. La contaminación del sentimiento estético por las emociones psicológicas inmediatas, como sucede con el concepto de conmoción profunda, desconoce las modificaciones de la experiencia real por la experiencia artística. De otra forma que-

[68] Kant, *o. c.*, p. 53 («Kritit der Urteilskraft», parágrafo 1).
[69] *Ibid.*

daría sin explicar por qué en definitiva los hombres se entregan a experiencias estéticas. El sentimiento estético no es el excitado en el sujeto; es más la admiración ante lo contemplado que ante el objeto a que se refiere lo contemplado; en la experiencia estética se puede llamar su sentimiento al hecho de ser dominado por lo no conceptual a la vez que determinado, pero no al afecto subjetivo desencadenado en consecuencia. Se refiere a la cosa misma, es sentimiento suyo, no un reflejo del sujeto. Hay que distinguir estrictamente entre subjetividad contempladora y momento subjetivo del objeto, tanto en su expresión como en su forma subjetivamente mediatizada. Pero lo que una obra de arte es o no es no puede separarse de la facultad del juicio, de la cuestión sobre si es buena o mala. El concepto de una obra de arte mala encierra algo de contradictorio: al ser mala, al fracasar en su constitución inmanente, está fallando en su concepto mismo y se hunde a un nivel inferior que el del *a priori* del arte. No valen en arte los juicios de valor relativos, los llamamientos a la equidad, ni el dejar pasar lo que sólo se ha logrado a medias, ni todas las excusas del sentido común, incluidas las humanitarias: semejante tolerancia es un daño para la obra de arte porque tácitamente supone la disolución de su exigencia de verdad. Mientras no estén bien trazados los límites que separan al arte de la realidad, la tolerancia hacia las obras malas, nacida inevitablemente de la realidad, se trasladará al arte con funestas consecuencias.

Sobre el sentimiento estético. Crítica del concepto kantiano de objetividad

Se dice, y con razón, que la causa por la que a una obra de arte hermosa, verdadera, armónica y legítima no se la nombre tal, habría que buscarla en su concepto universal; pero sólo en el caso que tal operación, como Kant pretende y defiende, fuera posible. En la obra de arte misma y no sólo en las aporías nacidas del juicio reflejo es donde se anudan lo universal y lo particular. Kant se aproxima a la cuestión al determinar lo bello como «lo que sin concepto agrada universalmente» [70]. Pero esta universalidad, no obstante sus desesperados esfuerzos, no puede separarse de la necesidad; el que algo «agrade universalmente» es equivalente al juicio de que tiene que agradar a cada uno, si no quiere quedarse en una mera constatación empírica. Pero universalidad y necesidad implícita siguen inevitablemente siendo conceptos y, por tanto, la unificación que Kant hizo de ambos, el agrado, queda en el exterior de la obra de arte. La exigencia de la subsunción bajo una unidad de notas desaparece al contrastarse con esa idea de la captación desde dentro que se ofrece en las dos partes de la *Crítica del juicio* bajo el concepto de fin, idea que sirve para corregir ese proceder clasificatorio, que renuncia explícitamente al conocimiento del objeto desde dentro y que es propio de la razón «teórica», la de las ciencias de la naturaleza. En este sentido es la estética kantiana híbrida y queda inerme ante la crítica de Hegel. Se trata de liberar su aportación del idealismo absoluto y ésta es la tarea ante la que hoy se encuentra la ética. La ambivalencia de la teoría de Kant se ve condicionada por su filosofía en la que el concepto de un objetivo prolonga a la vez que limita la categoría de lo regulativo. Sabe bien lo que el arte tiene de común con el conocimiento discursivo, pero no sabe dónde está su diferencia cualitativa; en él esa diferencia se convierte en la casi matemática de lo finito y lo infinito.. Ni una sola de las reglas bajo las que se subsume el juicio estético, ni siquiera la de la totalidad, dicen nada sobre la dignidad de la obra. Mientras el concepto de necesidad como constitutivo del juicio estético no se vuelva reflejo en sí mismo, no hará sino repetir los mecanismos deterministas de la realidad empírica que reaparece en la obra de arte aunque sea modificada, como sombra de sí misma; y el agrado universal supone una aceptación que, sin confesárselo a sí misma, depende de una convención social. Si se distienden estos dos momentos para que lleguen a lo inteligible, entonces la doctrina kantiana pierde su contenido. Puede pensarse en obras de arte, y no sólo en abstracto, que sean satisfactorias para el juicio estético y que, sin embargo, sean insuficientes. Otras obras —las de arte moderno— se oponen a los dos momentos del juicio estético, en modo alguno agradan universalmente y no quedan por ello objetivamente descalificadas. En estética —lo que importa sobre todo—, lo mismo que en ética, Kant consigue la objetividad gracias a un formalismo universalmente concebible. Pero semejante objetividad está en contra del fenómeno estético que es particular por constitución. En ninguna obra de arte es esencial lo que ella tenga que ser de acuerdo con su mero concepto. La formalización, acto de la razón subjetiva, empuja al arte hacia el terreno de lo puramente subjetivo y finalmente al de lo ocasional, precisamente de donde Kant pretendió sacarlo y contra lo que el arte mismo se rebela. Tanto la estética objetiva como la subjetiva, como polos opuestos, están sometidas a la crítica de la estética dialéctica, la subjetiva porque no es ni trascendental-abstracta ni contingente y dependiente del gusto de cada individuo, y la objetiva porque desconoce la mediación del sujeto en el arte. En la obra, el sujeto no es ni el que la contempla, ni el creador ni el espíritu absoluto, sino el que está atado a la cosa, preformado por ella, sometido a la mediación del objeto.

[70] *O. c.*, p. 73 («Kritik der Urteilskraft», parág. 9).

Equilibrio precario

En la obra de arte, y en la teoría de la misma, por tanto, sujeto y objeto son sus momentos propios y su dialéctica se dan en aquello de que la obra de arte compone: material, expresión, forma, aunque estos componentes estén duplicados. Los materiales llevan la marca de quienes los emplearon para hacer la obra de arte; la expresión, objetiva en la obra y en sí misma, lo es en cuanto movimiento subjetivo; la forma ha de madurar subjetivamente según las necesidades del objeto si no quiere tener con lo conformado una relación puramente mecánica. De forma análoga a la constitución de algo dado en teoría del conocimiento, lo que aparece como objetivamente impenetrable ante el artista, como sucede muchas veces con los materiales, no es sino sujeto sedimentado; lo que es en apariencia lo más subjetivo, la expresión, es también objetivo porque la obra se elabora desde ella y la incorpora a sí misma; es finalmente una conducta subjetiva en que se imprime la objetividad. Pero esta reciprocidad del sujeto y del objeto en la obra, reciprocidad que no puede ser identidad, se halla en un equilibrio precario. Por su carácter privado, el proceso de creación de la obra es indiferente. Pero tiene también, como condición, un carácter objetivo, a saber, la realización de la legalidad inmanente. El sujeto consigue su parte en la obra de arte por el trabajo, no por la participación. La obra ambiciona el equilibrio sin poder llegar a adueñarse de él: es uno de los aspectos del carácter apariencial de las obras de arte. El papel del artista individual es el de ser instrumento de ese equilibrio. En el proceso de la producción artística se encuentra ante una tarea de la que es difícil decir si es la única que se propone; el bloque de mármol del que una escultura aguarda que se la extraiga a la luz, el teclado en el que espera una composición, son verosímilmente, respecto a esa tarea, algo más que metáforas. Las tareas tienen en sí su solución objetiva, al menos dentro de un campo de variación, aun cuando no poseen la univocidad de las ecuaciones. La acción del artista es un mínimo que sirve de mediación entre el problema que tiene delante de él y que ya está delineado y la solución escondida potencialmente en los materiales. Si se ha llamado al instrumento un brazo prolongado, se podría llamar al artista un instrumento prolongado para hacer pasar la potencialidad a actualidad.

Lenguaje y sujeto colectivo

El crácter lingüístico del arte nos lleva a reflexionar sobre qué es lo que habla en el arte; propiamente no es un qué, sino un quién, el

sujeto; pero no el que crea la obra ni el que la recibe. Este sujeto permanece oculto bajo el yo de la lírica que durante siglos se ha confesado como tal sujeto y ha creado esa aparente evidencia de la subjetividad poética. Pero esta subjetividad no es en modo alguno idéntica con el yo que habla desde la poesía. Y esto no sólo por causa del carácter de ficción que tienen la lírica y la música, en las que la expresión subjetiva apenas coincide nunca de modo inmediato con las circunstancias del artista. Más aún: el yo gramatical de los versos pertenece en lo fundamental a quien a través de ellos habla ocultamente, es función del sujeto espiritual, no al contrario. La parte que corresponde a este sujeto empírico no es, como quiere el lugar común de la autenticidad de una obra, el lugar de la verdadera autenticidad. Queda abierta la cuestión de si el yo latente, el que habla, es el mismo en los distintos géneros artísticos o si cambia; podría variar cualitativamente al variar los materiales de las artes; si subsumimos todo esto bajo el dudoso concepto supremo de arte nos engañaríamos. En cualquier caso este sujeto es inmanente a la cosa misma, se constituye en la obra mediante el acto del lenguaje de ésta; en relación con ella quien la ha hecho es un momento de su realidad como muchos otros. Ni siquiera en la producción factual de la obra decide la persona privada. La obra exige implícitamente una división del trabajo y el individuo desempeña en ella el trabajo que le ha sido asignado. Al ser la producción de su materia responsable de sí misma, esta producción, aun a través de la individuación singular, termina en algo universal. La fuerza de este vaciamiento del yo privado en la cosa radica en su esencia colectiva, constituye el carácter lingüístico de las obras. Así el trabajo artístico es colectivo a través del individuo mismo sin que éste tenga sin embargo que ser consciente de la sociedad; quizá tanto más colectivo cuanto menos consciente sea de ello. El sujeto individual que penetra en la obra por su trabajo es un valor límite, un mínimo necesario para que la obra de arte cristalice. La autonomía de la obra de arte frente al artista no es sin embargo engendro ninguno de esa gran locura que se llama *l'art pour l'art,* sino la sencilla expresión de una estructura como relación social que lleva en sí la ley de su propia objetivación; sólo porque son cosas las obras de arte pueden llegar a ser la antítesis de la cosificación destructiva de su verdadero ser. Concuerda con esto el hecho central de que en las obras de arte, aun en las llamadas individuales, habla un nosotros, no un yo, y con tanta mayor pureza cuanto menos se adapten externamente al nosotros y a su idioma. También bajo este aspecto la música expresa ciertos caracteres extremos del arte sin que esto le conceda por lo demás prevalencia alguna. Pero el hecho es que ella dice inmediatamente, con independencia de sus intenciones, nosotros. Aun las obras programáticas de su fase expresionista designan experiencias vinculantes y su auténtica

fuerza de configuración depende de si hablan desde ellas. Se puede hacer patente en la música occidental hasta qué punto su descubrimiento más importante, su profunda dimensión armónica con todo el contrapunto y la polifonía coincide con un nosotros que ha penetrado en la cosa a partir del ritual de los coros. El nosotros admite una estricta literalidad, se modifica para convertirse en agente inmanente y conserva sin embargo su lenguaje. La poesía, que no puede desprenderse del todo del lenguaje, se relaciona con el nosotros por su participación inmediata en la comunicación lingüística. Para buscar el suyo propio, la poesía se esfuerza por separarse del lenguaje comunicativo que le es exterior. Pero este proceso no es, como podría creerse por las apariencias, el de una pura subjetivización: el sujeto funde en sí mismo la experiencia colectiva y lo hace tanto más íntimamente cuanto más rechaza las manifestaciones del lenguaje objetivante de esa experiencia. El arte plástico hablaría por medio del Cómo de la apercepción. Su «nosotros» es el conjunto de las experiencias en su estado histórico hasta que se rompe la relación con la objetividad, ya que ésta se modifica al formarse las maneras del lenguaje de esas experiencias. Los cuadros dicen: ¡Mirad! Su sujeto colectivo está del lado de aquello hacia lo que orientan y se dirige hacia afuera no como sucede en la música, que lo hace hacia adentro. La historia del arte, que coincide con la de su creciente individualización, se convierte, gracias al crecimiento en importancia de su carácter de lenguaje, precisamente en su contrario. Puede parecer extraño el hecho de que el nosotros del arte no sea unívoco socialmente y apenas si es el de unas clases o posiciones sociales concretas, porque hasta hoy, en arte, en sentido enfático, sólo ha existido el burgués; según la tesis de Trotzki no puede imaginarse tras él un arte proletario, sino sólo uno socialista. Y aunque el nosotros, en el horizonte de la totalidad de la sociedad, tiene cierta indeterminación, está sin embargo tan determinado como las fuerzas y las relaciones de producción dominantes en una época. Al ser el arte la anticipación de una sociedad y un sujeto todavía inexistentes, y por ello no mera ideología, sufre también la mancha de esta no existencia. Pero los antagonismos de la sociedad real se conservan intactos en ella. Es verdadero el arte que, tanto en sí mismo como en quien se expresa, se encuentra escindido y no reconciliado, pero esta verdad le cae en suerte cuando hace la síntesis de lo escindido y le da contorno en su misma irreconciliabilidad. Es paradójico que tenga que dar testimonio de lo no reconciliado pero a la vez tienda a reconciliarlo; esto sólo es posible en su lenguaje no discursivo. Su «nosotros» sólo se hace concreto en ese proceso. Quien habla desde el arte es realmente su sujeto, pero sólo en cuanto habla desde él y no en cuanto es representado por él. El título de esa incomparable última parte de las *Escenas de niños* de Schumman, uno de los primeros modelos

de la música impresionista: «Habla el poeta» tiene conciencia de esto. El sujeto estético no puede ser representado, quizá porque, al depender de una mediación social, es tan poco empírico como el sujeto trascendental de la filosofía. «La objetivación de la obra de arte se hace a costa de la reproducción de lo viviente. Las obras de arte adquieren vida sólo cuando renuncian a la semejanza con lo humano. 'La expresión de un sentimiento no falseado es siempre banal. Cuanto menos falseado, más banal. Para que no lo sea hace falta esfuerzo'» [71].

Sobre la dialéctica sujeto-objeto

La obra de arte es objetiva como algo conseguido en su totalidad por la mediación subjetiva de todos sus momentos. Esa afirmación de la crítica del conocimiento de que la subjetivación y la cosificación son correlativas se verifica primordialmente en estética. El carácter apariencial de las obras de arte, la ilusión de su ser-en-sí nos remite al hecho de que ellas participan gracias a la totalidad de su mediación subjetiva en la universal ceguera de la cosificación; dicho en términos marxianos, al hecho de que reflejan una relación de trabajo vivaz como si fuera objetivo. El ajuste interno por el que las obras de arte participan de la verdad envuelve también la falsedad; en sus manifestaciones más audaces el arte se ha rebelado desde siempre contra esto y tal rebelión se ha convertido hoy día en su misma ley de movimiento. La antinomia entre la verdad y la falsedad del arte pudo haber movido a Hegel a pronosticar su fin. No le fue desconocida a la estética tradicional la idea de que la preeminencia del todo sobre las partes necesita por hipótesis la existencia de lo múltiple y de que el todo fracasa cuando es una pura imposición desde arriba. Pero no menos radical es el hecho de que ninguna obra de arte satisface plenamente a esa totalidad. Es verdad que lo múltiple aspira a su síntesis en el continuo estético, pero también lo es que, al ser algo determinado fuera del campo estético, se escapa de esa síntesis. La razón está en que la síntesis, que es una extrapolación desde lo múltiple que contiene en potencia, es también, inevitablemente, su negación. El equilibrio que aporta la configuración tiene que fracasar internamente, porque tal equilibrio en el ámbito externo, el meta-estético, no existe. Los antagonismos que en la realidad no están suavizados no se dejan suavizar ni aun imaginativamente: su eficacia llega hasta lo imaginario y se reproducen en su propia discordancia y en proporción al grado en que se urge su con-

[71] Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur II*, Frankfurt a. M., 1965, p. 79; cita en la cita: Paul Valéry, *Windstriche*, *o. c.*, p. 127.

cordia. Las obras de arte han de portarse como si lo imposible fuera en ellas posible; la idea misma de la perfección de las obras, idea de la que ninguna de ellas, como castigo de su nada, puede dispensarse, era cuestionable. Los artistas aceptan esto con dificultad no sólo por su suerte incierta en el mundo, incierta ayer como hoy, sino también porque obran necesariamente por su propio esfuerzo en contra de la verdad estética de la que dependen. Al haberse disociado histórica y realmente el sujeto del objeto, el arte sólo es posible si avanza a través del sujeto. La mimesis de lo que el sujeto no ha creado sólo es posible en el sujeto considerado como viviente. Esto se prolonga también en la objetivación del arte a causa de su realización inmanente, que también necesita del sujeto histórico. Si la obra de arte tiene esperanzas de llegar por medio de su objetivación hasta esa verdad que está oculta al sujeto, es porque el sujeto mismo no es lo definitivo. La relación de la objetividad de la obra de arte con la preeminencia del objeto queda rota. Esta objetividad es el testimonio en favor del objeto en el estado de proscripción universal, en el que el en-sí sólo encuentra refugio en el sujeto y su objetividad es sólo la apariencia creada por el sujeto; en realidad, una crítica de la objetividad. Esta objetividad sólo permite los *membra disiecta* del mundo de los objetos y sólo una vez desmontada es conmensurable con la ley de la forma.

«Genio»

La subjetividad, condición necesaria de la obra de arte, no es en cuanto tal la calidad estética. Lo llega a ser por medio de la objetivación; la subjetividad está vaciada de sí misma y oculta en la obra. El concepto de Riegl sobre la voluntad artística desconoce este hecho, pero a la vez toca algo esencial para la crítica inmanente: que para determinar el rango de las obras no hay que buscarlo en algo que les sea exterior. Ellas mismas son su propia medida y no sus autores o, para emplear la fórmula de Wagner, son ellas su regla autónoma. La cuestión de su legitimación no es exterior a la de su plenificación. Ninguna obra de arte es sólo lo que quiere, pero ninguna existe sin querer ser algo. Esto las aproxima bastante a lo espontáneo aunque lo espontáneo implique algo de azaroso. La espontaneidad se manifiesta ante todo en la concepción de la obra, es decir, en la conformación visible en ella misma. No se trata de una categoría cerrada: se modifica mucho en la autorrealización de la obra. Casi se puede llamar el sello de la objetivación al hecho de que la concepción se modifica bajo la presión de la lógica inmanente. Este momento ajeno al yo, contrario a la supuesta voluntad artística, les es conocido, algunas veces no sin cierta repulsión, a los artistas

y a los teóricos. Nietzsche ha hablado de ello al final *Más allá del Bien y del Mal*. El momento de lo ajeno al yo, que procede de la presión de la cosa, es el signo de lo que se significa con el término «genial». Habría que disociar el concepto de genio, si es que hay que conservar algo de él, de esa su burda identificación con el sujeto creador que hace que la obra de arte se nos presente por medio de una vacía hinchazón, como el documento de su autor y así la empequeñece. La objetividad de la obra, aguijón para los hombres en una sociedad de intercambios porque esperan en vano del arte que suavice las alienaciones, se traslada al hombre que está detrás de ella. Por lo general él es sólo la máscara bajo la que se ocultan los que quieren vender la obra como artículo de consumo. Si no se quiere desmontar simplemente el concepto de genio como un residuo romántico hay que reconducirlo a su objetividad histórico-filosófica. La divergencia entre sujeto e individuo, prefigurada ya en el antipsicologismo kantiano y explícita en Fichte, afecta también al arte. El carácter de lo auténtico, de lo constringente y la libertad del individuo emancipado se alejan entre sí. El concepto de genio es un intento de unir, por un golpe de varita mágica, estos dos extremos; es el intento de atribuir al individuo en el campo específico del arte el poder de llegar a lo auténtico. El contenido de experiencia que encierra esta mitificación es que realmente en el arte sólo es posible la autenticidad, su momento más universal, por medio del *principium individuationis,* lo mismo que, en sentido contrario, la libertad burguesa debía ser la libertad para lo particular, para la individuación. La estética del genio traslada ciegamente y sin dialéctica esta relación a ese individuo que a la vez debe ser sujeto; el *intellectus archetypus,* la idea explícita de la teoría del conocimiento es tratada por el concepto de genio como si fuera un hecho artístico. Sería genial el individuo cuya acción coincida con la del sujeto absoluto. Lo que hay de exacto en esta idea es que la individuación de las obras de arte, gracias a la espontaneidad que poseen, es el medio para su objetivación. Pero el concepto de genio es falso porque los productos artísticos no son creaturas ni los hombres creadores. Esto condiciona también la falsedad de la estética del genio que menosprecia el momento del hacer, de la τέχνη en las obras para exaltar su absoluta originalidad, como si fuera casi su *natura naturans*. Se crea así la ideología de la obra de arte como algo orgánico e inconsciente, ideología que se amplía después en el turbio torrente del irracionalismo. Desde el principio la estética del genio cambia sus acentos para ponerlos sobre el individuo, oponiéndose a la falsa universalidad, aun a la de la sociedad, y absolutizando lo particular. El concepto de genio, no obstante sus abusos, nos está recordando que el sujeto de la obra de arte no puede reducirse del todo a su objetivación. En la *Crítica del juicio* el concepto de genio es el lugar de refugio de

todo lo que el hedonismo de la estética kantiana había suprimido en los demás lugares. Se observó únicamente la genialidad, y esto tiene consecuencias imprevisibles al sujeto y fue indiferente ante ese momento de lejanía del yo que después se aprovechó ideológicamente al enfrentar al genio con la racionalidad científica y filosófica. Esta incipiente fetichización del genio, llevada a cabo por Kant, como una subjetividad separada, o abstracta según el lenguaje hegeliano, tomó ya en las tablas votivas de Schiller los rasgos de un craso elitismo. Así se convierte el concepto en enemigo potencial de la obra de arte; si se mira de paso a Goethe habría que afirmar que el hombre que está tras las obras es más esencial que ellas mismas. En el concepto de genio, la idea de creación se transfiere con *hybris* idealista del sujeto trascendental al empírico, al artista que crea la obra. Esto agrada a la conciencia burguesa vulgar tanto por el *ethos* del trabajo que glorifica la pura creación del hombre sin atender al objetivo de la misma como por evitar a quien contempla el arte todo esfuerzo para entender la cosa: se le ceba con la personalidad del artista que forma el punto culminante del pastiche de su biografía. Pero los autores de obras de arte importantes no son semidioses, sino hombres falibles, neuróticos frecuentemente y echados a perder. Ahora bien, la actitud estética que hace tabla rasa del genio degenera hasta convertirse en un quehacer practicón, vacío y escolar, en la mera imitación de patrones. La verdad que encierra el concepto de genio hay que buscarla en la cosa misma, en lo abierto, no en lo apresado por la mera repetición. Por lo demás ese concepto, tal como apareció en Schwang a finales del siglo XVIII, todavía no era carismático; según las ideas de ese período sólo podía ser genio quien se expresase sin convenciones, como naturaleza. El genio era una postura, «impulso genial», casi una actitud; sólo después se convirtió, quizá por la insuficiencia de la mera actitud respecto de las obras, en una gracia. La experiencia de la falta real de libertad deshizo la exageración de la libertad subjetiva como la misma para todos y se la reservó al genio ya compartimentado. Al ser su mundo cada vez menos el de los hombres y su espíritu cada vez menos la conciencia de aquél, el concepto de genio se hace más y más ideológico. Se le concede al genio, como a un sustituto, lo que la realidad niega generalmente a los hombres. Lo que hay que salvar de esta categoría es lo instrumental respecto de la cosa. La forma más sencilla de demostrarlo es poder decir con razón de algo que es genial. Pero para decirlo no basta sólo que tenga fantasía. Lo genial es un nudo dialéctico: lo que no cae en patrones, lo no repetido, libre, lo que conlleva el sentimiento de lo necesario, la parte paradójica del arte y uno de sus criterios más fiables. Genial es acertar subjetivamente con una constelación objetiva, ese instante en el que la obra de arte deja tras sí su participación en el lenguaje convencional. La marca de lo genial

en arte es esa aparición de lo nuevo en su novedad como si siempre hubiera estado ahí; el romanticismo lo advirtió. La aportación de la fantasía es menos la *creatio ex nihilo*, en la que cree esa extraartística religión del arte, que el imaginar auténticas soluciones en medio de los contextos de las obras anteriores. Los artistas experimentados pueden decir despectivamente al hablar de un pasaje: esto es genial. Pretenden así fustigar una intromisión de la fantasía en la lógica de la obra, una intromisión que no puede integrarse en ella. Pero tales momentos existen no sólo en la fuerza triunfante del genio, sino en el nivel de forma de un Schubert. Lo genial será siempre paradójico y precario porque, propiamente hablando, nunca puede fundirse del todo lo libremente descubierto con lo necesario. Nada hay genial en arte sin que exista la posibilidad de su derrumbamiento.

Originalidad

Lo genial se vinculaba al concepto de originalidad por causa de ese momento de lo que nunca había existido antes: «Genio original». Es de todos conocido que la categoría de la originalidad no tuvo autoridad ninguna antes del tiempo en que apareció la categoría del genio. El hecho de que en el siglo XVII y en los comienzos del XVIII los compositores usaran de nuevo partes enteras bien de sus propias obras, bien de las ajenas o el hecho de que los pintores y arquitectos confiasen a sus discípulos la realización de sus proyectos, ha sido abusivamente utilizado para justificar lo inespecífico y lo que imita los fáciles patrones, así como para denunciar la libertad subjetiva. Es también una prueba de que no se reflexionaba críticamente sobre la originalidad, pero no sirve para probar que no existiera tal originalidad en las obras. Basta considerar la diferencia entre Bach y sus contemporáneos. La originalidad, esencia específica de una obra determinada, no se opone arbitrariamente a la lógica de las obras que implica siempre lo universal. Al contrario, se mantiene en el concepto de conformación plena de la obra según la lógica de la consecuencia, lógica de la que no son capaces los talentos medianos. La cuestión de la originalidad referida a las obras antiguas, a las verdaderamente arcaicas, no tiene sentido porque la presión de la conciencia colectiva, bajo la que se disimula una auténtica dominación, ha sido tan grande que la originalidad que presupone un sujeto emancipado sería anacrónica. El concepto de originalidad, que es el de lo originario, implica tanto lo muy antiguo como lo que no ha existido todavía, es la huella de lo utópico en las obras. El nombre objetivo de cada obra se puede llamar lo original. Al ser histórico su nacimiento, también está afectada por una injusticia histórica: por la prevalencia burguesa de los bienes de consumo que han de convertir

lo siempre igual en siempre nuevo para conseguir clientes. Pero la originalidad, al crecer la autonomía del arte, se ha revuelto contra el mercado en el que nunca pudo superar el papel de ser un valor límite. Por ello se ha concentrado en las obras mismas, en la radical independencia de su formación. También se ve afectada por la suerte corrida en la historia por la categoría del individuo, de la que se dedujo. La originalidad ya no obedece a aquello con lo que se la asociaba, y desde que se reflexionó sobre ella ya no responde al llamado estilo individual. Mientras que los tradicionalistas deploran su ocaso porque por su medio defienden los bienes que se han convertido en convencionales, el estilo individual adquiere en las obras más evolucionadas, en las que por así decir supone un fraude de sus necesidades constructivas, el carácter de lo contaminado, de lo truncado, al menos del compromiso. No es ésta la última razón por la que la producción artística más de vanguardia se orienta menos hacia la originalidad de las obras individuales que hacia la producción de nuevos tipos. En el descubrimiento de estos tipos el concepto de originalidad empieza a modificarse sin que por ello desaparezca.

Fantasía y reflexión

Las modificaciones que diferencian la originalidad de la ocurrencia o del detalle instranferible, en los que la originalidad parece tener su sustancia, sirven para iluminar la fantasía que es su instrumento. Al ser desterrada la fe en el sujeto como continuador del creador, la fantasía originó lo mismo que la capacidad de hacer brotar como de la nada un determinado ente artístico. En su acepción vulgar, como invención absoluta, es el correlato exacto del ideal de la ciencia en los tiempos nuevos, el de la estricta reproducción de algo ya existente. La división burguesa del trabajo ha cavado aquí un foso que separa al arte de cualquier mediación respecto de la realidad, lo mismo que al conocimiento de todo lo que trascienda esa realidad de algún modo. Pero este concepto de fantasía nunca fue esencial a las obras de arte importantes, la invención de nuevos seres fantásticos es algo subalterno en las artes plásticas nuevas, la alada ocurrencia musical, aun innegable como momento artístico, no tiene fuerza mientras no puede trascender su mera presencia por medio de lo que de ella resulte. Si en las obras de arte, todo, aun lo más sublime, se encuentra atado a la existencia, la fantasía no puede ser el fácil poder de escaparse de lo existente, al colocar algo no existente como si existiera. Pero, por más que estén las obras de arte como absorbidas por la existencia, el papel de la fantasía es más bien trasladarlas a un contexto en que se convierten en lo otro respecto de la existencia, aunque sólo sea por ser su negación concreta.

Si lo que se busca en la ficción fantástica, como la bautizó la teoría del conocimiento, es la representación de cualquier objeto sencillamente no existente, esto no se podrá conseguir si no es reducible en sus elementos y aun en los momentos de su textura a algo existente. Aun en la total proscripción de lo puramente empírico, cuanto se le opone cualitativamente no es otra cosa que un existente de segundo orden hecho a semejanza del del primero. El arte trasciende hacia lo no existente sólo a través de lo existente. En caso contrario se convierte en la proyección inerme de lo que meramente existe. Por eso no está limitada la fantasía de las obras a la mera visión. Ni se puede prescindir en ésta de la espontaneidad, ni esta espontaneidad, lo más próximo a la *creatio ex nihilo,* forma la unidad o la totalidad de las obras de arte. El resplandor de la fantasía es primordialmente algo concreto en las obras, a veces también en los artistas cuyo proceso de producción va de abajo arriba. Pero la fantasía también opera en un nivel que por prejuicio se cree abstracto, en un esbozo cuasi vacío, que después completa y hace real el «trabajo» que esos mismos prejuicios creen contrario a la fantasía. La fantasía específicamente tecnológica no es de hoy: la hay en la forma de ordenación del «Adagio» del *Quinteto de arco* de Schubert o en los torbellinos de luz de las marinas de Turner. Fantasía es también, y esencialmente, el dominio ilimitado de las posibilidades de solución latentes dentro de una obra. No se esconde sólo en todo aquello que le viene a uno como existente y a la vez como resto de algo existente, sino también, y más quizá, en su modificación. La variante armónica del tema central en la Coda del primer tiempo de la *Appassionata,* con ese efecto de catástrofe del acorde de séptima disminuido no es menos producto de la fantasía que el tema tritónico de esa figura tan meditada que abre el movimiento; no hay que excluir que en su génesis la ocurrencia primera fue esa variación que decide sobre la totalidad y que el tema en su forma primera, por retroacción, se dedujo de ella. No es el menor efecto de la fantasía que las últimas partes de esa amplia realización del primer movimiento de la *Heroica* estén compuestas de períodos armónicos y lapidarios como si no hubiera habido tiempo para un trabajo de diferenciación. Al crecer en importancia la construcción de la obra tuvo que decrecer la de las ocurrencias singulares. La experiencia de los artistas de que la fantasía se deja mandar habla en favor de la profunda implicación entre trabajo y fantasía. Su divergencia es siempre índice de fracaso. La voluntad de lo involuntario es sentida por los artistas como aquello que los levanta por encima del *dilettantismo.* En estética, como en el conocimiento, lo mediato y lo inmediato, aun subjetivamente, se sirven de mediación mutua. El arte no genéticamente, sino por estructura, es el argumento más drástico contra esa separación que hace la teoría del conocimiento entre sentidos y entendimiento. La

reflexión es plenamente capaz de fantasía: la conciencia concreta de lo que una obra de arte necesita en un momento dado es lo que la constituye. La afirmación de que la conciencia mata es en arte su principal testigo a favor, un cliché tan necio como en cualquier otra materia. Aun el factor disolvente de la reflexión, su momento crítico, es fecundo como autorreflexión de la obra de arte que excluye o modifica lo insuficiente, informe o discordante. A la inversa, la categoría estética de lo necio tiene su *fundamentum in re* que es la carencia de reflexión inmanente de las obras, de la que adolecen quizá esas repeticiones no filtradas que llegan a embotar. Existe también una reflexión errónea, la que dirige desde fuera las obras y las violenta, pero la meta hacia la que ellas de por sí se orientan no puede conseguirse subjetivamente más que por medio de la reflexión y su fuerza es espontánea. Como cada obra de arte implica un complejo de problemas —y tal vez de aporías—, la definición de fantasía que de aquí procediera no sería la peor. Como capacidad de encontrar en la obra de arte impulsos y soluciones, se la puede llamar lo diferencial de la libertad en medio de la determinación.

Objetividad y cosificación

La objetividad de las obras no es una determinación residual, como tampoco lo es su verdad. La quiebra del neoclasicismo consiste en haber creído vanamente poder alcanzar el ideal de objetividad que le ponían ante los ojos los estilos pretéritos, aparentemente necesarios. Lo intentó negando en abstracto al sujeto en unas obras que realmente estaban determinadas y realizadas subjetivamente y creando la *imago* de un en-sí sin sujeto, *imago* que sigue dando a conocer a ese sujeto, al que no puede eliminarse por un acto de voluntad, sólo por los daños que acarrea. Una actitud tan estricta como la suya, que sólo imita formas heterónomas pasadas hace ya mucho tiempo, obedece sin embargo a una voluntad subjetiva, precisamente cuando quiere atar en corto a cualquier actitud semejante. Valéry describe el problema, pero no lo resuelve. La forma puramente elegida, fijada que Valéry defendió a veces es tan aleatoria como lo caótico, como lo «viviente» tan despreciado por él. Hoy no es posible sustraerse a la aporía del arte ligándose voluntariamente a la autoridad. Es conocida la manera en que el nominalismo estricto llega, sin violencia, a algo así como la objetividad de la forma: impidiéndola mediante una suerte de cerrazón premeditada. La tendencia resultó ser sincrónica con el fascismo político, cuya ideología construyó también la ficción de esperar, tras despedir al sujeto, un estado en que éste no tuviera la necesidad ni la inseguridad del liberalismo tardío. Realmente fue despedido el sujeto, pero gracias

a sujetos más poderosos. La exigencia de objetividad no debe doblegar ni siquiera al sujeto que contempla el arte, por muy falible y débil que sea. El argumento es concluyente: de otra forma sería el hombre banal, que vive ajeno al arte, que recibe el impacto de la obra de arte como una tabla rasa que no tiene conexiones, el más cualificado para entenderlo y juzgarlo; el ajeno a la música sería el mejor crítico musical. Tanto el arte como su conocimiento son dialécticos. Cuanto más aporta quien percibe una obra de arte, tanto mayor es la energía con la que penetra en ella y guarda así internamente su objetividad. Participa de la objetividad cuando su energía le hace penetrar en la obra, aunque su energía sea la de una «proyección» subjetiva y aberrante. Aunque esta desviación subjetiva le impida acertar con la obra, sin desviación no hay objetividad posible. Todo paso hacia la perfección que da una obra es también un paso hacia su autovaciamiento y esto produce siempre dialécticamente esas rebeliones a las que se ha caracterizado superficialmente como rebeliones de la subjetividad contra cualesquiera formalismos. La integración creciente de las obras de arte, sus exigencias inmanentes, son también su inmanente contradicción. La obra de arte que soporta su dialéctica interna la refleja como si en ella se suavizara y distendiese: tal es la falsedad estética del principio estético mismo. Donde se da la antinomia de la cosificación estética es entre la existencia metafísica de las obras, por muy quebrantada que esté, de estar por encima del tiempo y la transitoriedad de cuanto se afirma a sí mismo como duradero en medio del tiempo. Las obras de arte son relativas porque tienen que afirmarse como absolutas. A esto alude la frase de Benjamin, pronunciada en una conversación, «las obras de arte no se pueden redimir». La perpetua revuelta del arte contra el arte tienen su *fundamentum in re*. Si es esencial a las obras el ser cosas, no les es menos esencial el negar su propia cosidad y así es como el arte se vuelve contra el arte. La obra de arte plenamente objetivada se congelaría hasta ser una mera cosa que al verse privada de su objetivación habría de regresar hacia un movimiento subjetivo e impotente y se hundiría en el mundo empírico.

PARA UNA TEORIA DE LA OBRA DE ARTE

La experiencia estética es un proceso y la obra también

El hecho de que la experiencia de las obras de arte sólo sea adecuada como algo vivo nos dice más que cualquier reflexión en torno a las relaciones entre la contemplación y lo contemplado, o la participación psicológica como condición de la percepción estética. La experiencia estética que parte del objeto es viva desde el momento en que la obra se vuelve viviente bajo esa mirada de la experiencia. Lo ha mostrado simbólicamente George en la poesía «La alfombra» [72], una verdadera *art poétique* que da título a uno de sus volúmenes. Al hundirnos contemplativamente en una obra se desencadena su proceso inmanente. Al comenzar la obra a hablar se torna movimiento. Lo que puede llamarse unidad de sentido de cualquier producto humano no es algo estático, sino procesual, un equilibrio de los antagonismos que toda obra necesariamente contiene. El análisis llega realmente a ella cuando capta el proceso que forma la relación mutua de sus momentos, pero no cuando la reduce por desmembración a sus supuestos elementos originarios. A partir de su técnica se puede entender que las obras de arte no son ser, sino devenir. Su continuidad es algo exigido teleológicamente por sus momentos singulares. La necesitan y son capaces de ella por su misma incompleción, a veces por su imposibilidad de levantarse a otro plano. Por constitución son capaces de convertirse en su otro, se continúan en ello, desaparecen allí y determinan con su desaparición lo que los continúa. Esta dinámica inmanente es como un elemento de orden

[72] Cf. Stefan George, *Werke*, vol. I, p. 190.

superior al de la misma obra de arte. Si alguna vez, es aquí donde la experiencia estética se parece a la sexual, y precisamente en su culminación. El modelo viviente y originario de la experiencia estética es la forma en que en la sexual se modifica la imagen amada y en ella se une lo más viviente con lo más rígido. El dinamismo inmanente no se da sólo en cada obra particular, sino también en las relaciones entre ellas. Pero esto sucede históricamente en arte sólo por medio de las obras singulares, que no han llegado a su estado de calma por relaciones exteriores, por influjos mutuos. Por eso el arte desprecia cualquier definición verbal. También es dinámico, en cuanto proceder, aquello por lo que se constituyen como seres, porque ese proceder, que es el camino hacia la objetividad, a la vez que se separa de la obra mantiene una determinada posición respecto de ella y mientras se modifica dentro de ella la sigue reteniendo. Las obras de arte son síntesis de momentos discordantes, no idénticos, contrarios entre sí; la forma en que buscan la identidad de lo idéntico y lo no idéntico es procesual porque aun su unidad es un momento y no una fórmula mágica. El carácter procesual de las obras de arte consiste en que ellas, en cuanto artefactos, en cuanto productos del hacer humano, tienen su lugar en un «reino propio del espíritu», pero para poder ser de alguna manera idénticas a sí mismas necesitan de lo no idéntico, de lo heterogéneo, de lo todavía no formado. La resistencia que les opone lo que es otro respecto de ellas, hacia lo cual sin embargo tienden, les obliga a articular su lenguaje formal de tal manera que no tengan ninguna laguna en su forma. Esta relación recíproca es la que constituye su dinámica. Lo insoluble de su antítesis está en que aquélla no se satisface con ningún ser [estable]. Las obras de arte son sólo ser *in actu* porque su tensión no puede acabar en la resultante de la pura identidad con este o el otro polo. De no ser así, se convertirían en el campo de lucha de sus propios antagonismos una vez reducidas a objetos acabados, alcanzados tras dura lucha; y sus fuerzas ocultas correrían sólo de forma paralela o divergente. Su paradójica esencia, el equilibrio, se niega a sí misma. Su movimiento tiene que llegar a término y hacerse visible en esa llegada. El carácter procesual inmanente de las obras es objetivo aun antes de que ellas tomen partido alguno, antes del proceso que inician contra todo lo exterior, contra lo meramente existente. Todas las obras de arte, aun las afirmativas, son polémicas *a priori*. La idea de una obra de arte conservadora es un contrasentido en sí mismo. Al distanciarse de forma enfática del mundo empírico, que es lo otro respecto de ellas, anuncian que ese mundo tiene que ser de otra manera, son los esquemas inconscientes de su modificación. Aun en artistas aparentemente tan ajenos a la polémica que se mueven en esa esfera que lo *convenu* llama del puro espíritu, como Mozart, prescindiendo de los reproches literarios que recogió por sus grandes

obras dramáticas, resulta ser central el momento polémico, la fuerza del distanciamiento, que juzga sin palabras la miseria y falsedad de todo aquello de lo que se distancia. Su fuerza obtiene en él la forma de la negación concreta; la reconciliación que se hace presente en sus obras es de una dulzura dolorosa porque hasta hoy ha sido negada por la realidad. Esa decisión de distancia, propia posiblemente de cualquier clasicismo comprometido y que no sea un juego vacío y narcisista, es la concreción de la crítica de aquello contra lo que choca. Las obras de arte chirrían por la fricción de sus momentos antagónicos que ellas tratan de llevar a unidad. No es la última razón por la que puede llamárselas escritura el que su proceso, como en los signos del lenguaje, quede convertido en clave por medio de su objetivación. El carácter procesual de las obras no es otra cosa que su núcleo temporal. Si la perduración se convierte en su intención, alejando de sí lo aparentemente efímero y eternizándose a sí mismas mediante formas puras, invulnerables o en nombre de esa ominosa concepción de lo universalmente humano, entonces acortan su vida y fomentan pseudomorfosis en el concepto que como ámbito constante de variables plenitudes, según su misma forma, ambiciona esa condición estática intemporal contra la que se defiende el carácter tenso de las obras mismas. Al ser obras humanas perecederas, desaparecen con tanta mayor rapidez cuanto con más ahínco se oponen a ello. Es verdad que no puede excluirse del concepto de su forma la permanencia, pero esta permanencia no es su esencia. Las que se atreven a correr el riesgo y aparentemente se precipitan hacia su desaparición tienen más posibilidades de supervivencia que las que, cegadas por el ídolo de la seguridad, economizan lo más posible su núcleo temporal y, vacías por dentro, se convierten en presas de la venganza del tiempo: es la maldición del clasicismo. La especulación que cree hacerlas duraderas añadiendo factores caedizos apenas sirve para nada. Se puede pensar que quizá hoy sean necesarias unas obras que por su núcleo temporal se consuman a sí mismas, que hagan desaparecer sin huellas su vida en el momento de la manifestación de la verdad sin que esa verdad atenúe su desaparición en lo más mínimo. La nobleza de tal proceder no sería indigna del arte, una vez que su propia nobleza se ha corrompido hasta convertirse en intención y en ideología. La idea de la duración de las obras es una imitación de las categorías de la posesión: es efímera y burguesa. Fue ajena a muchos períodos y grandes obras. Se cuenta de Beethoven que dijo al acabar la *Appassionata* que seguiría tocándose aun después de diez años. La concepción de Stockhausen de que las obras electrónicas cuya notación [musical] no es la tradicional se «realizan» en su mismo material y desaparecen con él, es grandiosa, es la de un arte de grandes exigencias que sin embargo estaría dispuesto a verse desechado. Como sucede con los otros elementos constitutivos por los que el arte ha llegado a ser lo que es, también su núcleo temporal se exterioriza y hace explotar su concepto. Las habituales declaraciones contra la moda, que identifican lo pasajero con lo nulo, se asemejan a esa contraimagen, a esa interioridad que, tanto en política como en estética, no es sino la incapacidad del autovaciamiento y la cerrazón en la esencia individual. Aunque es comercialmente manipulable, la moda penetra hasta dentro en las obras de arte; su papel no es sólo destrozarlas. Hallazgos como la pintura del período llamado «de cristal», de Picasso, son como las trasposiciones de experimentos de la *haute couture* de adornar vestidos con materiales unidos por la aguja sólo para una noche en lugar de cortarlos de la forma tradicional. La moda es una de las formas que afectan al movimiento histórico de la sensibilidad y por su medio a las obras de arte precisamente en sus rasgos más pequeños, la mayor parte de las veces ocultos a sí mismos.

Transitoriedad

En la relación del todo y las partes, la obra de arte es esencialmente proceso. Esta relación es a su vez un devenir si es que no queremos suprimir nada del uno ni del otro de sus momentos. Lo que en la obra de arte se llama la totalidad no es una estructura que integre todas sus partes. A causa de las tendencias que en ella actúan sigue siendo, aun en su objetivación, algo que se hace. Por su lado las partes no son eso que casi de manera inevitable cree erróneamente el análisis realidades dadas: son centros de fuerza que tienden hacia el todo, aunque por necesidad y preformadas por aquél. El torbellino de esta dialéctica termina por tragarse el concepto del sentido. Cuando por veredicto de la historia la unidad entre proceso y resultado no tiene éxito, cuando los momentos individuales se niegan a acomodarse a esa totalidad que, en la forma que sea, fue pensada previamente, entonces esta divergencia creciente destroza el sentido. Al no ser la obra de arte en sí misma nada firme, ni definitivo, sino algo móvil, su inmanente temporalidad se comunica a las partes y al todo de forma que su relación se despliega en el tiempo y puede verse desechada por ellos. Como las obras de arte viven en la historia gracias a su propio carácter procesual, también pueden desaparecer en ella. El que no pueda alienarse lo que ha sido escrito en el papel, los colores que duran en el lienzo o la figura en la piedra no garantiza que no pueda alienarse la obra de arte en su esencia, en el espíritu que es en sí mismo algo móvil. La modificación de las obras de arte no corre sólo pareja con eso que la conciencia cosificada llama la variable actitud de los hombres ante las obras según la situación histórica. Tal variación es exterior a lo que sucede en las

obras en cuanto tales: la disolución de sus estratos uno tras otro; la determinación de esta modificación por su misma ley de la forma que va saliendo al exterior y así se va disociando; el endurecimiento de las obras que habían llegado a ser transparentes, su envejecimiento; su silencio final. En definitiva su desarrollo es lo mismo que su destrucción.

Artefacto y génesis

No es suficiente el concepto de artefacto, traducido por «obra de arte» para decir qué sea semejante obra. Quien sabe que una obra de arte es algo hecho no sabe nada de lo que es una obra de arte. Una exagerada valoración de su carácter de cosa hecha bien sea atacando al arte como maniobra humana de engaño, bien subrayando lo que tiene de malamente artificial y artificioso en contraposición a la ilusión del arte como naturaleza inmediata, está muy cerca de la banalidad. Definir sencillamente el arte sólo pueden hacerlo los sistemas filosóficos que para cualquier fenómeno tienen reservado su propio nicho. Hegel, que definió lo bello, no definió el arte, posiblemente porque lo reconoció en su unidad con la naturaleza y en su diferencia de ella. En arte hay que subrayar la diferencia entre la cosa hecha y su génesis, su hacerse: las obras de arte son lo hecho que ha llegado a ser algo más que simplemente hecho. Es ésta una cuestión enérgicamente agitada desde que el arte se experimenta a sí mismo como transitorio. La confusión de la obra de arte con su génesis, como si el devenir fuera la clave general de lo devenido, es la causa esencial de esa lejanía del arte que tienen las ciencias que de él se ocupan: las obras de arte siguen su ley formal deshaciendo su génesis. Su conocimiento le es tan exterior como la dedicación de la *Heroica* a cuanto en ella sucede musicalmente. No hay que buscar la situación de las obras auténticas respecto a la objetividad extraestética en sus efectos sobre el proceso de su producción. La obra de arte, en sí misma, es una forma de comportamiento que reacciona frente a esa objetividad aun en su rechazo de ella. Recuérdese el ruiseñor real y el imitado de la *Crítica del juicio* [73] y el motivo del famoso cuento de Andersen tantas veces puesto en música. La reflexión que hace allí Kant sustituye el conocimiento del nacimiento del fenómeno en lugar de experimentar lo que es. Si se supone que el fingido muchacho pudiera realmente imitar tan perfectamente al ruiseñor que no se percibiese ninguna diferencia, quedaría sin fuerza el recurso a la autenticidad o no autenticidad del fenómeno, aunque Kant tendría que admitir que tal conocimiento colorea la experiencia estética: se mira un cuadro de otra manera cuando se conoce el nombre del pintor. No existe arte sin presupuestos y estos presupuestos no pueden ser eliminados de él como él tampoco puede deducirse necesariamente de ellos. Con certero instinto, Andersen colocó un aparato donde Kant había puesto un artesano; la ópera de Strawinsky caracteriza el sonido que deja oír como una musiquilla mecánica. En el fenómeno mismo se hace perceptible la diferencia con el canto natural: cuando el artefacto quiere suscitar la ilusión de lo natural fracasa.

[73] Cf. Kant, *o. c.*, pp. 175 s. («Kritik des Urteilskraft», parágr. 42).

La obra de arte como mónada y el análisis inmanente

La obra de arte es tanto el resultado del proceso como el proceso mismo en estado reposo. Es lo que la metafísica racionalista proclamó en su cumbre como principio del mundo, es mónada, cosa y centro de fuerza. Las obras de arte se hallan mutuamente cerradas, son ciegas e imaginan sin embargo en su cerrazón lo que fuera existe. Al menos ante la tradición se han presentado de esta manera, como esa vida autárquica que Goethe gustaba de llamar, con un sinónimo de mónada, entelequia. Es posible que el concepto de fin, al presentarse tan problemático en la naturaleza orgánica, se refugiase en las obras de arte con mayor intensidad. Las obras de arte, en cuanto momentos de un contexto más amplio, el del espíritu de una época, entrelazado con la historia y la sociedad, van más allá de su carácter monádico, sin que por ello tengan ventanas. Su interpretación como un proceso inmanente, cristalizado y en estado de reposo, se aproxima al concepto de mónada. La tesis de su carácter monadológico es tan verdadera como problemática. Su constringencia y su ajuste interno los han tomado del dominio espiritual sobre la realidad. Lo que en definitiva las convierte en inmanencia estructurada les viene de fuera, es algo trascendente. Pero estas categorías quedan tan modificadas en su interior que sólo queda una sombra de su constringencia. La estética sigue inevitablemente requiriendo la penetración en cada obra singular. Por esto es indiscutible el progreso aun de la estética académica al exigir análisis inmanentes y al distanciarse de una forma de proceder que se ocupaba de todo en el arte menos del engaño. No hay determinación ninguna de lo propio de una obra de arte que no se exteriorice fuera de la mónada, por su forma, por su universalidad. Así quedarían sin efecto las exigencias del concepto que se hace penetrar desde fuera en la obra tratando de abrírnosla desde dentro, que la hace explotar mientras afirma procede sólo de la cosa. La constitución monadológica de las obras apunta más allá de sí misma. Pero si se la absolutiza, el análisis inmanente se convierte en la presa de

esa ideología de la que trataba de defenderse cuando penetraba en las obras en vez de tratar de deducir de ellas una cosmovisión. Hoy ya se puede reconocer que el análisis inmanente, que fue un arma de la experiencia artística contra la banalidad, se ha convertido en una palabra abusiva para mantener alejada de un arte absolutizado la reflexión social. Pero sin él no puede entenderse la obra de arte en relación con ese contexto del que la obra es un momento, ni se puede descifrar su mismo contenido. La ceguera de la obra de arte no es sólo el correlativo del dominio universal de la naturaleza, sino también su correlato; en términos abstractos lo ciego y lo vacío se pertenecen mutuamente. No hay nada particular que sea legítimo en una obra que no pudiera ser, por su misma particularidad, universal. Ningún contenido estético puede ser objeto de una subsunción, pero sin medios para subsumirlo no se podría pensar en contenido alguno; la estética tendría que capitular ante la obra de arte como ante un *factum brutum*. La única forma de referir lo determinado estéticamente al momento de su universalidad es a través de su cerrazón monadológica. Los análisis inmanentes, si llegan a un contacto estrecho con lo configurado, llevan hasta las notas universales en el extremo de su especificación con una regularidad que muestra la presencia de algo estructural. Este hecho se halla ciertamente condicionado por el método analítico: explicar quiere decir reducir a lo ya conocido, y su síntesis con lo que hay que explicar implica inevitablemente algo universal. Pero el cambio de lo particular en universal no está menos determinado por la cosa misma. Cuando ésta llega hasta su extremo está obedeciendo a las presiones que le vienen del género. Ejemplo de ello es la obra musical de Anton Webern, en cuyas sonatas hay frases que degeneran hasta convertirse en aforismos. La estética no tiene que escamotear los conceptos, como constreñida por la prohibición de su objeto. Lo suyo es liberarlos de su exterioridad respecto de la cosa y llevarlos hasta su interior. La formulación hegeliana sobre el movimiento del concepto tiene su lugar, si en alguna parte, en estética. Los efectos mutuos entre lo universal y lo particular que inconscientemente se dan en las obras de arte y que la estética tiene que elevar a un nivel consciente, son los que realmente hacen necesaria una concepción dialéctica del arte. Se podría objetar que sigue aquí operando un resto de confianza dogmática. El movimiento del concepto no tendría derecho a la vida en ningún terreno fuera del sistema hegeliano, sólo en el cual puede la cosa ser concebida como vida del concepto, ya que la totalidad de lo objetivo coincide con el espíritu. Hay que responder que las mónadas que son las obras de arte ya conducen a lo universal por su propio principio de particularización. Las notas universales del arte no son sólo una necesidad de la reflexión conceptual. También manifiestan los límites del principio de individuación que no debe ser ontologizado,

como tampoco su contrario. Las obras de arte llegan más cerca de ese límite cuanto siguen con menos compromisos el *principium individuationis;* pero la obra que se presenta como universal tiene el carácter aleatorio de ser un ejemplo de su género: es individual de mala manera. Incluso Dadá, como gesto indicativo del puro «esto», era tan universal como los pronombres demostrativos; el hecho de que el expresionismo fuese más poderoso como idea que en sus producciones podría tener que ver con la suposición de que su utopía del puro τόδε τί encierra algo de falsa conciencia. Pero lo sustancial propio de lo universal en las obras de arte es su modificación en ellas. Así, en Webern la forma musical universal de ejecución se convierte en dificultad y sacrifica así su función de hacer desplegarse lo demás. En su lugar se da una seriación de trozos de diferente intensidad. Las partituras difíciles se convierten en algo completamente distinto, más presente, menos relacional de lo que eran las ejecuciones tradicionales. La dialéctica de lo universal y lo particular no sólo desciende hasta la batalla de lo universal en medio de lo particular, sino que también rompe la invariabilidad de las categorías universales.

El arte y las obras de arte

Las obras de arte, por el hecho de que, como dijo Valéry, pocas cumplen con su estricto concepto, demuestran lo poco que un concepto universal del arte sirve para las obras concretas. La culpa no es sólo de la debilidad del artista ante el gran concepto de su asunto; el auténtico culpable es el concepto mismo. Cuanto más puramente dependan las obras de la idea del arte, tanto más precaria será la forma en que se relacionen con lo otro respecto de ellas, con eso otro exigido por el concepto. La idea [general] del arte sólo puede conservarse al precio de una conciencia precrítica, de un robusto simplismo: es una de las actuales aporías del arte. Es evidente que no son las obras supremas las más puras, sino que suelen contener una sobreabundancia extraartística, una materia no modificada, aun a costa de la composición inmanente. También es evidente que cuando su creación se llevó a cabo sin apoyarse, como en su norma, en lo que está más allá del arte y de su reflexión, toda aquella impureza, aun a contrapelo, vuelve a aparecer en la obra. No hay por qué edulcorar la crisis de la pura obra de arte tras las catástrofes europeas, evadiéndose hacia unas materias extraartísticas y adoptando un *pathos* moral que lo haga más fácil; lo que en definitiva se ha convertido en norma es la línea de la mínima resistencia. La antinomia de lo puro y lo impuro en arte yace bajo otra de orden más general, el hecho de que el arte no es el concepto supremo de sus géneros. Estos gé-

neros difieren específicamente, así como también se superponen entre sí [74]. Esa pregunta, tan querida de los apologetas tradicionalistas, «¿Es todavía esto música?», resulta estéril; lo que hay que analizar concretamente es la degeneración del arte, la praxis que hace que el arte se aproxime de forma no refleja y más allá de su propia dialéctica a otras cosas que ya están fuera de la estética. Lo que en cambio pretende esa pregunta estándard es impedir, con ayuda de un concepto abstracto, el movimiento de esos momentos no continuos, sino discretos y separados entre sí, en los que el arte consiste. Pero al presente el arte se mueve con la mayor vitalidad cuando destruye su concepto general. En esta destrucción es fiel a sí mismo, porque deshace ese tabú del mimetismo que considera lo impuro como lo híbrido. La inadecuación del concepto de arte ha quedado registrada por la sensibilidad lingüística en la expresión «obra de arte del lenguaje». La eligió un historiador de la literatura, y no sin lógica, para designar la poesía. Pero esto hace violencia a las obras poéticas que, aunque realmente son obras de arte, por tener un elemento discursivo relativamente autónomo, son algo más y no son exclusivamente tales. El arte no se diluye del todo en sus obras, pues los artistas trabajan siempre en arte pero no sólo en sus obras. Lo que el arte sea es independiente incluso en la conciencia de las obras. Formas funcionales, objetos de culto, pueden llegar a ser arte en el transcurso de la historia; si no se aceptase esto se caería bajo la dependencia de una evidencia del arte cuyo devenir vive en su mismo concepto. La diferenciación urgida por Benjamin entre obra de arte y documento [75] sigue siendo acertada, porque rechaza obras que no están determinadas en sí mismas por la ley de la forma; algunas lo son objetivamente aun cuando no se presenten como arte. El nombre de las exposiciones llamadas «Documenta», que tienen grandes méritos, no ha caído en la cuenta de esa dificultad y da así razones para una historización de la conciencia estética a la que esas exposiciones, museos de lo contemporáneo, quieren oponerse. Conceptos de esta clase, en especial el del llamado clasicismo moderno, colaboran fácilmente a la pérdida de tensiones en arte tras la Segunda Guerra, arte que se ha adormecido muchas veces en el momento mismo de su aparición. Son conceptos bien adaptados a una época que tiene preparado para sí misma el título de era atómica.

[74] Cf. Theodor W. ADORNO, *Ohne Leitbild*, pp. 168 ss.
[75] Cf. Walter BENJAMIN, *Schriften*, vol. I, pp. 538 ss.

LA HISTORIA COMO CONSTITUTIVO. «COMPRENSIBILIDAD»

El momento histórico es constitutivo de las obras de arte. Son auténticas aquellas que, sin reticencias y sin creerse que están sobre él, cargan con el contenido histórico de su tiempo. Son la historia de su época, pero inconsciente de sí misma; esto las convierte en mediaciones de ese conocimiento. Y esto mismo precisamente las vuelve inconmensurables con el historicismo, ya que éste, en vez de perseguir el propio contenido histórico que tienen, trata de reducirlas a una historia que es exterior a ellas. Las obras de arte pueden experimentarse con tanta más verdad cuanto más coincide su sustancia histórica con la del que las experimenta. La concepción burguesa del arte está cegada por la ideología al suponer que las obras de arte suficientemente alejadas en el tiempo pueden ser mejor comprendidas que las del propio período. Los niveles de experiencia que tienen las obras contemporáneas de alto rango y cuanto en ellas habla están más cercanos a nuestra experiencia, como espíritu objetivo de los contemporáneos, que otras obras cuyos presupuestos histórico-filosóficos son muy ajenos a la conciencia actual. Cuanto más intensamente se quiere entender a Bach, tanto más enigmático se vuelve, aun con toda su fuerza. A un compositor vivo no corrompido por una voluntad estilística, difícilmente podría ocurrírsele una Fuga que fuera algo más que un ejercicio escolar de conservatorio, que una parodia o que una triste exhibición de lo bien afinado que está el piano. Los *shocks* extremos o los gestos más extraños del arte contemporáneo, sismógramas de una reacción universal e inevitable, están más cercanos que lo que sólo nos resulta próximo por su cosificación histórica. Lo que a todos parece comprensible es lo que ha llegado a ser de forma incomprensible; lo que el hombre manipulado rechaza de sí le es conjunto demasiado comprensible. Sucede algo análogo al dicho de Freud de que lo inquietante es inquietante de la misma forma que lo acostumbrado no lo es. Por eso se lo rechaza. Se acepta en cambio lo que realmente es herencia cultural aunque ha sido bautizado como tradición occidental: sencillamente se trata de experiencias accesibles que vienen rodadas. Son familiares a todos por convención: lo universalmente familiar apenas necesita actualizarse. En realidad, están muertas en el momento en que debían ser inmediatamente accesibles; este acceso falto de tensiones es su fin. Podría demostrarse lo que decimos por el hecho de que las oscuras y ciertamente incomprendidas obras del panteón del clasicismo,

aun amortajadas, son incansablemente repetidas [76], así como porque, con excepciones decrecientes y ofrecidas por la vanguardia más audaz, las interpretaciones de las obras tradicionales son falsas y absurdas: han llegado a ser objetivamente incomprensibles. Para reconocer esto se necesita en todo caso resistir a la apariencia de comprensibilidad que recubre como una pátina esas obras e interpretaciones. Pero el consumidor estético es completamente alérgico: se percibe, no sin razón, que se le roba lo que él conserva como su posesión, pero no sabe que ya se lo habían robado cuando lo reclamaba como una posesión. La extrañeza respecto del mundo es un momento del arte; quien lo percibe de otra forma, no lo percibe en absoluto.

Necesidad de objetivación y disociación

El espíritu en las obras de arte no es ningún añadido, sino algo nacido de su misma estructura. Este hecho es responsable en no pequeña medida de su carácter de fetiche: al proceder el espíritu de su estructura, aparece necesariamente como un en-sí y las obras de arte sólo lo son en la medida en que él se manifiesta. Sin embargo, tanto ellas como la objetivación de su espíritu son algo hecho. La reflexión tiene que comprender ese carácter fetichista, tiene por así decir que sancionarlo como expresión de su objetivación, pero tiene también que deshacerlo críticamente. Por esto, en la estética hay un factor enemigo del arte y éste lo presiente. Las obras de arte estructuran lo inestructurado; hablan en su lugar y lo violentan; entran en colisión con ello al ser consecuentes con su propia estructura de realidad hecha. La dinámica que cada obra encierra en sí misma es su lenguaje. Una de sus paradojas consiste en que siendo dinámicas en sí mismas están completamente fijadas, mientras que sólo pueden ser obras de arte objetivas por medio de esa fijación. Cuanto con mayor insistencia se las considera, más paradójicas se vuelven: cada una es un sistema de lo que no puede ser unificado. Su mismo devenir no podría manifestarse sin fijación; las improvisaciones suelen ser yuxtaposiciones; por así decirlo, marcan el paso. Palabras o notas escritas, vista desde fuera, causan extrañeza a causa de la paradoja de un ser cuyo sentido consiste en devenir. Los impulsos miméticos que mueven la obra de arte, que se integran en ella y a la vez la desintegran, son una expresión sin palabras y caediza. Se convierten en lenguaje por su objetivación como arte. Este desea la salvación de la naturaleza aun en contra de su transitoriedad. La obra de arte se hace semejante a un lenguaje en el devenir de la unión de sus elementos, una sintaxis sin palabras aun en las obras literarias. Lo que ellas dicen no es lo que sus palabras dicen. En un lenguaje sin intencionalidad es donde los impulsos miméticos prosiguen su tendencia hacia el todo que los sintetiza. En música, es posible que un acontecimiento o una situación conviertan en algo monstruoso un desarrollo precedente, aunque éste no lo fuera en sí mismo. Esta retroacción modificadora es un ejemplo de las modificaciones que causa el espíritu de la obra. Las obras de arte se diferencian de esas configuraciones que sirven de base a la teoría psicológica, en que sus elementos no sólo se conservan en ellas con una cierta autonomía, como puede ocurrir en la configuración psicológica. En la obra de arte, por pronto que aparezcan, no son inmediatamente dados como lo son en psicología. Al hallarse sometidos a la mediación del espíritu entran en relaciones mutuas que están llenas de contradicciones manifiestas que ellos precisamente tratan de suavizar. Los elementos artísticos no están yuxtapuestos, sino que se rozan entre sí, se atraen mutuamente, uno avanza hacia el otro o choca con él. Sólo en esto radica la coherencia interna de las obras más ambiciosas. Su dinámica es lo que en ellas habla y consiguen gracias a la espiritualización los rasgos miméticos que primero ha sometido su espíritu. El arte romántico espera conservar el momento mimético, pero no por mediación de la forma, sino expresando por medio de la totalidad lo que apenas cada detalle puede decir. Sin embargo, no puede ignorar la necesidad de la objetivación y por eso rebaja al nivel de lo desorganizado lo que objetivamente se niega a la síntesis. Aunque una obra se disocie en sus detalles, no por eso deja de inclinarse hacia la forma abstracta a despecho de sus cualidades superficiales. En Robert Schumann, uno de los más grandes compositores, esta cualidad se combina esencialmente con la tendencia a la disociación. La pureza con que su obra expresa el antagonismo más irreconciliable le da la fuerza de su expresión y de su rango. Si el arte romántico retrocede ante el ideal clasicista que rechaza como formalista, es precisamente a causa de esa concepción de la forma como un abstracto para-sí. En éste se busca mucho más explícitamente la mediación del todo y la parte, aunque no sin cierta resignación, tanto en el todo, orientado hacia tipos generales, como en la parte, a la que se recortaba para incluirla en el todo. También es verdad que las formas decadentes del romanticismo se inclinaron hacia el academicismo, y bajo este aspecto se impuso una tipología robusta de las obras de arte. Uno de los dos tipos procede de arriba, del todo hacia lo inferior, mientras que el otro se mueve en sentido contrario. Pero ambos tipos, en parte distintos, se sostienen mutuamente. La prueba está en la antinomia que los ha creado y que ninguno de ellos puede resolver, la irreconciliabilidad entre unidad y particularización. Beethoven se encontró ante esta antinomia, pero en vez de disolver esquemática-

[76] Cf. Theodor V. Adorno, *Moments musicaux. Neugedruckte Aufsätze 1928-1962*, Frankfurt a. M., 1964, pp. 167 ss.

mente lo individual de acuerdo con la praxis prevalente del tiempo inmediatamente anterior, trató de descalificarlo con una opción parecida a la del espíritu burgués en las ciencias de la naturaleza. Así, no se limitó a integrar la música en la continuidad de un hacerse y preservó la forma de la creciente amenaza de una abstracción vacía. Los momentos singulares, al desaparecer, pasan unos a otros y determinan la forma mediante su misma desaparición. Lo singular en Beethoven, como impulso hacia el todo, no es nada, pero a la vez es algo que sólo llega a ser lo que es en el todo. En sí mismo, por la relativa indeterminación de las relaciones fundamentales de la tonalidad, tiende hacia lo amorfo. Si se oye o se lee con suficiente cercanía una música tan articulada como la suya, se advierte que se asemeja al *continuum* de una nada. El *tour de force* de cada una de sus grandes obras consiste en que la totalidad de la nada, en forma literalmente hegeliana, se determina en una totalidad del ser, pero sólo como apariencia y sin pretensiones de verdad absoluta. Esa pretensión queda con todo sugerida por lo menos por su constringencia inmanente como contenido máximo. El momento latente y difuso y el no menos inasible que el poder opuesto que lo obliga a convertirse en algo representan polarmente el momento de naturaleza. Frente al demonio que es el compositor, que forja y lanza sus bloques, se opone lo indiferenciado de las unidades mínimas en las que se disocian cada una de sus frases. Al final han dejado de ser materiales para convertirse en un mero sistema de referencias, el de las relaciones tonales fundamentales. También son paradójicas las obras de arte porque su dialéctica no es literalmente tal ni se porta como la historia, su modelo secreto. Esta dialéctica se reproduce en obras existentes de acuerdo con el concepto de artefacto, pero este concepto es lo contrario del de proceso que también son las obras: es el paradigma del momento ilusorio del arte. Partiendo de Beethoven se podría extrapolar la afirmación de que en virtud de su praxis técnica todas las obras auténticas son *tours de force:* algunos artistas del final de la era burguesa, Ravel o Valéry, lo reconocieron como tarea propia. Así vuelve a su punto de partida el concepto del artista. La pieza artística no es una preformación del arte, pero tampoco una aberración o una degeneración, sino que es su misterio, silenciado por él para entregarlo al fin. La frase de Thomas Mann, tan provocativa, que define el arte como una broma superior, alude a esto mismo. Tanto los análisis técnicos como los estéticos son fructíferos porque advierten el *tour de force* en las obras. En el nivel supremo de la forma se repite ese despreciado fenómeno circense: vencer la fuerza de la gravedad; así como también el absurdo del circo: ¿para qué todos estos esfuerzos? Pero en eso consiste el enigma del arte. En las cuestiones de la interpretación artística, todo esto cobra actualidad. Interpretar rectamente un drama o una pieza musical es

formularlas como problema, de tal modo que se reconozcan las irreconciliables exigencias que plantean a los intérpretes. La tarea de una interpretación que haga justicia a la cosa es, por principio, inacabable.

Unidad y Pluralidad

Por su oposición a lo empírico, cada obra de arte crea el programa de su propia unidad. Al pasar a través del espíritu, la obra se determina a sí misma como una unidad contra la fuerza natural negativa de lo ocasional y lo caótico. La unidad es más que formal: por ella se libran las obras de arte de la mortal disociación. Es, además, su censura respecto del mito. Alcanzan en sí mismas, gracias a su determinación inmanente, esa unidad impresa en los objetos empíricos del conocimiento racional: la unidad brota de sus propios elementos y de su pluralidad, y esos elementos no extirpan el mito, sino que lo aplacan. Esas variaciones necesarias para componer las figuras de una escena en una unidad armónica, como un pintor puede comprenderlo, o esa intervención acertada del órgano en tiempo y lugar oportunos en un preludio de Bach que produce un efecto feliz —y ni Goethe se avergonzaba de formulaciones de esta clase— tienen algo de viejo provincianismo al no llegar al concepto de unidad inmanente, al estar permitiendo un exceso de arbitrariedad en cada obra. Así suelen alabarse las máculas de muchas obras, con tal que no sean de fondo. La unidad material de las obras de arte tanto más se vuelve mera apariencia cuanto más se identifican sus formas y momentos con lugares [comunes] que no proceden inmediatamente de la complexión interna de la obra. La resistencia del arte nuevo contra la apariencia inmanente, su insistencia en la real unidad de lo irreal, tiene como característica no aceptar ninguna realidad universal en cuanto inmediatez no sometida a reflexión. Pero la unidad no nace de los impulsos singulares de cada obra. Y la razón de esto no estriba solamente en el proceso de preparación. La apariencia misma también está condicionada por esos impulsos. Aunque ellos miran en la dirección de la unidad porque la necesitan y la desean para plenificarse y reconciliarse, también tienen la tendencia contraria. La tradición idealista ha descuidado este aspecto a causa de su prejuicio de unidad y síntesis. La razón última que motiva la unidad no es la tendencia centrífuga de los momentos singulares. La pluralidad dispersa no se ofrece a la síntesis estética de forma neutral, en la forma en que el material caótico se ofrece a la teoría del conocimiento, material que ni anticipa su conformación propia ni se evade de las mallas mentales. Si la unidad de las obras de arte es inevitablemente la violencia que se hace a lo múltiple —es sintomático que en la crítica estética hayan vuelto a aparecer expresiones como la del dominio

sobre los materiales—, entonces la pluralidad tiene que temer a la unidad como sucedía, en los antiguos mitos, con las efímeras y seductoras imágenes de la naturaleza. La unidad del *logos,* al ser separadora, está implicada en el contexto de culpa. La narración homérica de Penélope destejiendo de noche lo que había tejido de día es una inconsciente alegoría del arte: todo cuanto su astucia lleva a cabo en sus obras, lo está haciendo contra sí mismo. De acuerdo con el poema homérico, este episodio no es, como se ha interpretado erróneamente, algo añadido o rudimentario, sino una categoría constitutiva del arte: la identidad imposible entre la unidad y la pluralidad la ha asumido el arte en sí mismo como momento de su propia unidad. Lo mismo que la Razón, también las obras de arte tienen su astucia. El factor difuso que hay en ellas, los impulsos singulares de su inmediatez, si se los abandona a sí mismos, las harían volatilizarse sin dejar residuo. En ellas se troquela lo que en los demás ámbitos es vaporoso. La unidad rebaja a los impulsos hasta convertirlos en algo heterónomo; espontáneamente se quedan en pura metáfora. Esto obliga a hacer la crítica aun de las mejores obras. La imagen de su grandeza suele acompañar a la unidad, a veces al precio de su relación con lo idéntico y, por ello, es cuestionable el concepto de grandeza artística. La eficaz autoridad que poseen las grandes obras, por ejemplo, las arquitectónicas, es a la vez la confirmación de esto mismo y su objeción. La forma integral se presenta siempre entrelazada con la categoría del dominio, aunque sea el dominio el que la sublima; el instinto en contra de ello es algo específicamente francés. La grandeza es la culpa que tienen las obras, pero sin ella no existirían. Con esto enlaza el mayor rango de ciertos fragmentos importantes y de ciertas obras ya acabadas pero de carácter fragmentario en comparación con el de otras perfectamente [unitarias]. Y algo parecido puede advertirse en ciertos tipos formales, aunque no en los más apreciados. Así, por ejemplo, el *quodlibet* y el *potpurri* en música o, en literatura, el relajamiento épico del ideal de la unidad dinámica aparentemente por comodidad. La renuncia a la unidad como principio formal, por muy bajo que sea el nivel, sigue siendo una unidad *sui generis.* No obedece sin embargo a necesidad ninguna y esta ausencia de necesidad es posiblemente necesaria en arte. En cambio, cuando esa unidad se hace estable, se pierde.

La categoría de la intensidad

La mutua inmanencia de lo uno y lo múltiple en las obras de arte se puede entender en la cuestión de su intensidad. Intensidad es la mimesis efectuada por la unidad, cedida a la totalidad por lo múltiple, aunque esa totalidad no esté presente de tal forma que pueda ser percibida como grandeza intensiva; la fuerza por ella embalsada es devuelta a los detalles. El objetivo propio de la obra de arte consiste en gran medida en que en algunos de sus momentos crezca en intensidad, se complique, se descargue; por causa de esta intensidad parece que existen esas grandes unidades de composición y construcción. Según esto, y en contra de la opinión corriente, habría de ser el todo el que existiera en función de las partes, en función de su καιρός, en función del instante y no al contrario; cuanto se opone a la mimesis trabaja finalmente en su favor. Quien es sensible al arte de forma preartística, quien gusta de algunos fragmentos de música sin tener en cuenta la forma, está percibiendo, quizá sin saberlo, algo que es verdad, algo que la formación estética rechaza con razón, pero que le es a la vez esencial. Quien carece de órgano para percibir tales fragmentos —también en pintura, como el Bergotte de Proust que pocos segundos antes de su muerte queda hechizado por un trozo de muralla en un cuadro de Vermeer— es tan ajeno a la obra de arte como quien es incapaz de la experiencia de su unidad. Pero a la vez esos detalles sólo adquieren su luminosidad por el todo. Algunos acordes de Beethoven suenan lo mismo que la frase de *Las afinidades electivas:* «La esperanza, como una estrella, nos ha bajado desde el cielo»; por ejemplo, en el tiempo lento de la *Sonata en re menor,* op. 13,2. Basta tocar el trozo dentro del contexto del tiempo para comprobar entonces, y sólo entonces, que cuanto tiene de inconmensurable, cuanto trasciende a la estructura se lo debe a la estructura. Se convierte en algo terrible al elevarse su expresión sobre lo que le precede gracias a la concentración de una melodía cantable, humanizada. Su individuación es su relación con la totalidad y pasa por ésta; coinciden su efecto y su suspensión. La totalidad, la plena compleción de las obras no es tampoco una categoría deductiva. Aun cuando no se pueda prescindir de ella frente a la percepción atomística y regresiva, se relativiza sin embargo a sí misma porque su fuerza consiste únicamente en lo particular hasta cuyo interior penetra su brillo.

«Por qué una obra se llama bella con razón»

El concepto de obra de arte implica el de lo conseguido. No existen obras de arte fracasadas, los valores aproximados son ajenos al arte, el término medio resulta funesto. No se puede llegar a ellas por medio de una [cierta] diferenciación. Las obras de arte medianas, el sano *humus* nutricio de ciertos pequeños maestros, tan estimado por historiadores del espíritu, presuponen un ideal semejante al que Lukács llamó el de «la obra de arte normal», pero que no se atrevió

a defender. El arte, como negación de lo negativamente universal de la norma, no tolera las obras normales ni tampoco las medianas, ni las que responden a la norma ni las que tienen su sitio de acuerdo con su distancia de ella. No pueden escalonarse las obras de arte; su autoidentidad se ríe de la dimensión del más y del menos. Para que sean algo conseguido es esencial el momento de su concordancia, pero no es el único. Que la obra de arte llegue a algo; la riqueza en detalles dentro de la unidad; el gesto de garantía aun en las obras más frágiles; tales son algunas exigencias del arte que no pueden inscribirse en la coordenada de la concordancia; tampoco pueden llegar a plenitud por medio de la universalidad teórica. Consiguen, sin embargo, hacer sospechoso el concepto de lo conseguido junto con el de concordancia, sabiendo que el concepto de lo conseguido ya ha sido desfigurado por su asociación con el de discípulo excepcional. Pero no se puede prescindir de aquel concepto si el arte no quiere caer en un vulgar relativismo, ya que ese concepto reside en la autocrítica latente de cada obra de arte y la convierte en tal. También le es esencial al concepto de concordancia no constituir el todo en arte; en esto se diferencia el auténtico concepto del académico. Lo que sólo es absolutamente concordante, no concuerda. Si es sólo concordancia y está desposeído de algo que haya de conformar, deja de ser algo en sí y degenera en algo para otro: lo que se llama académica tersura. Y las obras académicas no sirven para nada porque los momentos que su lógica tendría que sintetizar carecen de impulsos contrarios y, propiamente hablando, ni siquiera están ahí. El esfuerzo para conseguir su unidad es superfluo, tautológico y, al presentarse como la unidad de algo, también discordante. Las obras de este tipo ofrecen una especial sequedad; esta sequedad en general es el estado de una mímesis que ha muerto: un mimético *par excellence* como Schubert sería, según la teoría de los temperamentos, sanguíneo y húmedo. Lo difusamente mimético puede ser sin embargo arte, porque el arte simpatiza con lo difuso, pero no lo puede ser esa clase de unidad que estrangula lo difuso para honra del arte en lugar de acogerlo en ella. La obra de arte realmente conseguida es aquella cuya forma procede de su contenido de verdad; no necesita borrar de sí las huellas del devenir por el que llegó a ser, de su carácter artificial; lo fantasmagórico en cambio es la contrapartida cuando la obra se manifiesta como conseguida en lugar de soportar su carácter artificial, por el que quizá lograría el éxito; tal es la moral de las obras de arte. Obedientes a ella, se aproximan a lo natural, aproximación que no sin razón se exige del arte. Se alejan en cambio de ella cuando toman la imagen de lo natural bajo su propio dominio. La idea de lo conseguido, del éxito, es intolerante frente a cualquier clase de manejo. Objetivamente está postulando la verdad estética. Pero no puede haber verdad sin lógica de la obra, aunque para darse

cuenta de ella se necesita ser consciente de todo el proceso que se agudiza en lo que forma su problema particular. Ese proceso es el que sirve de mediación de su calidad objetiva. Las obras de arte tienen faltas y pueden ser aniquiladas por ellas, pero no existe falta ninguna en singular que pueda ser legitimada y convertirse en algo correcto como si la conciencia del proceso pudiera cancelar el juicio negativo. No tendría que existir ningún profesor de música que pusiera objeciones desde su experiencia como compositor al primer movimiento del *Cuarteto en fa sostenido menor* de Schönberg. La inmediata continuación del primer tema dominante por la viola anticipa con fidelidad tonal el motivo del segundo tema y rompe así esa economía que exige un estricto contraste en el sostenido dualismo de los temas. Pero si se piensa a la vez en todo el movimiento como si fuera un instante, entonces esa semejanza cobra sentido pleno en cuanto insinuación anticipada. Otro ejemplo: desde la lógica instrumental se podría objetar al último movimiento de la *Novena sinfonía* de Mahler que, al entrar de nuevo la estrofa principal, se repite la melodía dos veces consecutivas con el mismo color característico, con el solo de trompa, en vez de someterla al principio de las variaciones en los matices tonales. Sin embargo, la primera vez que aparece el sonido está tan subrayado, tiene tal ejemplaridad que la música no puede desprenderse de él, sino que cede ante su fuerza: así se convierte en lo que tiene que ser. La respuesta a la pregunta estética concreta de por qué una obra puede, con razón, ser llamada bella, late en la casuística de una lógica que reflexiona sobre sí misma. Y el hecho de que empíricamente tal reflexión no pueda llegar a término no cambia nada de la objetividad de lo que está ante sus ojos. La objeción del sentido común sobre la incompatibilidad de esa monadología estricta que usa la crítica inmanente con la exigencia categórica del juicio estético se apoya sobre el hecho que cualquier norma sobrepasa la inmanencia de la obra, mientras que, si prescinde de ella, queda sometida al azar. Pero semejante objeción no hace sino perpetuar la separación abstracta entre lo universal y lo particular, separación contra la que se rebela la obra de arte. El lugar en que se puede percibir la verdad o falsedad de una obra según unas medidas que le sean propias se encuentra en aquellos de sus momentos en los que lo universal penetra concretamente en la mónada. Tanto en lo que está estructurado en sí mismo como en la disociación de sus momentos se oculta algo universal, pero sin necesidad de arrancarlo de la figura específica [de la obra concreta] e hipostasiarlo después.

Lo que hay de afirmativo en el concepto de la obra de arte conseguida, y pertenece por ello al nivel ideológico, tiene su correctivo en el hecho de que no existen obras perfectas. Si existieran, sería realmente posible la reconciliación en medio de lo irreconciliado en cuyo estado vive el arte. En tales obras perfectas el arte suprimiría y superaría su propio concepto; el interés por lo quebrado y fragmentario es un verdadero intento de salvar al arte de que exija a sus obras que sean lo que no pueden ser y, sin embargo, tienen que quererlo: el fragmento contiene estos dos momentos. Lo que define esencialmente el rango de una obra de arte es su posición ante la alternativa de situarse frente a lo que puede ser unificado o de escaparse de ello. Aun en los momentos que se llaman formales, a causa de su relación con lo que no puede ser unificado, reaparece de nuevo el contenido al que ha roto la ley misma de las obras. Esa dialéctica de la forma es la que constituye su profundidad; sin esto, la forma sería un juego vacío, tal como lo cree la trivialidad. Por esta razón no hay que identificar la profundidad con el abismo de la interioridad subjetiva que se manifiesta en la obra. La profundidad es más bien una categoría objetiva; la elegante charlatanería sobre la superficialidad de ese concepto tiene tan poca importancia como los párrafos laudatorios que se lo dedican. En las obras superficiales, la síntesis no llega hasta los momentos heterogéneos a los que se refiere; ambos discurren sin unirse. Son profundas en cambio aquellas que no tratan de ocultar lo divergente o contradictorio, pero tampoco lo abandonan sin suavizarlo. Al forzar a manifestarse lo que procede del fondo no suavizado, están encarnando la posibilidad de su suavización. La configuración de la obra no suprime los antagonismos ni los reconcilia. Al aparecer éstos y servir como determinantes de todo el trabajo, se vuelven esenciales; al convertirse en temáticos dentro de la obra muestran su sustancialidad mucho más plásticamente. Algunos períodos históricos ofrecieron mayores posibilidades de reconciliación que el presente que la niega radicalmente. La obra de arte, al integrar sin violencia lo divergente, trasciende los antagonismos de la existencia, pero sin el engaño de negar que existan. La contradicción íntima de las obras de arte, la más amenazante y tremenda, radica en que, por su reconciliación, son irreconciliables, mientras que su constitutiva irrenconciliabilidad les corta la reconciliación. Respecto del conocimiento, se le parecen en su función sintética, en la unión de lo separado.

Si se piensa en el rango o calidad de una obra no puede dejar de aparecer la medida o grado de su articulación. Se puede decir en general que las obras valen tanto más cuanto más articuladas estén: cuando nada muerto ni nada informe queda en ellas; cuando no hay ningún terreno que no haya sido recorrido por su configuración. Cuanto más profundamente configuradas estén las obras, tanto más conseguidas. La articulación salva la pluralidad dentro de la unidad. Como advertencia para la praxis artística, la tendencia hacia ella significa lo mismo que la afirmación de que la idea de la forma tiene que ser llevada hasta el extremo. Aun la idea de lo vagoroso, que por su contenido es lo contrario de lo claro, requiere, para ser realidad en una obra, una claridad extrema en su formación, como sucede en Debussy. No hay que confundir la articulación con los gestos exaltados y triunfalistas, pero hay que advertir que la indignación contra ellos nace más bien de la angustia que de la conciencia crítica. El *style flamboyant,* que todavía hoy sigue estando desacreditado, puede ser el más adecuado, el más «objetivo», según la cosa que se trate de representar. Aun cuando se pretenda realizar algo moderado, sin exageraciones expresivas, lleno de contención, tendrá que realizarse con una extrema energía; el término medio indeciso y mediocre es siempre malo. Tales la arlequinada y la agitación que se superan a sí mismas con la elección de medios inapropiados. Cuanto más articulada está realmente una obra, tanto más dice su misma concepción; viene en ayuda de la mímesis lo que es su contrario. Aunque esta categoría de la articulación, correlativa con el principio de individuación, sólo se ha vuelto refleja en tiempos recientes, ha tenido poder retroactivo sobre obras antiguas: su rango no puede aislarse del subsiguiente decurso histórico. Mucho de lo antiguo ha decaído porque la rutina de los modelos lo hizo dispensarse de la articulación. *Prima facie* se podría comparar el principio de articulación, al serlo de la manera en que hay que proceder, con la razón subjetiva y progresiva y ponerlo del lado de la forma, aspecto que ha sido relegado a segundo plano por el tratamiento dialéctico del arte. Pero tal concepto de articulación sería demasiado barato. Y ello porque no se lo determina sólo como un medio de la unidad, sino como realización de eso distinto que según la palabra de Hölderlin es lo valioso [77]. La unidad estética recibe su dignidad precisamente de la multiplicidad. Hace justicia a lo heterogéneo. Lo que da garantía a las obras de arte es la antítesis de su esencia, hecha de disciplina

[77] Cf. HÖLDERLIN, *o. c.*, vol. 2.º, p. 328.

interna, y consiste en su riqueza por mucho que ésta se oculte ascéticamente; su plenitud las guarda de vergonzosas repeticiones. También promete lo que niega la realidad, pero sólo como un momento subordinado a la ley de la forma y no como algo esperado por la obra. Es un hecho que las obras que tratan de diluirse en la multiplicidad por su enemistad abstracta contra la unidad, pierden precisamente aquello que hace a lo distinto ser distinto. Y este hecho prueba hasta qué punto la unidad estética es función de la multiplicidad. Las obras que fomentan el cambio absoluto, la multiplicidad sin relación con la unidad, se tornan en indiferenciadas y monótonas, se vuelven uniformidad.

La diferenciación del progreso

La verdad de las obras de arte, de la que en definitiva depende su rango, es histórica hasta sus fibras más profundas. Su relatividad respecto de la historia no consiste sólo en que ella, lo mismo que el rango, vaya variando con el tiempo. Es verdad que tal variación existe y que obras de arte de alta calidad pueden marchitarse con la historia. Pero no por esto caen la verdad o la calidad bajo el dominio del historicismo. La historia es inmanente a las mismas obras, no es una fatalidad exterior, una valoración que va cambiando. La verdad es histórica precisamente por ser la obra objetivación de una conciencia justa. Pero esta conciencia no es un vago estar-en-el-tiempo, no es un καιρός que daría la razón al decurso de las cosas, decurso que no es en modo alguno el desarrollo de la verdad. Se la puede llamar conciencia justa desde que apareció el potencial de la libertad; es la conciencia más avanzada de las contradicciones en el horizonte de su posible reconciliación. Criterio de este tipo de conciencia es el estado en que las fuerzas productivas se hallan en la obra, estado al que también pertenece, por lo menos en la era de la reflexividad constitutiva, la posición social que ocupa. La verdad de las obras de arte, como materialización de esta conciencia avanzada que critica con fecundidad el estado estético y extraestético en que se da, es una historia que se escribe inconscientemente y que está aliada con todo lo que aún hoy se encuentra oprimido. No es siempre claro qué quiera decir lo avanzado, al menos no tan claro como la moda querría; sino que también hay aquí que reflexionar. Para decidir sobre lo que es avanzado, progresivo, se necesita toda una teoría y no puede precisarse en un momento aislado. Por su dimensión artesanal, todo arte tiene algo de acción ciega. Pero esta parte del espíritu del tiempo es siempre sospechosa de reaccionarismo, porque también en arte se agudizan los filos de la crítica que ejercita lo operacional: éste es el límite de esa confianza con que las fuerzas productivas

tienden a identificarse con la conciencia más progresiva. De esta conciencia no puede liberarse ninguna obra moderna de rango aun cuando sea retrospectiva por su estilo. Las obras de Anton Bruckner, con independencia de su grado de intencionalidad en un renacimiento teológico, son bastante más que esa supuesta intención. Tienen parte en la verdad precisamente porque, aunque sea a galope, han convertido en sustancia propia los hallazgos de armonía e instrumentación de su tiempo. Cuanto en ellas aparece como eterno es sólo y sustancialmente moderno aun en su contradicción con lo moderno. La consigna de Rimbaud *il faut être absolument moderne,* moderna a su vez, sigue siendo normativa. Como el núcleo temporal del arte no consiste en su actualidad material, sino en su conformación inmanente, la norma anterior, aun siendo plenamente refleja, se convierte en algo en cierta manera inconsciente, en una cierta tensión nerviosa, aborrecida por lo que quiere ser reposado. El órgano para percibirlo está cerca de lo que es anatema para el conservadurismo cultural, de la moda. La verdad de ésta, como conciencia inconsciente del núcleo temporal del arte, tiene derecho a ser norma con tal que no esté manipulada por el poder público o por la industria de la cultura y se halle separada del espíritu objetivo. Desde Baudelaire, grandes artistas estuvieron comprometidos con la moda; cuando la denunciaron, los impulsos mismos de su propio trabajo los tacharon de mentirosos. Aunque el arte se opone a la moda cuando ésta quiere llegar a nivelarlo de forma heterónoma, coincide, sin embargo, con ella en el instinto para la fecha de lo actual, en la aversión al provincianismo y a todo lo subalterno, la lejanía de lo cual nos da el único concepto digno de nivel artístico. Artistas como Richard Strauss o aun quizá Monet perdieron calidad cuando, aparentemente contentos con sí mismos y con lo conseguido, perdieron el nervio histórico y el deseo de apropiarse los materiales más avanzados.

Desarrollo de las fuerzas productivas

Ese movimiento subjetivo que es capaz de registrar lo que va a venir poco después es la manifestación de una realidad objetiva que ya ha sucedido, es la manifestación de las fuerzas de producción, en las que lo interior del arte y la sociedad coinciden, aunque el arte se oponga a la sociedad por su desarrollo peculiar. Pero éste tiene múltiples sentidos en arte. Es uno de los medios que cristalizan en la autarquía artística; también se da la absorción de las técnicas que nacen en la sociedad fuera del arte y que no son sólo causas de progreso en él, al serle extrañas y antagónicas; por fin se desarrollan también en el interior del arte las fuerzas de producción humanas,

por ejemplo, en su diferenciación subjetiva, aunque el progreso que procede de ellas esté a veces acompañado de las sombras de la regresión en otros aspectos. La conciencia más avanzada advierte claramente el estado material en que queda sedimentada la historia hasta el momento aquel al que responde la obra de arte; en esto se convierte en crítica de las formas de proceder [artístico]; esta conciencia tiene una apertura específica, más allá del *status quo*. El momento de la espontaneidad es irreductible a tal conciencia; el espíritu del tiempo especificado por él y la mera reproducción quedan sobrepasados. Todo aquello que no se limita a repetir los procedimientos ya existentes es a su vez una producción histórica, de acuerdo con la idea de Marx de que cada época resuelve los temas que se le presentan [78]; en cada una aparecen fuerzas productivas estéticas que hacen desarrollarse nuevos caracteres que desde su segunda naturaleza se relacionan con el estado de la técnica y la prolongan mediante una mímesis secundaria: hasta tal punto las categorías que se consideran extratemporales o estructuras naturales se hallan sometidas a la medición del tiempo: lo contrario equivaldría a considerar innata la mirada cinematográfica. La espontaneidad estética queda preservada de su relación con lo extraestético: por medio de la adaptación se convierte en oposición concreta a ello. Al ser la espontaneidad levantada sobre el tiempo por la estética tradicional que la consideraba como algo creativo, algo en sí mismo temporal, participa también de ese tiempo que se individualiza en los individuos y esto es lo que crea la posibilidad de lo objetivo en las obras. Hay que concederle al concepto de lo artístico su afirmación de la penetración de lo temporal en las obras, aun cuando no puedan las obras referirse al sujeto nominante, como ocurre en el concepto de la voluntad. Lo mismo que en *Parsifal,* también en las artes, aun en las llamadas temporales, el tiempo se hace espacio.

Modificación de las obras

El sujeto espontáneo, por lo acumulado en sí mismo y por su carácter racional, es un universal, como es un particular histórico el que aquí y ahora hace la obra. La vieja doctrina del genio advirtió esto aun cuando añadiera, injustamente, el factor carismático. Esta coincidencia penetra en las obras, y gracias a ella el sujeto se convierte en algo estéticamente objetivo. Por eso las obras se modifican objetivamente, y no sólo en el modo en que se las recibe: sigue operando en ellas la fuerza que encarnaron. Sin embargo, no hay que prescindir por principio de la manera en que son recibidas; Benjamin habló de las huellas que en algunos cuadros dejaron los innumerables ojos de los que los miraron [79], y la frase de Goethe de que es difícil juzgar lo que alguna vez ha ejercido una gran influencia dice más que el mero respeto de la opinión establecida. La modificación de las obras no queda suprimida por su fijación en piedra o en lienzo, en el texto literario o en el musical; pero hay que tener en cuenta que la voluntad, que siempre tiene algo de mítico, interviene en esa fijación y trata de liberar a las obras del flujo del tiempo. Lo fijado es signo, es función, no es un en-sí; el proceso que se desenvuelve entre ello y el espíritu es la historia de la obra de arte. Aunque ella signifique quietud puede, sin embargo, entrar de nuevo en movimiento. Los momentos que hay en ese reposo son irreconciliables entre sí. El despliegue de la obra es la perduración de la vida de su dinámica inmanente. Lo que dice por medio de la configuración de sus elementos significa en épocas diferentes algo objetivamente diferente y esto llega a afectar a su misma verdad. Las obras de arte pueden llegar a ser ininterpretables, a enmudecer; con frecuncia se convierten en insignificantes; la modificación de las obras implica casi siempre un hundimiento, su caída en ideologías. Cada vez subsiste menos de valioso entre las obras que proceden del pasado. Se agotan las reservas artísticas: y el proceso de neutralización hasta que se convierten en reservas es el aspecto externo de la ruina interna de las obras. Su variabilidad histórica se extiende también a su nivel formal. Aunque hoy no es pensable arte alguno enfático que no tenga máximas exigencias, este hecho no es garantía de supervivencia. Recíprocamente hay obras que por sí mismas no podrían tener grandes ambiciones y en las que se perciben, sin embargo, unas calidades que difícilmente tuvieron en el momento de su aparición. Claudius y Hebel son más resistentes [al olvido] que otros autores de más altura como Hebbel o el Flaubert de *Salammbô;* la forma de la parodia, que prospera sin dificultad en un nivel formal más bajo en relación con otros géneros, es la que codifica esta diferencia. Hay que retener los niveles, pero también hay que relativizarlos.

Interpretación, comentario, crítica

Las obras acabadas han llegado a ser lo que son por medio de un proceso, porque su ser es un devenir. Por esto se remiten a las formas en que cristaliza ese proceso: interpretación, comentario, crítica. No se trata sólo de hechos externos que son llevados a las obras

[78] Cf. Karl Marx y Friedrich Engels, *Werke,* vol. 13.

[79] Cf. Walter Benjamin, *Schriften,* vol. I, p. 462. [*Benjamin cita aquí a Proust en* Le temps retrouvé. *Nota del Editor.*]

por aquellos que se ocupan de ellas, sino que son el escenario del movimiento histórico de las obras en sí mismas y son por tanto elementos formales por propio derecho. Sirven al contenido de verdad de las obras al considerarlo como algo que las sobrepasa y separan ese contenido —tal es la tarea de la crítica— de los momentos de su falsedad. Esas formas tienen que afilarse hasta penetrar en el terreno de la filosofía para que el despliegue de las obras acontezca en ellas con éxito. En el movimiento de la configuración inmanente de las obras de arte y en la dinámica de su relación con el concepto mismo de arte, de dentro afuera, se está haciendo patente hasta qué punto el arte, no obstante su esencia monadológica y a causa de ella, es un momento en el movimiento del espíritu y en el movimiento histórico real. La relación con el arte del pasado, lo mismo que los límites de su perceptibilidad, tienen su sentido en el estado actual de la conciencia como lugar en que se ven negados y superados positiva o negativamente; todo lo demás no es sino erudición. Toda conciencia que se dedique a hacer el inventario del pasado artístico es falsa. Sólo cuando la humanidad esté liberada y reconciliada podrá contemplar quizá el arte del pasado sin avergonzarse, sin que haya en esa contemplación un mal deseo de venganza contra el arte contemporáneo, y sea una auténtica satisfacción dada a los muertos. La impaciente subsunción de las obras bajo la historia, la adscripción al lugar que en ellas les corresponde, es lo contrario de una relación genuina con su factor histórico en cuanto propio contenido suyo. En el Zermatt aparece el monte Cervino, representación por antonomasia de la montaña absoluta, como si fuera la única montaña en todo el mundo; pero si su vista se ofrece en Gorner Grat es sólo un eslabón de una imponente cadena. Ahora bien, sólo partiendo del Zermatt se puede llegar al Gorner Grat. Lo mismo sucede con la perspectiva de las obras de arte.

El contenido de verdad es histórico

La interdependencia que existe entre el rango y la historia no hay que representársela según ese inmóvil cliché de las ciencias del espíritu vulgares, de acuerdo con el cual la historia es la instancia que decide sobre el rango. Lo único que se consigue así es racionalizar de manera histórico-filosófica la propia incapacidad, como si aquí y ahora no se pudiera emitir un juicio con fundamento. Una humildad semejante se encuentra inerme ante cualquier crítico de arte que se dedique a pontificar. Esa neutralidad prudente y consciente se halla presta a inclinarse bajo la opinión dominante y su conformismo se extiende también al futuro. Confía en el decurso del espíritu del mundo, en ese mundo futuro en que nada auténtico se habrá perdi-

do, mientras que el espíritu del mundo actual oprimido por una continua maldición refuerza y transmite la antigua mentira. Esas grandes excavaciones y esos descubrimientos, como los de El Greco, de Büchner o de Lautréamont, tienen su fuerza precisamente en el hecho de que el decurso de la historia por sí mismo no ayuda en forma alguna a lo valioso. Ese decurso histórico, aun en lo que se refiere a las obras de arte de mayor significado, tiene que ser cepillado a contrapelo, como dijo Benjamin [80], y nadie puede decir que algo importante fue aniquilado en la historia del arte o tan profundamente olvidado que no pueda ser encontrado de nuevo, ni tan calumniado que no pueda volver a interpelarnos: si bien el poder de la realidad histórica soporta con dificultad las revisiones aunque sean espirituales. Esto no quiere decir que el juicio de la historia sea sencillamente nulo. Desde hace siglos abundan los ejemplos de incomprensiones de los contemporáneos; las tendencias hacia lo nuevo y lo original, desde el fin del tradicionalismo feudal, entran necesariamente en colisión con las formas de ver establecidas; la aceptación contemporánea, a causa de su tendencia, se hace cada vez más difícil. Con todo, llama la atención cuán pocas obras de rango superior han nacido en la época del historicismo, a pesar de que éste investiga todo lo alcanzable. Además, habría que reconocer, no sin encontrar resistencia, que las obras más famosas de los maestros más famosos, tan convertidas en fetiches de la sociedad de consumo, están casi siempre por encima, aunque no todas las veces, de las obras olvidadas. En el juicio de la historia se entrecruzan el punto de vista dominante con la creciente verdad de las obras. Esta verdad, como antítesis de la sociedad existente, no se agota en sus leyes de movimiento, sino que tiene una ley propia contraria a la anterior, y en la historia real no crece tan sólo la represión, sino también el potencial de libertad que es solidario con el contenido de verdad del arte. Los méritos de una obra, su nivel formal, su ajuste interno, suelen reconocerse cuando los materiales envejecen o cuando la sensibilidad se embota respecto de los rasgos más llamativos de su fachada. Probablemente Beethoven pudo ser escuchado como compositor cuando el gesto de lo titánico, su efecto primario, había sido superado por los efectos más crasos de otros más jóvenes como Berlioz. La superioridad sobre Gauguin de los grandes impresionistas se perfiló por primera vez cuando las innovaciones de éste palidecieron ante las de los posteriores. Para que la calidad se despliegue históricamente no necesita sólo de su en-sí, sino de lo que sigue tras él y presta relieve a lo más antiguo; quizá pueda decirse que hay relación entre la calidad y un proceso de destrucción. Algunas obras de arte poseen la fuerza interior de hacer saltar esas limitaciones sociales que ellas mismas tuvie-

[80] Cf. *o. c.*, p. 498.

ron. El hecho de que los escritos de Kafka impidan su aceptación por los lectores de novelas a causa de la explosiva imposibilidad empírica de lo narrado, hace que, precisamente por esa incomodidad que crean, sean comprensibles para todos. La opinión, proclamada al unísono por occidentalistas y los estalinistas, de que el arte moderno es incomprensible, es una descripción ampliamente acertada; pero es falsa porque considera el hecho de su aceptación como magnitud firme y oculta los ataques a la conciencia de que son capaces esas obras juzgadas incompatibles con ella. La figura adecuada para un mundo administrado, figura que ha sido acogida por las obras de arte, es la de la comunicación de lo incomunicable, la manifestación explosiva de la conciencia oprimida. Las obras en las que la configuración estética se trasciende a sí misma, empujada por su contenido de verdad, son las que ocupan el lugar que en otro tiempo quería significar el concepto de lo sublime. Su espíritu y sus materiales se distancian en ellas, pero conservan la tendencia de llegar a ser uno. Su espíritu se experimenta a sí mismo como irrepresentable sensiblemente y sus materiales como aquello que existe fuera del confinamiento de la obra, como irreconciliable con su unidad. El concepto de la obra de arte es tan poco apropiado respecto a Kafka como siempre lo fue el religioso. Los materiales —según la formulación de Benjamin, también el lenguaje— se hacen pobres, desnudos, visibles; el espíritu recibe de ellos la cualidad de una segunda abstracción. (Lo sublime en la naturaleza y en el arte.) La doctrina de Kant sobre el sentimiento de lo sublime trata de describir una clase de arte vibrante en sí mismo, que queda en suspenso en gracia a una verdad que no tiene apariencia, lo cual no le impide, en cuanto arte, conservar su carácter apariencial. El concepto de naturaleza propio de la Ilustración contribuyó a la invasión del arte por lo sublime. Al hacer la crítica de un mundo absolutista de formas que convertía a la naturaleza en tabú por impetuosa, indómita, plebeya, penetró en toda Europa hacia finales del siglo XVIII, concretamente en el ejercicio artístico, lo que Kant había reservado a la naturaleza, lo sublime, lo cual entró en creciente conflicto con el gusto estético. La liberación de lo elemental fue lo mismo que la emancipación del sujeto y la autoconciencia del espíritu. Como naturaleza, espiritualiza el arte. Su espíritu es la autorreflexión sobre su propio elemento natural. Cuanto más acepta internamente el arte algo no idéntico, inmediatamente opuesto al espíritu, tanto más tiene que espiritualizarse. Recíprocamente la espiritualización ha aportado al arte todo aquello que es repelente y no agradable a los sentidos, lo que antes era para ella tabú; lo no agradable sensualmente tiene afinidad con el espíritu. La emancipación del sujeto en arte es la emancipación de la autonomía de ese arte; al quedar liberado el arte de los miramientos respecto de su recepción, su fachada sensible se torna indiferente y se

convierte en función del contenido. Y este contenido se robustece en lo que ya no está preformado ni aprobado por la sociedad. El arte no se espiritualiza por las ideas que anuncia, sino por lo elemental. Se convierte en algo carente de intención que puede recibir en sí el espíritu; la dialéctica de ambos es el contenido de verdad. La espiritualidad estética desde siempre se ha entendido mejor con lo *fauve,* con lo salvaje, que con lo ya ocupado culturalmente. La obra de arte en sí, como algo espiritualizado, se convierte en eso que se le concedía como efecto sobre otro espíritu, como *katharsis,* se convierte en sublimación de la naturaleza. Lo sublime que Kant reservó a la naturaleza se convirtió tras él en un constitutivo histórico del arte mismo. Lo sublime traza la línea de demarcación respecto a lo que después se llamó industria del arte. La idea que Kant tuvo del arte era la de servidor, pero el arte se hace humano desde el momento en que reniega del servicio. Su carácter humano es incompatible con cualquier ideología del servicio a los hombres. Su fidelidad a los hombres se conserva únicamente siendo inhumano con ellos.

LO SUBLIME EN LA NATURALEZA Y EL ARTE. SUBLIMIDAD Y JUEGO

La determinación kantiana de lo sublime, al ser trasplantada al arte, va más allá de sí misma. De acuerdo con ella, el espíritu, en su impotencia empírica ante la naturaleza, experimenta su inteligibilidad como separada de la naturaleza. Pero como lo sublime de la naturaleza ha de poder ser sentido, la teoría de la constitución subjetiva de acuerdo con la naturaleza también se vuelve sublime y la autodeterminación de lo que es sublime en la naturaleza sirve de anticipación de la reconciliación con ella. La naturaleza, no oprimida ya por el espíritu, se libera de esa funesta conexión entre naturalidad y soberanía subjetiva. Tal emancipación equivaldría al retorno de la naturaleza, la cual, como imagen de la mera existencia, es lo sublime. En los rasgos de lo majestuoso que están inscritos en el poder y grandeza de lo sublime la naturaleza se expresa contra la majestad. Cercano está el dicho de Schiller de que el hombre sólo es hombre del todo cuando juega; al hacer plena su soberanía deja tras de sí la maldición del objetivo de la misma. Cuanto más se cierra a esto la realidad empírica, tanto más el arte se convierte en un momento de lo sublime; las ideas estéticas tradicionales entendieron sin dificultad que, tras el hundimiento de la belleza formal, sólo quedaba la idea de lo sublime. Aun la *hybris* de la religión del arte, de su conversión en algo absoluto, aquel juego que se queda satisfecho con la soberanía del espíritu, tiene su punto de verdad en su alergia contra cuanto no sea sublime en arte. Lo que se llama en

Kierkegaard seriedad subjetiva y estética —herencia de lo sublime— es la conversión de las obras en algo verdadero gracias a su contenido. El ascenso de lo sublime es lo mismo que la necesidad que tiene el arte de no esquivar las contradicciones fundamentales, sino de vencerlas del todo en sí mismas; su reconciliación no es resultado del conflicto sino, únicamente, de que ese conflicto encuentre un lenguaje. Así lo sublime se torna en latente. El arte que llega hasta aquel contenido de verdad en que las contradicciones se dan con todos sus filos, no tiene esa positividad de la negación de que estaba penetrado el concepto tradicional de lo sublime como un fin infinito presente. Este concepto es correlativo con el hundimiento de las categorías de juego. Todavía en el siglo XIX una teoría clásica define la música, en contra de Wagner, como juego de formas tonales en movimiento; se ha gustado de poner de relieve la semejanza del desarrollo musical con el despliegue óptico del caleidoscopio, invención para deleitar los sentidos del buen burgués. En nombre de la fe en la cultura no hay por qué negar el acierto de esa comparación: los momentos de ruptura en la música sinfónica, como en la de Mahler, poseen una fiel analogía con las situaciones del caleidoscopio en que una serie de imágenes que varían fácilmente se hunde y aparece una nueva constelación de diferente cualidad. Pero sin olvidar que en música su elemento no conceptual, su cambio, su articulación están determinados ante todo por sus propios medios y su contenido se consigue por la totalidad de las determinaciones que ella se da a sí misma, contenido que es ignorado por el concepto del juego de formas. Lo que se presenta como sublime suena a vacío; lo que se repite incesantemente vuelve a la puerilidad de la que procede. Ciertamente, al dinamizarse el arte, crece su determinación inmanente como un hacer, crece su carácter de juego; la principal obra para orquesta de Debussy se llamó —medio siglo antes de Beckett— *Jeux*. La crítica a la seriedad y profundidad, que apuntó un tiempo contra la exageración de una interioridad provinciana, se ha convertido entretanto en ideología lo mismo que la justificación del trabajo diligente e inconsciente, de la actividad por sí misma. Lo sublime, al final, se transforma en su contrario. No se podría hablar de lo sublime respecto a obras de arte concretas sin la charlatanería propia de la religión del arte, y esto procede del dinamismo de esa categoría. La frase de que de lo sublime a lo ridículo hay sólo un paso la ha acogido la historia y la ha confirmado en todo su horror, como lo expresó Napoleón cuando cambió su suerte. En su significado originario la frase quería decir que un estilo grandioso, un proceder patético, cuando falla la relación entre sus exigencias y su posible realización, casi siempre a causa de la presencia subrepticia de algo pedestre, tiene efectos cómicos. Pero lo que se apunta en ese deslizamiento es algo que sucede en lo sublime en cuanto tal. Lo sublime

debía ser la grandeza del hombre como espíritu que domina la naturaleza. Pero si se descubre que la experiencia de lo sublime es la conciencia que tiene el hombre de su procedencia de la naturaleza, entonces se altera la composición de la categoría misma. Aun en su versión kantiana, estuvo teñida de nihilismo humano, y en ella, en la debilidad del ser individual, se diluiría la eternidad de su esencia universal, del espíritu. Pero si, por el contrario, es el espíritu quien se ve reconducido a su medida de naturaleza, entonces la aniquilación del individuo en ella ya no se niega ni se supera positivamente. A causa del triunfo de lo inteligible en el individuo, que así puede resistir a la muerte, éste se hincha como si, portador del espíritu, fuera él mismo absoluto. Y esto lo convierte en figura cómica. El arte más avanzado encuentra en la comedia algo trágico, lo sublime y el juego convergen. Lo sublime señala también la ocupación inmediata del arte por la teología: ésta lleva a cabo un último intento de reivindicar un sentido para lo existente, precisamente por medio de su desaparición. Contra este veredicto el arte por sí mismo no puede nada. Hay algo en la construcción kantiana que resiste a la objeción de que habría reservado lo sublime sólo al sentimiento de la naturaleza porque todavía no tenía experiencia del gran arte subjetivo. Su doctrina está expresando inconscientemente que lo sublime no es compatible con el carácter apariencial del arte, de manera semejante a como Haydn reaccionó frente a Beethoven, al que llamaba el Gran Mogol. Cuando el arte burgués extendió su mano hacia lo sublime y volvió después a sí mismo, el movimiento de lo sublime ya estaba orientado hacia su negación. La teología por su parte es reacia a su integración estética. Lo sublime en cuanto apariencia tiene también su contrasentido y colabora a la neutralización de la verdad; la *Sonata a Kreutzer* de Tolstoi era una acusación contra su mismo arte. Además sostenía en contra de la estética subjetiva de los sentimientos que los sentimientos sobre los que se basa no son más que apariencia. Pero la apariencia no son ellos, que son reales; la apariencia está en las obras estéticas. La ascética de Kant contra lo estéticamente sublime es una anticipación objetiva de la crítica del clasicismo heroico y del arte enfático derivado de él. Pero al haber situado lo sublime en la grandeza avasalladora, en la antítesis entre poder y debilidad, afirmó limpiamente su clara complicidad con el poder y el dominio. De ello tiene que avergonzarse el arte y darle la vuelta a lo duradero que pretendía la idea de lo sublime. A Kant no se le escapó que lo sublime no es lo cuantitativamente grande en cuanto tal: con pleno derecho definió el concepto de lo sublime por la resistencia del espíritu frente al poder desatado. El sentimiento de lo sublime no se refiere inmediatamente a lo que aparece. Las altas montañas nos dicen algo como imágenes de un espacio liberado de ataduras y estrecheces y de nuestra posible participación en él, pero no

nos hablan en cuanto ahogan ese espacio. Herencia de lo sublime es la dura negatividad, desnuda y sin apariencia, tal como la prometió un día la apariencia de lo sublime. Pero es también la herencia de lo cómico, que entonces se alimentaba del sentimiento de lo pequeño, de lo amanerado e insignificante y hablaba casi siempre en favor del poder establecido. Lo cómico es lo que se ha convertido en nada a causa de sus exigencias de relevancia, exigencias que anuncia por su mera existencia y mediante la que se pone del lado del enemigo; pero no menos nulo es también, cuando se lo mira profundamente, ese enemigo, el poder y la grandeza. Lo trágico y lo cómico se hunde en el arte nuevo y así se conservan en él, en su ocaso.

LO UNIVERSAL Y LO PARTICULAR

Nominalismo y ocaso de los géneros estéticos

Lo que ha sucedido con las categorías de lo trágico y lo cómico demuestra el ocaso de los géneros estéticos en cuanto géneros. El arte está incluido en el proceso general de un nominalismo creciente desde que se hizo trizas el *ordo* medieval. Ya no se le concede que haya nada universal en sus tipos y los antiguos se han visto arrebatados por el torbellino nominalista. La experiencia crítica de Croce de que cada obra deba ser juzgada, como se dice en inglés, *on its own merits,* trasladó esa tendencia histórica a la estética teórica. Realmente ninguna obra de arte que cuente ha respondido del todo a su género. Bach, de quien se han tomado las reglas escolares para la fuga, no escribió ningún tiempo intermedio según el modelo de las secuencias en doble contrapunto, y la necesidad de separarse de los modelos mecánicos acabó por incorporarse a las reglas de los Conservatorios. El nominalismo estético es la consecuencia que Hegel no llegó a extraer de su doctrina de la preeminencia de los pasos dialécticos sobre la totalidad abstracta. Pero la tardía consecuencia sacada por Croce aguó la dialéctica, al incluir, con los géneros, el momento de la universalidad, en lugar de suprimirlo y superarlo seriamente. Esto incluye a Croce en esa tendencia general a adaptar el Hegel descubierto de nuevo al espíritu contemporáneo por medio de una doctrina evolutiva más o menos positivista. Las artes en cuanto tales no desaparecen sin huella en el arte, y tampoco los géneros y formas en cada arte. No hay duda de que la tragedia ática fue el golpe de gracia de algo tan universal como la reconciliación del mito. La autonomía del gran arte nació de acuerdo con la emancipación del espíritu y tuvo el mismo componente de universalidad que éste. El *prin-*

cipium individuationis, exigencia de la individualidad estética, no sólo es universal en cuanto principio, sino que es inherente al sujeto liberado. Su universalidad, el espíritu, no está por su propio sentido más allá de lo singular y particular que lo soporta. El χωρισμός entre sujeto e individuo pertenece a un grado posterior de reflexión filosófica y ha sido elucubrado para elevar al sujeto al grado de lo absoluto. El momento sustancial de los géneros y formas tiene su lugar en las necesidades históricas de los materiales. La fuga se halla ligada a las relaciones tonales y parece estar exigida, como su fin, por la tonalidad en la praxis imitatoria, tonalidad que llegó a ser la dominante universal tras el olvido de la modalidad. Procedimientos específicos como la respuesta real o tonal de un tema de fuga encierran sentido musical sólo cuando se advierte la confrontación de la polifonía tradicional con las nuevas tareas, la de superar la pesadez homófona de la tonalidad, la de integrarla en la polifonía y la de crear un espacio para las matizaciones del contrapunto y de la armonía. Las peculiaridades de la fuga tendrían que derivarse todas ellas de las necesidades de los compositores, aunque fueran necesidades no conscientes. La fuga es la forma de organización de una polifonía que se ha convertido en tonal y está racionalizada del todo. Por esto va más allá que sus realizaciones singulares, pero no existe sin ellas. También yace prefigurada en ella de forma general la liberación de su esquema. Pero si la tonalidad ya no es obligatoria, entonces las categorías fundamentales de la fuga, como la diferencia entre *dux* y *comes,* la estructura normativa de la respuesta, el elemento de repetición que sirve para la reaparición de la dominante, dejan de tener función, se hacen técnicamente falsos. Si la necesidad de expresión diferenciada y dinámica del compositor singular ya no desea servirse de la fuga, que por lo demás estaba ya más diferenciada de lo que le gusta a la conciencia de la propia libertad, entonces la fuga como realidad objetiva, como forma, se ha convertido en imposible. Quien, sin embargo, siga usando esa forma que se ha hecho arcaica, tendrá que «reconstruirla», ha de hacer que se destaque su idea desnuda en lugar de su concreción, y lo mismo vale para otras formas. Pero la reconstrucción de formas previamente dadas se convierte en un «como-si» y es una causa más de su destrucción. La tendencia histórica por su parte encierra también el momento de lo universal. Las fugas se convirtieron en cadenas precisamente por causa de la historia. Las formas a veces tienen efectos inspiradores. El trabajo total sobre los motivos y con él la conformación concreta de la música tienen lo universal de la fuga como presupuesto. *Figaro* tampoco habría llegado a ser lo que es si su música no hubiera explorado lo que exige la ópera. Esto implica la pregunta de qué sea la ópera. Y el hecho de que Schönberg, queriéndolo o sin querer, continúe las reflexiones de Beethoven sobre cómo pueden escribirse acertadamente

cuartetos condujo a esa expansión del contrapunto que revolucionó el conjunto de los materiales musicales. La fama, al llamar creador a un artista, es injusta con él porque relega a la categoría de hallazgo arbitrario lo que realmente no es así. Las obras de arte se han visto influidas por la concepción de Croce que barrió los restos de escolástica y de rancio racionalismo. Ni los clasicistas ni su maestro Hegel lo habrían aprobado. Pero la tendencia hacia el nominalismo no procede de reflexiones, sino de las obras mismas y, por ello, de una realidad universal en el arte. Este ha intentado, desde tiempos inmemorables, salvar lo particular; la particularización creciente es una tendencia inmanente. Las obras realmente conseguidas fueron, desde siempre, aquellas en que más había triunfado la especificación. Pero los conceptos generales de géneros estéticos, que han aparecido una y otra vez con sus normas, siempre han estado impurificados por la reflexión didáctica que hizo de mediadora entre ellos y lo particular, al señalar en las obras importantes esas características singulares por las que después fueron medidas sin que por ello esas características sean lo esencial de las obras. Aunque el género es el que guarda la autenticidad de las obras, la tendencia al nominalismo no es idéntica con el desarrollo del arte en busca de un concepto que no se fíe demasiado de los conceptos. La dialéctica de lo universal y lo singular no hace desaparecer su diferencia, como lo hace el confuso concepto de símbolo. El *principium individuationis* del arte, su nominalismo inmanente, es sólo una indicación y no un hecho previo. Su efecto no es sólo la particularización y con ella la completa conformación de las obras singulares: también clasifica las realidades universales hacia las que se orientan las obras y borra la línea de demarcación respecto de una experiencia empírica sin conformación, en bruto. Es a la vez una amenaza para las obras de arte y la causa de su nacimiento. Prototipo de esto es el crecimiento en importancia de la novela en la época burguesa, a pesar de ser forma nominalista y por tanto paradójica *par excellence;* toda la pérdida de autenticidad en el arte nuevo data de entonces. La relación entre lo universal y lo particular no es tan simple como sugiere el nominalismo, ni tan trivial como afirma la estética tradicional al decir que lo universal tiene que particularizarse. Una disyunción definitiva entre nominalismo y universalismo carece de valor. Es igualmente verdadero lo que acentuó en su música el vergonzantemente olvidado August Halm, es decir, la existencia y la teleología de los géneros y tipos objetivos, el que no pueda tenerse confianza en ellos, sino que haya que atacarlos para poder conservar su momento sustancial. En la historia de las formas sufre la subjetividad un cambio cualitativo y desaparece en ellas. Es cierto que Bach creó la forma de la fuga partiendo de intentos de sus antecesores; también lo es que la fuga es su producto subjetivo y que tras él enmudeció en cuanto forma. Pero

también lo es que el proceso por el que llegó a producirla estaba determinado objetivamente como superación de lo inacabado y rudimentario, de lo no estructurado. Lo realizado por él dedujo la consecuencia de cuanto aguardaba, todavía sin concordar, en las viejas *Canzonen* y *Ricercaren* y de cuanto éstas exigían. Los géneros no son menos dialécticos que lo individual. Nacen y pasan, pero también tienen algo en común con las ideas platónicas. Cuanto más auténticas son las obras, tanto más se pliegan a algo exigido objetivamente, al ajuste de la cosa misma, y esto es siempre universal. La fuerza del sujeto consiste en su participación en esto y no sólo en anunciarlo. Las formas tienen la preponderancia sobre el sujeto hasta el momento en que el ajuste de las obras con las formas universales desaparece. El sujeto, partiendo de la objetividad, las hace saltar en pedazos en busca del ajuste de la obra. Cada una de ellas hace justicia a los géneros no sólo por el hecho de que se les subsuma, sino también por los conflictos en los que sirvió para justificarlos, después para crearlos y por fin para hacerlos desaparecer. Las obras más específicas llenan fielmente las exigencias de su tipo: la afirmación dialéctica de que lo individual es lo universal tiene su modelo en el arte. Kant fue el primero en advertirlo y en quitarle filos. Bajo el aspecto de la teleología la razón tiene en su estética un papel total, creador de identidad. Como algo que es totalmente producido, la obra de arte no conoce en Kant, finalmente, nada que no sea idéntico. Su insistencia sobre el fin, convertida en tabú por su filosofía trascendental para el conocimiento discursivo como inalcanzable para el sujeto, se convierte en un tema constante del conocimiento en arte. La universalidad en lo individual se describe como algo preestablecido; el genio tiende hacia ello para garantizarlo; pero este concepto apenas si es explícito. Al hablar de individuación, por el simple sentido de la palabra, alejamos el arte de lo universal. Y el hecho de que el arte tenga que individualizarse *à fond perdu* hace problemática la universalidad; Kant lo sabía. Si se supone que el arte es posible sin ningún género de rupturas, entonces fracasa desde el principio; si se rechaza la universalidad para poder ganarla, entonces no puede volver; está perdida si lo individualizado no puede llegar partiendo de sí mismo, sin ningún *deus ex machina,* hasta lo universal. El único camino que hay abierto para las obras de arte y para su éxito es también el camino de su creciente imposibilidad. Al no servir ya el recurso a la previa universalidad de los géneros, lo radicalmente individual se aproxima al borde de la contingencia y de la absoluta indiferencia y no existe ningún término medio que recupere el equilibrio.

La estética de los géneros en la Antigüedad

La visión ontológica del arte propia de la Antigüedad, en la cual se desarrolló la estética de los géneros, convergió con pragmatismo estético de una forma difícilmente repetible. Para Platón, como se sabe, el valor del arte depende de su presunta utilidad política. La estética aristotélica es una estética de efectos, humanizada y burguesa, porque los busca en los efectos de los individuos, siguiendo las tendencias helenísticas de privatización. Pero los efectos postulados por ambos pueden ya entonces haber sido ficticios. La alianza entre la estética de géneros y el pragmatismo no es ese contrasentido que puede parecer a primera vista. El convencionalismo que acecha en toda ontología pudo desde el principio arreglárselas con el pragmatismo como determinación general de objetivos; el *principium individuationis* no sólo se acomoda a los géneros, sino también a la subsunción bajo la praxis reinante. La penetración en la obra individual, contraria a los género, conduce, sin embargo, a la legalidad inmanente. Las obras se convierten en mónadas y esto las hace distanciarse de los efectos orientados hacia fuera en forma disciplinada. Pero si esa disciplina de las obras, que éstas ejercen o que apoyan, se convierte en su propia normatividad, entonces pierden sus rasgos crudamente autoritarios frente a los hombres. La actitud autoritaria se lleva bien con la insistencia en los géneros más puros y sin mezcla posible; el pensamiento autoritario cree que una concreción no reglamentada está manchada, es impura; la teoría de la *authoritarian personality* ha señalado ese rasgo como *intolerance of ambiguity* y su presencia es inequívoca en todo arte y sociedad jerárquicos. Queda abierta la cuestión de si el concepto de pragmatismo puede aplicarse, sin desfigurarlo, a la Antigüedad. Si se lo considera como la doctrina de la posibilidad de medir las realizaciones espirituales por sus efectos reales, está suponiendo ese hiato entre lo interior y lo exterior, entre el individuo y la colectividad que la Antigüedad fue temiendo poco a poco y nunca llegó a temer tan plenamente como el mundo burgués; las normas colectivas no tenían ciertamente el mismo valor que en la época moderna. Con todo hoy ha crecido de nuevo la tentación de aumentar, en la historia de la filosofía, las divergencias entre las ideas muy alejadas cronológicamente, sin tener en cuenta la invariabilidad de sus rasgos dominantes. Es tan clara la complicidad de los juicios platónicos sobre el arte con esas ideas, que se necesita un verdadero *entêtement* ontológico para reinterpretarlas afirmando que todo aquello tenía una intención completamente distinta.

Historia filosófica de las convenciones

El creciente nominalismo filosófico liquidó los universales mucho antes de que los géneros y sus exigencias se presentasen al arte como convenciones creadas y caedizas, como cosas muertas y formalistas. Y no fue sólo la autoridad de Aristóteles la que hizo que la estética de los géneros siguiera valiendo en una época nominalista, todo a lo largo del idealismo alemán. También ha contribuido a este anacronismo esa imagen del arte como un ámbito especial, irracional, en que se revela todo lo que cae fuera del cientismo; y quizá haya contribuido más aún el hecho de que la reflexión teórica creía que con la ayuda de los conceptos de géneros estéticos podían evitar ese relativismo que para el pensamiento no dialéctico se une con la individuación radical. Las convenciones, aun depotenciadas, siguen siendo atractivas: es el *prix du progrès*. Aparecen como ejemplos de autenticidad y se desesperan ante el arte sin poder llegar a comprometerlo; el hecho de que no puedan ser tomadas en serio se convierte en el sucedáneo de la inalcanzable serenidad; en ellas, citadas con gusto, se refugia la decadente dimensión estética del juego. Al haber dejado de tener una función, siguen siendo máscaras. Pero éstas pertenecen a los antepasados del arte y cada obra en virtud de esa fijación que la convierte en lo que es nos está recordando algo semejante a una máscara. Las convenciones, tan citadas y tan desfiguradas son, sin embargo, un momento de la clarificación racional porque son la redención de las máscaras mágicas, cuyos gestos repiten en una atmósfera de juego; sólo que siempre con la inclinación a autoafirmarse positivamente e integrar el arte dentro de lo represivo. Por lo demás, las convenciones y los géneros no siempre están de acuerdo con la sociedad; algunas, como el lugar común de la sirvienta que se convierte en señora, suponían ya una aguda rebelión. En conjunto se podría decir que el distanciamiento del arte de la cruda experiencia empírica, en que creció su autonomía, no habría sido alcanzado a no ser por medio de las convenciones; nadie podría mal interpretar de forma naturalística la *Commedia dell'Arte*. Aunque ésta sólo pudo prosperar en una sociedad cerrada, esta sociedad aportó, sin embargo, las condiciones gracias a las cuales el arte pudo contraponerse a la mera existencia y en esta contraposición se esconde ya su oposición a la sociedad. La defensa nietzscheana de las convenciones, nacida de su radical rebeldía frente al nominalismo y del resentimiento contra el progreso del dominio estético de los materiales, cometió el error de interpretar literalmente las convenciones, por su mero sentido verbal, como algo acordado, como algo creado arbitrariamente y afectado internamente por la arbitrariedad. Al pasar por alto esa particularidad suya de proceder de una constricción histórica sedimentada, las convirtió en puro juego y lo mismo pudo tomarlas por bagatelas que defenderlas con el ademán del *justament*. Así su ingenio, mucho más diferencial que el de todos sus contemporáneos, penetró en el círculo maldito de la reacción estética y ya no pudo, en consecuencia, mantener separados los diferentes niveles formales. El postulado de lo individual encierra un momento negativo, el de menospreciar la distancia estética y el de pactar con lo dado; lo que hay aquí de vulgar y repulsivo no sólo daña a la jerarquía social, sino que hace que el arte se comprometa con esos elementos bárbaros y extraños. Las convenciones, al convertirse en las leyes formales de las obras, les prestaron firmeza en su interior y las hicieron cerrarse a la imitación de la vida exterior. Las convenciones tienen algo de externo y de heterogéneo respecto del sujeto, pero hacen patentes sus propios límites, lo inefable de su aleatoriedad. En la medida en que el sujeto se robustece y paralelamente pierden fuerza las categorías del orden social y del orden espiritual, tanto menores son las posibilidades de igualación entre ese sujeto y las convenciones. Las crecientes rupturas externas e internas conducen al hundimiento de las convenciones. Pero si el sujeto ya plenamente diferenciado acepta entonces las convenciones desde su propia libertad, esta contradicción las convierte en un mero arreglo: si están libremente elegidas o decretadas ya no aportan lo que el sujeto esperaba de ellas. Lo que posteriormente surgió en las obras de arte como su calidad específica, como lo intransferible e intangible de cada obra singular, supuso un distanciamiento del género hasta que la obra adquiriese esa calidad nueva: pero este tránsito se halla sometido a la mediación del género. El hecho de que no pueda prescindirse en arte de momentos universales, pero que a la vez el arte se oponga a ellos, se debe entender partiendo de su carácter de lenguaje. El lenguaje es enemigo de lo singular y tiende sin embargo a salvarlo. Es la mediación respecto de ello, sólo que por medio de lo universal y en el ámbito de lo universal; pero sólo hace justicia a sus propios universales cuando éstos se endurecen y aparecen como si fueran cosas en sí, sino cuando se concentran lo más posible en lo que hay que expresar de forma específica. Los universales del lenguaje se vuelven verdaderos por un proceso que corre en dirección contraria. «Todo efecto saludable de lo escrito, todo efecto que no sea profundamente destructivo, reposa en su misterio (el de la palabra, el del lenguaje). Por muchas que sean las figuras en que el lenguaje pueda mostrarse eficaz, no lo es en ninguna por la mera transmisión de contenidos, sino por la más pura apertura de su dignidad y de su esencia. Y aunque prescindo aquí de otras formas de influencia —como la poesía y la profecía—, me viene una y otra vez la idea de que aun la eliminación más limpia de cuanto es inexpresable por el

lenguaje es la forma más próxima que nos ha sido concedida para ser eficaces dentro del lenguaje y por medio de él. Esa eliminación de lo inexpresable la creo coincidente con la forma de escribir sobria y auténticamente objetiva y creo que apunta a la relación que hay entre conocimiento y hecho, precisamente en el interior de la magia lingüística. Mi concepto del estilo y de la forma de escribir objetiva —y a la vez altamente política— es: conducir hacia aquel dominio que está vedado a la palabra; sólo cuando este ámbito de lo indecible se abre en su puro poder puede saltar la chispa mágica entre la palabra y el hecho cambiante, en donde la unidad de ambos es a la vez una realidad. Sólo es eficaz el intenso avanzar de las palabras hasta el núcleo del más íntimo silencio. No creo que la palabra esté en modo alguno más lejos de lo divino que la acción 'real' y por ello no es posible llegar hasta lo divino de otra manera que por medio de sí mismo y de la propia pureza. Tomada en cambio como medio, la palabra prolifera indebidamente»[81]. Lo que llama Benjamin la eliminación de lo inexpresable no es otra cosa que la concentración del lenguaje en lo singular, la renuncia a considerar sus universales inmediatamente como verdad metafísica. Existe una tensión dialéctica entre la metafísica del lenguaje de Benjamin, tan objetivista y universalista, y esa formulación que coincide casi literalmente con la de Wittgenstein, tan famosa, publicada cinco años después y desconocida para Benjamin. Esta tensión se puede trasladar al arte, aunque conviene añadir, y es decisivo, que las ascesis ontológicas del lenguaje es el único camino para expresar lo inexpresable. Los universales acrecientan su fuerza en el arte en la medida en que éste se aproxima al lenguaje: dice algo lo que, al decirse, trasciende su aquí y ahora; el arte sólo alcanza semejante trascendencia por su tendencia a la singularización radical; por el hecho de que no diga nada más que cuanto pueda decir por su propia conformación, por su proceso inmanente. El momento lingüístico del arte es su momento mimético; sólo es elocuente en su movimiento específico, lejos de lo universal. La paradoja de que el arte lo diga y no lo diga tiene como fundamento que ese momento mimético por el que lo dice se opone a la vez al decir en cuanto opaco y singular.

Concepto de estilo

Las convenciones, cuando se pliegan al sujeto, por muy vacilante que sea ese ajuste, se llama estilo. Su concepto se refiere lo mismo a ese momento envolvente mediante el que el arte se hace lenguaje

[81] Walter Benjamin, *Briefe*, ed. por G. Scholem y Th. W. Adorno, Frankfurt a. M., 1966, vol. I, pp. 126 s.

—el contenido de todo lenguaje en arte es su estilo— que a ese momento encadenante que, de la forma que sea, es compatible con lo singular. Los estilos se han merecido su tan lamentado ocaso cuando se conoció que esa compatibilidad era ilusoria. No es de lamentar que el arte se entregase a los estilos, sino que, bajo la presión de su autoridad, fingiese nuevos estilos; toda la falta de estilos en el siglo XIX a eso se reduce. Objetivamente hablando, el entristecerse por la pérdida del estilo —que no es casi nunca una debilidad en la tendencia hacia la individuación— procede del hecho de que, tras el hundimiento de la obligatoriedad colectiva del arte o de su apariencia —pues la universalidad del arte tuvo siempre carácter de clase y fue por ello particular—, las obras fueron tan poco radicales como los primeros automóviles que apenas se diferenciaban de los carros o las primeras fotografías que apenas lo hacían de los retratos pictóricos. Aunque el canon tradicional ha sido desmontado, las obras que proceden de la libertad no pueden prosperar en una sociedad en que continúa su privación y sus hierros a fuego candente sobre las obras pioneras de la libertad. La copia de estilos, uno de los fenómenos estéticos originarios del siglo XIX, tiene que buscar ese rasgo específicamente burgués que promete la libertad a la vez que la recorta. Se debe poder manejar todo, pero se produce la regresión hacia lo ya manejado que realmente no es nada. En verdad el arte burgués, a causa de su consecuente autonomía, no sería compatible con la idea preburguesa del estilo y el hecho de que se negase tan decididamente a sacar esta consecuencia expresa la antinomia de la libertad burguesa. El resultado es la falta de estilo: ya no hay nada en lo que, según el dicho de Brecht, pueda uno apoyarse, pero, en virtud de la presión del mercado y de la adaptación, tampoco existe la posibilidad de producir libremente algo auténtico a partir de sí mismo; así se vuelve a invocar lo que había sido condenado. Los edificios victorianos, que los balnearios han desfigurado luego, son parodia de las villas hasta en los suburbios. La desolación que se echa en cara a esta época sin estilo y que se critica estéticamente no es expresión de un estilo crítico del tiempo, sino la consecuencia de factores extraartísticos, de la falsa racionalidad de una industria dominada por el lucro. El capital, al movilizar en propio provecho lo que llama la irracionalidad del arte, lo destuye. La maldición social deshace tanto la racionalidad como la irracionalidad estéticas. La crítica del estilo quedó impedida por el ideal estilístico polémico-romántico; si se hubiera proseguido, habría alcanzado a todo el arte tradicional. Artistas auténticos como Schönberg se rebelaron con toda su energía contra el concepto de estilo; es un criterio de lo radicalmente moderno el mandar a paseo ese concepto. Nunca puede dar razón de la calidad de las obras; las que parecen representar más exactamente su estilo han soportado siempre su conflicto con él; el estilo mismo

ha sido la unidad entre el estilo y su negación. Cualquier obra de arte es un campo de fuerzas en su relación con el estilo, aun en el arte moderno donde, incluso en los casos en que ha desaparecido la voluntad estilística, se crea algo así como un estilo por la presión de la configuración de la obra. Cuanto más ambiciosas son las obras de arte con tanta mayor energía soportan el conflicto, aun renunciando a ese triunfo en el que olfatean inmediatamente algo afirmativo. Una vez pasados los estilos puede glorificárselos, pero sólo por el hecho de que, aun con sus rasgos represivos, no penetraban en las obras de arte sólo desde fuera, sino que, como Hegel gustaba de decir refiriéndose a la Antigüedad, les eran sustanciales en alguna medida. Infiltran la obra de arte con algo que se puede llamar espíritu objetivo; aun los momentos específicos proceden de esa llamada que exige algo específico para su realización. En períodos en que el espíritu objetivo no estaba totalmente dirigido y las espontaneidades no totalmente manejadas, había una cierta felicidad en el estilo. Es constitutivo del arte subjetivo de Beethoven esa forma íntegramente dinámica que es la sonata y con ella el estilo absolutista del último clasicismo vienés, vuelto a sí mismo por medio de Beethoven, que lo trabajó hasta el final. No hay ya parecido posible, el estilo está completamente liquidado. Por el contrario, se apela con uniformidad al concepto de lo caótico. Pero éste es sólo la proyección de la incapacidad de seguir en las cosas su lógica específica; las invectivas contra el arte nuevo proceden de una falta de comprensión perfectamente determinable, unida con frecuencia a conocimientos simplistas que son por lo común desconcertantes. Se ha llegado a comprender, y sin posible vuelta atrás, que la obligatoriedad de los estilos es un reflejo del carácter constrictivo de la sociedad, carácter que la humanidad intenta sacudirse aunque de forma intermitente y siempre con peligro de recaída; un estilo coactivo no es imaginable sin la estructura objetiva de una sociedad cerrada y represiva. En las obras de arte singulares el concepto de estilo se puede aplicar como resumen de sus momentos lingüísticos: la obra que no pertenece a ningún estilo tiene que tener su propio estilo o, como digo Berg, su «tono». No se puede negar a este respecto que, en los últimos desarrollos artísticos, las obras de arte perfectamente estructuradas se acercan entre sí. Lo que la historia académica llamó el estilo personal está en regresión. Si protesta y quiere seguir manteniéndose vivo, chocará inevitablemente contra la normatividad inmanente de la obra particular. La negación perfecta del estilo parece transformarse en otro estilo. El descubrimiento de rasgos conformistas en el no conformismo [82] se ha convertido entretanto en verdad de Pero Grullo, pero

[82] Cf. Theodor W. ADORNO, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, 2.ª ed., Frankfurt a. M., 1962, pp. 275 ss.

que sólo sirve para que el conformista se busque una coartada contra quien sostiene la otra actitud. Esto no disminuye la dialéctica entre lo singular y lo universal. El hecho de que en las obras más avanzadas, nominalistas, vuelva lo universal y a veces lo convencional no es un pecado original, sino que procede de su carácter lingüístico: ese carácter crea un vocabulario en cada uno de sus grados y en las mónadas sin ventanas. La poesía del expresionismo, de acuerdo con la advertencia de Mautz [83], utiliza ciertas convenciones sobre el valor de los colores que también pueden reconocerse en el libro de Kandinsky. La expresión, la mayor antítesis de la universalidad abstracta, para poder hablar, tal como dice su mismo concepto, puede necesitar de tales convenciones. Pero si se emperra en el movimiento absoluto no podría dominarlo de tal forma que hablase desde la obra de arte. Si el expresionismo en todos los medios estéticos cayó en algo que es semejante al estilo, obrando en contra de su idea, esto sucedió tan sólo en sus representantes subalternos como acomodación al mercado: de otra forma procedería de acuerdo con su idea. Para realizarse, ésta tiene que tomar el aspecto de algo que trasciende el τόδε τί y con ello está impidiendo su realización.

PROGRESO DEL ARTE

La sencilla credibilidad que puede tener el estilo acompaña al rencor ante el progreso del arte. Los razonamientos procedentes de la filosofía de la cultura, endurecidos contra las tendencias inmanentes que empujan al radicalismo artístico, suelen refugiarse en la idea de que el concepto de progreso está superado, de que es una mala reliquia del siglo XIX. Esto les da la apariencia de elevación espiritual sobre las implicaciones tecnológicas de los artistas de vanguardia y un cierto efecto demagógico; así conceden su bendición intelectual a ese antiintelectualismo tan extendido, sometido a la industria de la cultura y defendido por ella. El carácter ideológico de tales esfuerzos no dispensa, sin embargo, de la reflexión sobre la relación entre arte y progreso. Este concepto, como ya advirtieron Hegel y Marx, no se puede aplicar a la cultura tan limpiamente como a las fuerzas productivas. Hasta en sus fibras más íntimas la cultura está mezclada con el movimiento histórico de los antagonismos crecientes. Su progreso es tan grande o tan pequeño como el de la sociedad. La estética de Hegel cojea, y no en último término, porque, lo mismo que todo su sistema vacila entre un pensar lo invariable y una dialéctica desbordante también ella, aun comprendiendo de

[83] Cf. Kurt MAUTZ, «Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik», en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 31 (1957), pp. 198 ss.

forma única el momento histórico del arte como el «despliegue de la verdad», conservó, sin embargo, el canon de la Antigüedad. En lugar de introducir la dialéctica en el progreso artístico frenó ese mismo progreso; el arte era para él más pasajero que sus figuras prototípicas. Las consecuencias que, cien años después, se darían en los países comunistas eran imprevisibles: su reaccionaria teoría artística se alimenta, aunque no sin algún aliento de Marx, de clasicismo hegeliano. El hecho de que el arte, según Hegel, hubiera sido en un tiempo el grado adecuado del desarrollo del espíritu, pero ya no lo fuera, manifiesta su confianza en un real progreso de la conciencia de libertad que se vio amargamente desengañada. Si la tesis de Hegel sobre el arte como conciencia de la necesidad es importante, es que no está anticuada. Realmente, el fin del arte, profetizado por él, no ha ocurrido en los ciento cincuenta años posteriores. No se ha seguido cultivando el arte como se continúa algo ya condenado; el rango de las obras más importantes de la época, de esa época que se condena como decadente, no debe discutirse con aquellos que quisieran aniquilarlo desde fuera y desde abajo. Aun el extremo reduccionismo en la conciencia de la necesidad del arte mismo, aun el gesto de su silencio y de su desaparición, sigue moviéndose como en un diferencial. Aunque en el mundo no hay aún progreso alguno, sí que lo hay en arte; *il faut continuer*. Es verdad que el arte se halla implica.do en lo que Hegel llama el espíritu del mundo y es culpable con él, y sólo puede sustraerse a esa culpa destruyéndose a sí mismo. Pero así apoyaría a ese dominio sin palabras y cedería a la barbarie. Las obras de arte que quieren lavar su culpa se debilitan como obras de arte. Si al espíritu del mundo se le adscribiese sin reflexionar, y demasiado fielmente su univocidad, se le reduciría sin más al concepto de dominio. Obras de arte que han estado en algunas fases de liberación que apunta más allá del momento histórico, se hermanan bien con el espíritu del mundo al que deben su aliento, su frescor, su posibilidad de superar su monotonía y su inercia. El sujeto que abre sus ojos ante tales obras hace que en él se despierte la naturaleza a sí misma y el espíritu histórico tiene una parte en tal despertar. Aunque todo progreso tiene que confrontarse con su contenido de verdad y ninguno debe convertirse en fetiche, sería lamentable hacer la diferenciación entre un progreso bueno como normativo y uno malo como salvaje. La naturaleza oprimida suele aparecer con más pureza en esas obras, tan artificialmente denostadas, que avanzan hasta el máximo que permite el estado de las fuerzas de producción, que en esas otras, tan sospechosas, cuyo *parti pris* en favor de la naturaleza está tan cerca del dominio de la misma como el amigo de los bosques lo está de la caza. El progreso del arte no hay ni que anunciarlo ni que negarlo. Ninguna obra posterior podría colocarse al lado de la verdad que poseen los últimos cuartetos de

Beethoven sin que la situación de esa obra, en sus materiales, espíritu y forma de proceder, se viera de nuevo afectada aun cuando hubiese procedido de las mejores cualidades artísticas.

La historia del arte no es homogénea

La dificultad de juzgar de forma general sobre el progreso del arte radica en la estructura de su misma historia. Porque ella no es homogénea. Es verdad que se forman series continuas, pero después se interrumpen por la presión social que a veces es una presión hacia la adaptación. Los desarrollos artísticos continuos han necesitado hasta hoy de unas condiciones sociales relativamente constantes. La continuidad de los géneros corre pareja con la continuidad y homogeneidad social; es posible que las actitudes del público italiano respecto de la ópera desde los napolitanos hasta Verdi, y aún hasta Puccini, no se modificasen profundamente; y una continuidad semejante de los géneros, marcada por el desarrollo de alguna forma lineal entre medios y prohibiciones, se podría constatar en la polifonía del final de la Edad Media. La correspondencia entre procesos históricos cerrados en arte y estructuras sociales del Estado nos enseña la limitación de la historia de los géneros; en cambios sociales abruptos, como, por ejemplo, en las exigencias de una burguesía robustecida que forma el público, se alteran también de forma abrupta los géneros y los estilos. La música del contrapunto, primitiva en sus comienzos hasta la regresión, expulsó la polifonía holandesa e italiana tan desarrollada, y su poderoso renacimiento en Bach fue dejado de lado tras su muerte, sin dejar huella durante decenios. Sólo en forma fragmentaria puede hablarse de tránsito de una obra a otra. La espontaneidad, el impulso hacia lo todavía no concebido del que el arte no puede prescidir, no tendría si no ningún espacio, su historia estaría determinada mecánicamente. Esto se aplica hasta a la obra de los artistas singulares más importantes; su línea es con frecuencia quebrada no sólo en esas naturalezas supuestamente proteicas que sólo descansan cambiando sus modelos, sino también en las escrupulosas y sensibles. Los artistas producen fuertes antítesis respecto a lo que ya han hecho, bien porque consideran agotadas las posibilidades de uno de los tipos de su obra, bien porque quieren prevenirse del peligro del anquilosamiento y la repetición. En algunos sus obras discurren exactamente como si lo nuevo quisiera recuperar todo aquello a lo que lo pasado tuvo que renunciar, al concretarse y limitarse. No hay una sola obra que sea eso que alaba la estética idealista, una totalidad. Cada una de ellas es insuficiente e incompleta, está arrancada a su propio potencial y esto se opone a la continuación directa si se prescinde de ciertas series en que, sobre todo los pintores,

hacen la prueba de las posibilidades de desarrollo de una idea. I
esta estructura discontinua, si no es causalmente necesaria, tamp
es ocasional y disparatada. Aunque no se pueda pasar de una o
a otra, su sucesión queda, sin embargo, bajo el conjunto del pr
blema. El progreso, como negación de lo ya existente mediante nue
vos tanteos, se desenvuelve en el interior de ese conjunto. Interro
gantes que en las obras anteriores hayan quedado sin resolver
hayan sido creados por sus soluciones, están esperando un nuevo tra
tamiento y éste sobreviene a veces tras una ruptura. Pero tampoc
es el conjunto del problema una estructura universal en la historia
del arte. Hay problemas que pueden ser olvidados, se pueden for
mar antítesis históricas en las que la tesis ya no está negada ni supe
rada. En la filogénesis del arte no existe un progreso ininterrumpi
do. Esto donde puede aprenderse es en su ontogénesis. Raras veces
son los últimos más dueños de lo antiguo que sus predecesores; con
frecuencia lo son menos. No hay progreso estético sin olvido, ningu
no tampoco sin cierta regresión. Brecht convirtió el olvido en pro
grama por razones de esa crítica cultural que sospecha con funda
mento que la tradición del espíritu es la cadena dorada de la ideología.
Las fases del olvido y las fases del redescubrimiento de lo oprimido
por viejos tabúes, como el de la poesía didáctica en Brecht, se aplican
mucho menos a las obras individuales que a los géneros; lo mismo
sucede con los tabúes como ese que hoy va alcanzando a la lírica
subjetiva y a veces a la erótica, que en otro tiempo fue expresión de
emancipación. La continuidad sólo puede construirse a base de dis
tancias muy grandes. En historia del arte existen más bien puntos
cruciales. Aunque se puede hablar de historias parciales de los géne
ros —del paisajismo, del retrato, de la ópera—, no hay que cargarlas
demasiado. La prueba drástica la tenemos en la praxis de las paro
dias e imitaciones en la música antigua. En la obra de Bach, sus pro
cedimientos o la estructura y profundidad de sus composiciones son
realmente algo progresista y esencial, tanto si escribía música mun
dana o espiritual, vocal o instrumental; el nominalismo sirve así para
el conocimiento del arte pasado. La imposibilidad de una historia
unívoca del arte y la fatalidad de todo discurso sobre el progreso,
sobre si se da o no se da, se basa en el doble carácter del arte de ser
algo autónomo y determinado socialmente en su autonomía y de ser
algo social. Cuando el carácter social del arte predomina sobre el
autonómico, cuando sus estructuras inmanentes contradicen clara
mente a las relaciones sociales, se sacrifica la autonomía y con ella
la continuidad; una de las debilidades de la historia del espíritu ha
sido ignorar esto a causa de su tendencia idealista. Cuando se rompe
la continuidad las relaciones de producción vencen casi siempre a
las fuerzas productivas; pero no hay motivo para estar de acuerdo
con este triunfo social. El que el arte acontezca por presión social

quiere decir: que su mediación es la estructura dominante en cada momento histórico. Su historia no se compone de pequeñas causas y no existen unas claras necesidades que lleven de un fenómeno a otro. Sólo se puede llamar necesaria su historia en relación con la tendencia social general, pero no en sus manifestaciones singulares. Igualmente es falso tratar de construirla desde arriba y es falsa la fe en la inconmensurabilidad de las obras geniales que colocarían a su historia por encima del reino de la necesidad. No se puede esbozar una teoría de la historia del arte que carezca de contradicciones: la esencia de esa historia es contradictoria en sí misma.

Progreso y dominio de los materiales

Los materiales históricos y su dominio, al igual que la técnica, fracasan sin duda en el intento de progreso. Descubrimientos como la perspectiva en pintura o la polifonía en música son los ejemplos más simples. Pero no se puede negar el progreso en el interior de los métodos ya dados, no se puede negar su lógica estructuración creciente; ejemplo es la diferencia de la armonía desde el contrapunto hasta el umbral de la nueva música o el tránsito del impresionismo al puntillismo. Sólo que ese claro progreso no es sin más un progreso en la calidad. Los éxitos en medios pictóricos desde Giotto y Cimabue hasta Piero della Francesca sólo podría discutirlos un ciego, pero concluir de aquí que los cuadros de Piero son mejores que los frescos de Asís sería una opinión escolar. Aunque la pregunta por la calidad es posible respecto a una obra singular, aunque se puede llegar a una respuesta en la que están implícitos juicios relativos sobre diferentes obras, tales juicios caen en pedantería extraña al arte cuando se los rebaja a la forma «mejor que»: entonces la controversia queda totalmente inerme ante la charlatanería de los eruditos. Es verdad que las obras se eleven unas sobre otras por su calidad, pero también lo es que son inconmensurables entre sí. Su intercomunicación es sólo antitética: «una obra es enemiga mortal de otra». Sólo son comparables en cuanto se aniquilan mutuamente, cuando hacen real su mortalidad por medio de su vida. Apenas puede determinarse, y esto sólo en concreto, qué rasgos arcaicos y primitivos son los de la forma de proceder y qué rasgos se han deducido de la idea objetiva de la cosa, y la diferenciación entre unos y otros es aleatoria. Los defectos mismos pueden llegar a ser elocuentes y los aciertos dañar el contenido de verdad en el despliegue histórico. La historia del arte es antinómica. La estructura subcutánea de las principales obras instrumentales de Bach sólo puede manifestarse por medio de una orquesta, procedimiento del que él no disponía; sería necio, sin embargo, desear en los cuadros medievales finuras de

perspectiva que les quitarían su expresión específica. Los progresos son superables por el progreso. La disminución y finalmente la desaparición de la perspectiva en la nueva pintura muestran ciertas afinidades con la pintura preperspectivista que la hacen elevarse sobre el período intermedio; pero si se quiere emplear en el presente formas de proceder más primitivas, superadas, si las obras contemporáneas condenan y revocan el progreso en el dominio de los materiales, entonces esas afinidades se vuelven banales. Un dominio de los materiales que represente progreso se paga a veces al precio de una pérdida en ese dominio. El conocimiento más cercano de esas músicas exóticas que en otro tiempo fueron despachadas como primitivas ha robustecido la afirmación de que la polifonía y la racionalización de la música occidental —cualidades inseparables— que le dieron toda su riqueza y profundidad, embotaron el poder diferencial, tan vivo en las mínimas irregularidades rítmicas y melódicas de la monodia; y que la inmovilidad y monotonía de las músicas exóticas, si se las juzga con oídos europeos, fue la condición de esa diferenciación. La presión ritual robusteció el poder diferencial en el estrecho ámbito en que era tolerado, mientras que la música europea, al soportar una presión menor, necesitó menos de ese correctivo. En contrapartida, sólo ella ha conseguido un arte con plena autonomía, y la conciencia inmanente a ese arte no puede sustraerse arbitrariamente a él ni extenderse. Es innegable que una capacidad diferencial más afinada, de la manera que sea, forma parte del dominio estético de los materiales y se halla unida a la espiritualización. El correlato subjetivo de ese dominio objetivo es la capacidad de percibir las posibilidades de lo que ha llegado a ser, y así el arte se hace más libre para lo suyo, para su rebelión contra el dominio de los materiales. Arbitrariedad en lo no arbitrario es una fórmula paradójica para la posible solución de la antinomia del dominio estético. El dominio de los materiales implica espiritualización, la cual, como afirmación del espíritu frente a su otro, queda también amenazada. El soberano espíritu estético está inclinado a jugar un papel más amplio que el de hacer hablar a la cosa, lo que satisfaría plenamente a la idea de espiritualización. El *prix du progrès* es inmanente al progreso mismo. Los síntomas más crasos de ese precio, la caída de la autenticidad y la indiscutibilidad de las obras, el creciente sentimiento de lo aleatorio, se identifican con el progresivo dominio de los materiales como estructuración creciente de cada obra individual. Pero no es seguro si tal pérdida es real o sólo aparente. La conciencia ingenua, aun la de un músico, puede juzgar más auténtica una canción del *Viaje de invierno* que una de Webern, como si aquélla acertase con lo objetivo y ésta quedase reducida a una experiencia meramente individual. Pero esta distinción es cuestionable. En obras tan dignas como las de Webern la diferencia, que daña la objetividad del contenido para

oídos no educados, coincide con la avanzada capacidad de conformar más exactamente la cosa, de liberarla de restos de esquematismo, y eso precisamente se llama objetivación. La experiencia íntima del auténtico arte nuevo deshace el sentimiento de contingencia que la preparó, porque se percibe como necesario un cierto lenguaje que no quede deshecho por la necesidad subjetiva de expresión, sino que, a través de ella, se convierta en proceso de objetivación. Ciertamente las obras de arte no son indiferentes a la transformación de lo que en ellas es necesario en una simple mónada. Y el hecho de que parezcan indiferentes no hay que explicarlo sólo por la decadencia de su eficacia social. Hay alguna razón para afirmar que las obras al volverse hacia su pura inmanencia pierden su coeficiente de rozamiento, elemento de su esencia; que se hacen más indiferentes aun en sí mismas. El hecho de que cuadros radicalmente abstractos puedan colgarse sin escándalo en salas de exposiciones no justifica la restauración de la pintura figurativa, capaz de agradar *a priori* aun cuando para conseguir la reconciliación con el objeto se elija a Ché Guevara. El progreso, por fin, no se da tan sólo en el dominio de los materiales y en la espiritualización, sino también en el espíritu en el sentido hegeliano de conciencia de su libertad. Si el dominio de los materiales en Beethoven supuso un progreso respecto de Bach, es algo que puede discutirse sin fin. Tanto uno como otro manejaron los materiales de forma perfecta, aunque en dimensiones distintas. Resulta superflua la cuestión de quién de los dos tiene mayor rango, pero no lo es la idea de que la voz del sujeto ya adulto, la emancipación del mito y la reconciliación con él, en una palabra, el contenido de verdad, cuajó más en Beethoven que en Bach. Este criterio engloba cualquier otro.

«Técnica»

En estética, el nombre para el dominio de los materiales es el de técnica. Tomado del uso de la Antigüedad que incluía las artes entre las actividades artesanales, su significado actual es de fecha reciente. Tiene los rasgos de una época en la que, como sucedió con la ciencia, el médico apareció como algo autónomo frente a la cosa. Todos los procedimientos artísticos, que dan forma a los materiales y se dejan conducir por ellos, se funden retrospectivamente en el aspecto tecnológico, aun aquellos que todavía no se han separado de la praxis artesanal de la producción medieval de bienes, praxis con la que el arte no ha roto nunca su conexión por su resistencia a la integración capitalista. El límite, en arte, entre artesanía y técnica no es, como en la producción material, la cuantificación de los procedimientos, incompatible con una finalidad cualitativa; tampoco es la introducción de las

máquinas, sino más bien la importancia dada por la conciencia a la libre disposición de los medios en contraposición con el tradicionalismo bajo cuya capa maduró esa disposición. Respecto del contenido el aspecto técnico es sólo uno entre otros, ninguna obra de arte coincide con el conjunto de sus momentos técnicos. Afirmar que la mirada que no advierte en las obras otra cosa que la forma en que han sido hechas queda aquende la experiencia estética, es un lugar común de la ideología de la cultura, perfectamente apologético. Guarda, sin embargo, un punto de verdad en contra de la sobriedad, pero sólo en esos casos en que se ha abandonado la sobriedad. La técnica es constitutiva del arte porque en ella se sintetiza el hecho de que toda obra de arte fue hecha por hombres, que todo lo que en ella hay de artístico es producto humano. Hay que distinguir entre técnica y contenido. Ideológicamente lo primero es la abstracción que separa lo meramente técnico de lo que está más allá de ello, como si la técnica y el contenido no actuasen los dos a la vez en las obras de importancia. La irrupción nominalista de Shakespeare en la individualidad mortal pero infinitamente rica, como contenido de sus obras, es también función de esa sucesión arquitectónica y cuasi épica de escenas cortas, de la misma manera que esta técnica de episodios está forzada por el mismo contenido, experiencia metafísica que hace saltar el orden de las viejas unidades. En la noción vulgar de expresión o declaración, la relación dialéctica entre contenido y técnica se cosifica y se convierte en simple dicotomía. La técnica es la clave para el conocimiento del arte, sólo ella conduce a la reflexión hasta el interior de las obras, pero sólo a aquel que habla su lenguaje. Al no ser el contenido algo hecho, la técnica no puede describir la totalidad de la obra, pero el contenido sólo puede extrapolarse a partir de la concreción técnica. El enigma de las obras de arte toma figura determinada en la técnica, que es racional, pero no conceptual. Gracias a ella es posible hacer juicios en esa zona en la que no existen los juicios. Es cierto que las cuestiones técnicas poseen una infinita complejidad y no pueden simplificarse acudiendo a una máxima. Pero, en principio, se pueden responder partiendo de la inmanencia. La técnica, a la vez que salvaguarda la «lógica» de las obras, es también la causa de su suspensión. Hacerla salir fuera de la obra, acción agradable a la vulgaridad, es un error. La técnica está constituida por los problemas de la obra, por las aporías ante las que se hallan los objetivos de esa obra. Sólo en ellos se puede comprender lo que sea la técnica de una obra, si es suficiente o no, y, recíprocamente, el problema objetivo de la obra hay que plantearlo a partir de su complexión técnica. Ninguna obra puede comprenderse sin que se comprenda su técnica, como tampoco puede comprenderse ésta sin comprensión de la obra. Hasta qué punto la técnica, más allá de la obra específica, sea universal o monadológica, es algo que ha variado a lo largo de la historia, pero aun en los períodos en que se idolatraban

los estilos obligatorios la técnica sirvió para que esos estilos no dominasen abstractamente a la obra, sino que entraran en la dialéctica de su individuación. La técnica tiene un peso mucho mayor de lo que querría el irracionalismo exterior al arte. Esto se puede comprobar en el hecho sencillo de que la conciencia, presupuesta su capacidad de alcanzar experiencia del arte, lo ve desplegarse con tanta mayor riqueza cuanto más profundamente penetra en su complexión técnica. La comprensión crece cuando se comprende el procedimiento. Eso de que la conciencia mata es un cuento de viejas, sólo mata la falsa conciencia. El arte se hace conmensurable a la conciencia por medio del oficio, porque éste se puede aprender en amplia medida. Las correcciones estrictas que hace un profesor en los trabajos de los discípulos son el modelo primero de una falta en el oficio; esas correcciones lo son del oficio mismo. Esos modelos son preartísticos si repiten muestras y reglas ya prefijadas, pero van más allá cuando acomodan los medios técicos empleados a la cosa que se pretende. En un estado primitivo, raras veces superado por la usual enseñanza de la composición musical, el profesor reprochará el uso de las paralelas de quinta y en su lugar propondrá contrapuntos mejores. Pero si no es un pedante, demostrará a los alumnos que las paralelas de quinta son un medio muy preciso para determinados efectos y que así son legítimas en Debussy, y pondrá de manifiesto que la prohibición de su uso no tiene sentido fuera del sistema tonal. Entonces el oficio supera su propia configuración, limitada y abandonable. La mirada experimentada que recorre una partitura o un dibujo se asegura, casi de forma mimética y antes de todo análisis, de si el *objet d'art* tiene la pericia del oficio y su nivel de forma está penetrado por él. Pero no basta quedarse ahí. Hay que pasar al examen del oficio, que es ante todo una atmósfera, un aura de las obras, en extraña contradicción con las ideas de los *dilettantes* sobre el poder artístico. El aura que está unida, como aparente paradoja, con el oficio es como la memoria de la mano que recorre los contornos de la obra con ternura, acariciándolos, y los va suavizando a la vez que los articula. Tal examen procede del análisis, pero este análisis está en el oficio mismo. En comparación con la función sintética de las obras de arte, de todos conocida, es admirable el descuido de los momentos analíticos. Su sitio es el polo opuesto de la síntesis, es la economía de los elementos de que se forma la obra. Objetivamente hablando es tan inherente a ella como la síntesis. El maestro de coro que analiza una obra para poder interpretarla adecuadamente, y no limitarse a reproducirla, está repitiendo por su cuenta una de las condiciones de posibilidad de la obra misma. El análisis es el que nos proporciona los índices de un concepto del oficio más elevado. En música, quizá se trate de la «corriente» que tiene una pieza: que no está pensada en cada uno de sus acordes, sino sobre ellos, en las ligaduras; o también

que los impulsos se prolonguen, se continúen en lugar de morir en cada parte. Un movimiento así del concepto de técnica es el verdadero *gradus ad Parnassum*. Esto sólo se convierte en evidente en la casuística estética. Cuando Alban Berg contestó con una negativa a la simple pregunta de si en Strauss había que admirar por lo menos su técnica, se refería a la falta de compromiso en el proceder de Strauss, que calculó reflexivamente una serie de efectos sin que, en puridad musical, uno proceda de otro o sea exigido por él. Esta crítica técnica de obras muy técnicas ignora ciertamente una concepción que explica la sorpresa por medio de la permanencia y consigue la unidad porque niega precisamente lo que la tradición de los estilos obligatorios llamaba lógica y unidad. Le ocurre en seguida la objeción de que tal concepto de técnica abandona la inmanencia de las obras y procede desde fuera, desde el ideal de una escuela que, como la de Schönberg, retiene de forma anacrónica la lógica musical tradicional en su postulado de una variación desarrollada y se rebela después contra la tradición. Pero esta objeción pasa por alto el hecho artístico mismo. La crítica de Berg al *métier* musical de Strauss es acertada porque quien rehúsa la lógica se vuelve incapaz de dar esa conformación a la que el oficio debe servir y a la que Strauss estaba obligado. Las quiebras y saltos de lo *imprévu* en Berlioz responden ciertamente a lo pretendido, pero a la vez lo niegan porque esos gestos llenos de ímpetu han ocupado el lugar que debía tener el ímpetu de todo el decurso musical. Una música tan dinámica y tan temporal como la de Strauss es incompatible con un proceder que no con total ajuste la sucesión temporal. Objetivo y medios se contradicen mutuamente. Pero la contradicción no descansa sobre el conjunto de los medios, sino que se refiere al objetivo, que es la glorificación de la contingencia. Aunque se la celebra como vida libre no es otra cosa que la anarquía de la producción de mercancías y la brutalidad de aquellos que dirigen esa producción. La idea de un progreso rectilíneo en las técnicas artísticas, independientemente del contenido, está operando sobre un falso concepto de continuidad. Los movimientos en favor de la libertad en las técnicas pueden quedar afectados por la falsedad del contenido. La técnica y el contenido están íntimamente ligados, contra lo que quiere lo *convenu*. Beethoven lo expresó en aquella frase suya según la cual muchos efectos que generalmente se atribuyen al genio del compositor son de agradecer tan sólo al empleo hábil del acorde de séptima disminuido. La dignidad de esta modesta declaración condena toda la charlatanería sobre la creatividad. La objetividad de Beethoven hace justicia tanto a la apariencia como a la falta de apariencia estética. La experiencia del desacuerdo entre la técnica, es decir, lo que quiere la obra de arte, a veces su estrato mimético-expresivo, y su contenido de verdad, suscita rebeliones contra la técnica. Es parte de su concepto el

afirmarse a sí misma a costa del objetivo, el convertirse en su propio objetivo como habilidad que se mueve en el vacío. Contra esto reaccionó la pintura de los *fauve* lo mismo que el Schönberg de la atonalidad libre en relación con el brillo orquestal de la escuela neogermánica. En su artículo «Problemas de la enseñanza artística» [84], él, que impulsó el oficio más que ningún otro músico de su tiempo, atacó la fe en la técnica como lo único satisfactorio. Una técnica cosificada crea ella misma sus correctivos, que se aproximan a lo «salvaje», a lo bárbaro, a lo primitivo y que llegan a la enemistad respecto del arte mismo. Lo que se llama arte nuevo en sentido pregnante procedió de ese impulso, pero como no se encontró a gusto en su propia casa se transformó de nuevo en técnica. Aunque no se puede decir que fuera reaccionario. La técnica no es abundancia de medios, sino el poder acumulado de adaptarse a lo que objetivamente exige la cosa. Esta idea de técnica a veces se fomenta más por reducción de medios que por acumulación de éstos que puede corromperla. Las lacónicas *Piezas para piano,* op. 11, de Schönberg, superan técnicamente, a causa del grandioso desamparo de su fresco impulso, a la orquesta de la *Vida de héroe,* cuya partitura es realmente escuchada sólo en parte, de forma que los medios empleados para conseguir su objetivo más próximo, la manifestación acústica de lo imaginado, no sirven para nada. Se pregunta uno si la segunda técnica del Schönberg maduro, al haber negado la primera, no supuso un retroceso. Pero la autoafirmación de la técnica, que queda así envuelta en su propia dialéctica, no es sólo el pecado original de la rutina, sino también la respuesta a la necesidad de expresión más pura. Por su cercanía al contenido, la técnica tiene también su propia y legítima vida. En virtud de sus variaciones el arte suele necesitar de esos elementos a los que tendría que renunciar. El hecho de que, hasta hoy, las revoluciones artísticas se hayan vuelto reaccionarias no queda así ni explicado ni disculpado, pero sí que está unido con lo anterior. Las prohibiciones tienen siempre algo regresivo, aunque sean las que prohíben abundancia y complejidad selváticas. Quizá por esto agrada la relajación, aun perfectamente empapada por el rechazo. Es ésta una de las dimensiones en el proceso de objetivación. Cuando, diez años después de la segunda guerra, los compositores se hartaron del divisionismo posterior a Webern, sobre todo en el *Marteau sans maître* de Boulez, se repitió el proceso, esta vez como crítica de la ideología del comienzo absoluto, del «desmonte completo». Cuarenta años antes, el tránsito de Picasso desde *Las chicas de la calle de Avinyó* al cubismo sintético pudo haber tenido un sentido parecido. En el origen y en el tránsito de las alergias técni-

[84] Cf. Arnold Schönberg, «Probleme des Kunstunterrichts», en: *Musicalisches Taschenbuch 1911*, año 2.º Wien, 1911.

cas se exteriorizan las mismas experiencias históricas que en el contenido. También en esto se relaciona el contenido con la técnica. La idea kantiana de la finalidad, que sirve en Kant de conexión entre el arte y el interior de la naturaleza, está cercanamente emparentada con la técnica. Esta es el medio por el que las obras de arte se organizan con relación a un fin, lo cual le está negado a la mera existencia. Sólo la técnica las convierte en eficaces. La insistencia en la técnica le parece extraña al hombre banal y a su pobreza de espíritu. Para él basta con señalar la procedencia de la técnica de una praxis prosaica, ante la cual el arte realmente se horroriza. En ningún otro momento cae tanto el arte en el pecado de lo ilusorio como al fijarse en el imprescindible aspecto técnico de su encanto, pues sólo por medio de la técnica, medio para su cristalización, se separa el arte de esa praxis prosaica. La técnica es la responsable de que la obra de arte sea más que un aglomerado de lo fáctico, y este más es el contenido.

El arte en la época industrial

En el lenguaje artístico expresiones como técnica, oficio, artesanía son sinónimas. Se relacionan así con ese aspecto artesanal y anacrónico al que no escapó el pesimismo de Valéry, y que da al arte un aspecto idílico por el que nada verdadero puede carecer de importancia. Aun en los casos en que el arte autónomo haya absorbido en serio los procedimientos de producción industrial, éstos han quedado fuera de él. La posibilidad de reproducción masiva no se ha convertido en una ley inmanente, en una ley de su forma, tal como lo creen quienes se identifican con ella. Aun en el cine los momentos industriales que sufren la presión socioeconómica se distancian claramente de los momentos estético-artesanales. La industrialización radical del arte, la acomodación completa a los estándards industriales ya conseguidos, entran en colisión con lo que en el arte se niega a cualquier integración. Cuando la técnica artística tiende a la industrialización como a su punto de escape, desde el punto de vista estético esto siempre sucede a costa de la conformación inmanente y, en definitiva, a costa de la técnica misma. Así se introduce en el arte un momento arcaico que lo compromete. El entusiasmo fanático por el *jazz* de generaciones enteras de jóvenes protesta inconscientemente contra semejante situación y manifiesta a la vez una contradicción interna porque cualquier producción que se adapta a la industria o se porta al menos como si se adaptase, queda inerme por su misma estructura y va arrastrándose penosamente tras las fuerzas de producción artísticas y musicales. Esa tendencia a la manipulación del azar, perceptible hoy en los ambientes más distintos, es quizá, aparte de otras cosas, el intento de evitar en arte lo anacrónico y lo superfluo de los procedimientos artesanales, sin entregarlo sin embargo a la racionalidad de objetivos propia de la producción en masa. La cuestión sobre el arte en una época técnica, inevitable por un lado, pero también sospechosa por su urgencia y por ese ingenuo título que socialmente se ha dado a nuestro tiempo, se puede volver más inteligible si se reflexiona sobre la relación entre la obra de arte y la tendencia a un objetivo. Es verdad que la técnica convierte a la obra en algo orientado hacia un fin, pero su *terminus ad quem* tiene su lugar en ella misma, no fuera. Por eso la técnica de su inmanente tendencia hacia un fin se queda «sin finalidad», mientras que la técnica extraestética tiene siempre un modelo. La parodójica formulación de Kant expresa una conducta antinómica, aunque él no la explicitase: las obras de arte, por la tecnización que inevitablemente las encadena hacia unos objetivos, entran en contradicción con su falta inmanente de objetivos. En la industria artística los productos se convierten en fines de la misma manera como la forma aerodinámica se crea para disminuir la resistencia del aire sin que los asientos del vehículo tengan por qué esperar tal resistencia. La industria artística es como un *memento* de lo que pasa en el arte. Su inevitable momento racional, resumido en su técnica, trabaja en contra de él. No quiero decir que la racionalidad mate el inconsciente, la sustancia o lo que sea, pues es la técnica la que ha posibilitado al arte para acoger en sí mismo lo inconsciente. Pero una obra de arte estructurada en pura racionalidad suprimiría por su absoluta autonomía la diferencia con la existencia empírica, se parecería, sin imitarlo, a su opuesto, a la mercancía. Esa obra de arte no se podría distinguir de las obras plenamente penetradas de una racionalidad finalística más que por el hecho de que no tiene finalidad ninguna, lo que la supuesta racionalidad desmentiría. El conjunto de las finalidades estéticas desemboca en el problema de la finalidad del arte más allá de su ámbito, pero ante ese problema retrocede. Sigue siendo válido el juicio de que la obra de arte estrictamente técnica fracasa, mientras que aquellas que frenan su propia técnica son inconsecuentes. Si la técnica es todo el lenguaje del arte, es también la liquidación de ese lenguaje, pues no puede arrancarse de él. Si en alguna parte debe evitarse convertir el concepto de fuerza de producción en un fetiche es en arte. De lo contrario, se convierte en un reflejo de la tecnocracia, que es una forma de dominio disimulada bajo apariencia de racionalidad. Las fuerzas de producción técnica no son nada en sí mismas. Reciben su valor sólo en relación con su fin en las obras, en relación con el contenido de verdad de la poesía, la música, la pintura. Pero esa finalidad de los medios no es transparente para el arte. No es raro en tecnología que el fin se esconda porque ella no se mide inmediatamente con respecto al fin. Como la técnica de la instrumentación se descubrió y se extendió ampliamente a principios del siglo XIX, tuvo ciertamente rasgos tec-

nocráticos a lo Saint-Simon. La relación con el fin, de la integración de un conjunto de partes en todas sus dimensiones apareció por primera vez en un momento posterior y esta aparición modificó cualitativamente la técnica orquestal. Las coinmplicaciones entre fin y medios llaman a la prudencia en pronunciar juicios categóricos sobre su *quid pro quo*. Tampoco es seguro que la adaptación al arte de métodos extraestéticos suponga sin más un progreso. La *Symphonie fantastique,* pieza accidental de las primeras Exposiciones Universales, difícilmente puede compararse con la obra posterior de Beethoven que es su contemporánea. A partir de estos años se ha ido vaciando la mediación subjetiva —en Berlioz se manifiesta en la carencia de auténtica estructura musical—, acompañada casi siempre de tecnificación, y esto ha dañado a las obras. No es cierto *a priori* que las más tecnificadas posean mayor ajuste porque se encierran en sí mismas como respuesta a la creciente industrialización, polarizadas con frecuencia sobre su efecto, pero como «efecto sin causa». La que llaman los periódicos época técnica se halla tan determinada por las relaciones de producción como por el estado de las fuerzas de producción, englobadas dentro de aquéllas. Así, cuanto dicen esos periódicos sobre la situación del arte en esa época es acertado no tanto por la adaptación del arte al desarrollo tecnológico cuanto por la modificación que han sufrido esas experiencias fundamentales que quedan depositadas en las obras de arte. La cuestión se plantea en torno al mundo estético de las imágenes. La frase con que comienzan las reflexiones de Benjamin sobre el surrealismo: «Ya no puede soñarse como es debido con una flor azul» [85], es realmente clave. Arte quiere decir mimesis del mundo de las imágenes y su explicación por medio de las formas de que dispone. Pero este mundo de imágenes, histórico de raíz, queda falseado cuando se finge otro en que desaparecen las relaciones reales en que viven los hombres. El arte, por más que se presente como fenómeno inocuo e inenseñable, se enfrenta con el dilema de si será posible y cómo en su adaptabilidad al mundo contemporáneo. Pero no se libra de él por aplicación de medios técnicos que ya están preparados y el arte puede emplear según su conciencia crítica, sino por la autenticidad de unas experiencias que ya no quieran asirse a su perdida inmediatez. Hoy ya sólo existe inmediatez estética ante la universal mediación que todo lo envuelve. El hecho de que quien gusta de pasear por los bosques, a no ser que planee cuidadosamente sus paseos en los paisajes más alejados, tenga que soportar el ruido de los reactores, ha convertido en anacrónica a una naturaleza a la que haya que celebrar líricamente. Y no sólo esto. Hasta el propio impulso mimético ha quedado modificado. La lírica de la naturaleza no es sólo anacrónica por su

[85] Walter BENJAMIN, *Schriften,* vol. I, p. 421.

materia: su mismo contenido de verdad ha desaparecido. Esto puede ayudar a explicar el aspecto inorgánico de la poesía de Beckett y de Celan. No depende de la naturaleza ni de la industria, sino que es precisamente su integración el camino escogido hacia la poetización, y esto ya fue uno de los aspectos del impresionismo, con lo que se aporta el óbolo hacia la paz con lo que carece de ella. El arte, como forma anticipada de reacción, ya no puede incorporarse a una naturaleza intacta, si es que alguna vez pudo, pero tampoco puede incorporar la industria que arrasó la naturaleza. Esta doble imposibilidad es la ley oculta de la carencia estética de objeto. Los cuadros de los pintores postindustriales son los cuadros de algo muerto y pueden, de forma anticipada, evitar la guerra atómica, al igual que hace cuarenta años el surrealismo salvó a París *in imago* al pintarlo como si estuvieran pastando en él las vacas, como alusión a las cuales los habitantes del Berlín deshecho por las bombas rebautizaron al Kurfürstendamm. En relación con su fin, toda técnica artística se halla recubierta por una sombra de irracionalidad, precisamente lo contrario de lo que constituye el reproche del irracionalismo a la técnica para la que esa sombra es anatema. Pero tampoco se puede expulsar de la técnica un momento de universalidad, ni del conjunto de las tendencias nominalistas. El cubismo o la música dodecafónica son procedimientos universales en una época en que se niega la universalidad estética. Los esfuerzos del arte por salvar, en la permanencia, todo lo transitorio, fluyente y pasajero, defendiéndolo de la cosificación, aunque el arte esté emparentado con ella, soportan una tensión entre la técnica objetivante y la esencia mimética de las obras. Posiblemente el concepto mismo de técnica artística ha llegado a especificarse en esos esfuerzos de Sísifo. Algo cercano al concepto de *tour de force.* La teoría de Valéry, racionalización de la irracionalidad estética, gira en torno a lo mismo. Y, por lo demás, este impulso del arte hacia la objetivación de lo fluente, no de lo permanente, penetra su historia toda. Hegel no llegó a advertirlo y pasó por alto el núcleo temporal de la verdad incluso en medio de su dialéctica. La subjetivación del arte todo a lo largo del siglo XIX, que sirvió para liberar las fuerzas productivas de su técnica, no ha sacrificado la idea objetiva del arte, sino que, al temporalizarla, la ha hecho más pura que cualquier pureza clasicista. Aunque esto hace plena justicia al impulso mimético, también se convierte en máxima injusticia porque la permanencia y la objetivación niegan a última hora ese impulso. La culpa hay que buscarla en la idea misma del arte, pero esa idea no es la de su presunto ocaso.

Nominalismo y forma abierta

El nominalismo estético es un proceso de la forma y él mismo es forma a su vez. También en él se da la mediación entre lo universal y lo individual. Las prohibiciones nominalistas contra la existencia de formas dadas de antemano son, como indicaciones, auténticamente canónicas. La crítica de la forma se relaciona muy cerca con la de su suficiencia formal. Su prototipo es esa diferencia, relevante en cualquier doctrina de las formas, entre lo abierto y lo cerrado. Formas abiertas son aquellas categorías universales del género que buscan su equilibrio con la crítica nominalista de lo universal. El fundamento de esta crítica es la experiencia del fracaso de esa pretendida unidad de lo universal y lo individual en las obras. No hay un solo universal previamente dado que pueda recibir en sí lo individual que no proceda del género sin ocasionar conflictos. La universalidad de las formas, cuando se la quiere perpetuar, se vuelve incompatible con su sentido mismo, y la promesa de lo terminado, de lo envolvente, de lo que descansa en sí mismo, queda sin cumplir. La razón está en que se promete algo que sólo es aplicable a lo heterogéneo respecto de la forma y que posiblemente nunca toleró la identificación con ella. Las formas que siguen sonando una vez pasado su momento son formalmente injustas. La forma que quiere afirmarse a sí misma ante su otro deja de ser tal. El sentido de la forma propio de Bach, opuesto en muchos aspectos al nominalismo burgués, no consiste en respetarla, sino en poner en movimiento las formas tradicionales o más exactamente en no haberlas dejado solidificarse, actitud nominalista que procede del sentimiento de la forma. Ese cliché no exento de rencor que alaba la novela como un género muy dotado para la forma tiene su esquina de verdad al afirmar que en lo conformado las formas han de conservar toda su labilidad, que deben ceder ante ello por simpatía sensible en lugar de atenazarlo; pero se equivoca cuando aspira a una manipulación de las formas en cuanto tales, por muy feliz que ésta sea. El sentimiento de la forma nos enseña su auténtica problemática, nos enseña la arbitraria inutilidad del comienzo y del final de un tiempo musical, de la composición equilibrada de un cuadro y de los rituales dramáticos de la muerte o la boda del héroe: lo configurado no sirve de honra a la forma de configuración. Pero cuando la idea de un género abierto —en sí misma, como el rondó, bastante convencional— al renunciar a elementos rituales se libera de la mentira de su necesidad, entonces tiene que confrontarse, inerme, con el azar. La obra de arte nominalista se convierte en tal al organizarse puramente desde abajo en vez de recibir la impronta de unos previos principios organizativos.

Pero ninguna obra ciegamente dejada a sí misma posee esa fuerza de organización que le trazaría sus obligados límites: concederle esa fuerza sería convertirla en fetiche. Todo nominalismo suelto, lo mismo que la crítica filosófica de Aristóteles, liquida cualquier forma como resto de un en-sí espiritual. Su final es la facticidad literal incompatible con el arte. Habría que mostrar en aquel artista de incomparable nivel formal que fue Mozart lo cercanas que están de la disolución nominalista sus formas más audaces y más auténticas. El carácter artificial de la obra de arte es incompatible con el postulado de entregarse pura y simplemente a la cosa misma. Al ser aquéllas algo hecho ostenta el momento de lo preparado, de lo «dirigido», momento que la vidriosidad nominalista no puede soportar. La aporía del nominalismo artístico culmina en la insuficiencia de las formas abiertas. Un ejemplo decisivo lo constituyen las dificultades de Brecht para escribir las convincentes conclusiones de sus piezas teatrales. Pero no hay que despreciar ese salto cualitativo en la tendencia general hacia las formas abiertas. Estas se formaron partiendo de las tradicionales, modificándolas, sólo que guardando de ellas algo más que las líneas generales. La sonata clasicista vienesa fue una forma dinámica, pero cerrada y precaria en su cerrazón; el rondó en cambio, con su libertad pretendida en la alternancia de refrán y coplas, *couplets,* es decididamente abierta. Pero en la fiebre de la composición esta diferencia no fue importante. Desde Beethoven hasta Mahler ha sido usual el «rondó de sonata», que trasplanta la ejecución de la sonata en un rondó, equilibrando lo juguetón de la forma abierta con la normatividad de la cerrada. Esto pudo suceder porque el rondó por su parte no se entrega del todo a lo contingente, sino sólo en el espíritu de la época nominalista y en el recuerdo de las viejas canciones en corro, de la alternancia entre coro y solista que aceptaron la exigencia de libertad como forma establecida. El rondó cedió más fácilmente que la sonata a una estandardización barata. Esta se desarrolló dinámicamente y su dinamismo, no obstante ser una forma cerrada, no sufrió la tipificación. El sentimiento de la forma, que en el rondó había hecho perfectamente manifiesta su contingencia, exigió garantías para que esa forma no se rompiese. En Bach, las formas anteriores que adoptó, como el presto del concierto italiano, se hicieron más flexibles, menos rígidas, más trabajadas entre sí que los rondós de Mozart que pertenecen a un estadio posterior del nominalismo. El cambio cualitativo tuvo lugar cuando en lugar del oxímoron de la forma abierta apareció una manera de proceder que, de acuerdo con la prohibición nominalista, no tuvo en cuenta los géneros. Paradójicamente, sus resultados fueron más cerrados que los de sus conciliadores antepasados. La exigencia de autenticidad del nominalismo rechaza las formas juguetonas como vástagos del *divertissement* feudal. La seriedad de Beethoven es un

rasgo burgués. El azar penetró en el carácter mismo de la forma, pero acabó convirtiéndose en función de una creciente estructuración. Así puede explicarse un fenómeno aparentemente periférico como es el acortamiento temporal de las composiciones musicales, como el pequeño formato de las mejoras obras de Klee. Ante la crisis de la forma en sentido nominalista, el espacio y el tiempo se contraen hasta convertirse en un punto, que es también el de la indiferencia. *Action painting,* pintura informal, azarismo podrían ser los casos extremos de esta actitud de resignación: el sujeto estético se dispensa de la carga que supone dar forma a ese puro azar que está frente a él porque desespera de poder soportar su peso. Por así decir deja la responsabilidad de la organización a la contingencia misma. La ventaja conseguida, tal como se la pinta, es falsa. Esas leyes de la forma aparentemente destiladas de lo contingente y heterogéneo siguen siendo heterogéneas y contingentes respecto de la obra de arte; son literalmente lo extraño al arte. La estadística se convierte en el consuelo por la ausencia de las formas tradicionales. Esta situación contiene en sí misma los rasgos de su crítica. Las obras de arte nominalistas necesitan siempre la acción de una mano rectora cuya existencia ocultan por causa de sus principios. En la crítica de la apariencia, aun en la más objetiva, hay siempre algo apariencial, tan imprescindible quizá como la apariencia estética de toda obra de arte. Se siente una y otra vez la necesidad de someter a elección los procedimientos, por así decir estilizantes, que se emplean en los productos artísticos del azar. «*Corriger la fortune*» es el resumen de la obra de arte nominalista. Pero esa *fortune* no es tal, sino la maldición del destino de la que las obras de arte querrían huir desde que en la Antigüedad comenzaron a luchar contra el mito. Esto se muestra de forma incomparable en Beethoven, cuya música no está menos afectada por motivos nominalistas que la filosofía de Hegel, pues él unió las violentas modificaciones postuladas por la problemática de la forma con la autonomía, con la libertad de un sujeto que había llegado a la conciencia de su libertad. Lo que tenía que aparecer como violencia desde el punto de vista de la obra dejada puramente a sí misma, lo legitimó él a partir del contenido de la misma. Ninguna obra de arte merece el nombre de tal si rechaza cuanto sea azaroso respecto de su propia ley. Por su mismo concepto la forma es sólo forma de algo y este algo no puede convertirse en una mera tautología de la forma. Pero la necesidad de esta referencia de la forma a su otro entierra a la forma misma, pues ella no puede prosperar más que siendo lo puro frente a lo heterogéneo, y su deseo de pureza es tan fuerte como la necesidad que tiene de lo heterogéneo. La inmanencia de la forma en lo heterogéneo tiene sus límites. Todo a lo largo de la historia del arte burgués se da como constante el esfuerzo, si no de diluir la antinomia del nominalismo, al

menos de darle tal configuración que hiciera posible la aparición de la forma a partir de su negación. Y en este punto la historia del arte nuevo no es sólo análoga a la historia de la filosofía, sino la misma historia. Lo que Hegel llamó el desarrollo de la verdad fue lo mismo que sucedió en ese movimiento.

Construcción. Estática y dinámica

El principio de la construcción madura por la necesidad que tiene el momento nominalista de llegar a objetivación, aunque a la vez se oponga a ella. La construcción es la forma de las obras, pero no una que les imponga como ya acabada ni que se eleve partiendo de ellas, sino la que brota al reflexionar la razón subjetiva sobre la obra. Históricamente el concepto de construcción procede de las matemáticas. Fue en la filosofía especulativa de Schelling donde se aplicó por primera vez a contenidos no matemáticos: redujo a común denominador lo difusamente contingente y la necesidad de la forma. El concepto de construcción en arte está muy cercano de esto. Al no poder confiar en la objetividad de los universales, y al ser por su propio concepto objetivación de los impulsos, la objetivación tiene que funcionalizarse. El nominalismo, al romper esa cobertura que representaban las formas, coloca al arte *en plein air* mucho antes de que tal cosa se convirtiera en programa no metafórico. Los pensamientos y el arte se volvieron dinámicos. Es una universalización injusta afirmar que el arte nominalista sólo tiene posibilidades de objetivación en el devenir inmanente, en el carácter procesual de cada obra. La objetivación dinámica, la conversión de la obra en un ser en sí tiene un momento estático. En la construcción está ahí sobre sus pies. El progreso del nominalismo choca así con su propia cobertura. El prototipo de la dinamización en literatura fue la intriga y en música la ejecución. El hacer laborioso, opaco respecto de su objetivo y aun perplejo, propio de las ejecuciones de Haydn, es el fundamento objetivo de esa determinación que se percibe como expresión de su humor subjetivo. La particular actividad de los motivos que persiguen sus intereses y creen en la seguridad como en un residuo ontológico sirvió a la armonía del conjunto. Se trata de una inequívoca alusión a la conducta celosa, astuta y estúpida de los intrigantes, a la persecución de los demonios necios. Las obras más representativas de la dinámica clasicista rezuman de esa necedad que ha sobrevivido en el capitalismo. La función estética de tales medios era la de dar confirmación a las premisas de la obra de arte en sus resultados, pero de forma dinámica, por un proceso desencadenado desde lo singular, por algo establecido inmediatamente desde la obra concreta. Una especie de argucia de la irracionalidad que consiste en despojar a los

intrigantes de su propia necedad. El individuo autónomo se convierte en afirmación de sí mismo. En música, la *reprise* muy repetida encarna su afianzamiento, pero, como repetición de algo propiamente irrepetible, encarna también su limitación. Las intrigas, la ejecución artística no son solamente actividades subjetivas, acontecer temporal por sí mismo. También representan esa vida de las obras, que nace de ellas de forma ciega y se destruye a sí misma, y frente a la cual las obras de arte no sirven ya de defensa. Cualquier intriga, tanto en el sentido propio como en el metafórico, nos está diciendo: las cosas pasan así, esto es lo que pasa fuera. Al representar inconscientemente las obras de arte ese «*comment c'est*» quedan penetradas por su otro, y lo suyo propio, el movimiento hacia la objetivación, queda motivado por lo que les es heterogéneo. Esto es posible porque la intriga y la ejecución, medios subjetivos, quedan trasplantados a la obra y en ella toman ese carácter de objetivación subjetiva que poseen en la realidad, apuntan hacia el trabajo social y a su propia necedad y potencial superfluidad. Semejante superfluidad es realmente el punto de coincidencia entre el arte y la actividad real en la sociedad. Un drama, una sonata de la era burguesa se los «trabaja» de esa forma, es decir, disociándolos en pequeños motivos y objetivándolos mediante su síntesis dinámica, y en ello se escucha un eco, que puede llegar hasta lo sublime, de la producción de mercancías. La conexión que hay entre tales procedimientos técnicos y los materiales, desarrollados a partir de la época de las manufacturas, no está todavía explicada, pero salta a la vista. Gracias a la intriga y a la ejecución, el movimiento de la sociedad no sólo penetra como vida heterogénea en las obras, sino que se convierte en su propia ley. Las obras de arte nominalistas serían inconscientemente sus propias *tableaux économiques*. Este es el origen histórico-filosófico del nuevo humor. Es verdad que la actividad técnica exterior reproduce la vida en forma externa al arte. Es medio para un fin. Pero a la vez sojuzga todos los demás fines hasta que se convierte en fin de sí misma, un fin realmente absurdo. Esto se reproduce en el interior del arte, ya que la intriga, la ejecución y, en su límite, los crímenes de las novelas policiacas, absorben todo el interés. Pero las soluciones hacia las que apuntan se convierten en meros clichés. Entonces la real actividad social, que por su misma determinación es sólo algo para otro, se muestra en contradicción con aquella dimensión artística que de esa manera se convierte en algo necio y risible para cualquier ingenio estético. Haydn, uno de los mayores compositores, ha incorporado de forma paradigmática a las obras de arte la nihilidad de la dinámica por medio de la configuración de sus *finali*. Lo que con razón se puede llamar el humor de Beethoven tiene su sitio en ese mismo estrato. En la medida en que la intriga y la dinámica se convierten en objetivos de sí misma —la intriga convertida en contenido disparatado en *Las amistades peligrosas*— tanto más extraña y chocante resulta su presencia en el arte, tanto más se convierte el afecto, subordinado objetivamente a esa dinámica, en rabia por la moneda perdida, en indiferencia respecto de la individuación. El principio dinámico, del que el arte podía esperar de la manera más duradera y enérgica el equilibrio entre lo universal y lo particular, se convierte en una protesta. El sentimiento de la forma constituye también decantarlo, y se lo percibe como algo infantil. Esta experiencia se extiende hasta la mitad del siglo XIX. Baudelaire, apologeta de la forma lo mismo que lírico de la *vie moderne*, ha expresado esa experiencia aplicándola al *spleen* de París por medio de la afirmación de que él podía interrumpir sus obras donde le pareciera o también donde al lector le gusta, «pues yo no ato su voluntad reluctante a la hebra sin fin de una complejidad superflua» [86]. Todo lo que el arte nominalista organizó por medio del devenir queda marcado, cuando se conocen las intenciones de su funcionalidad y su falta de afinamiento, como algo superfluo. El testigo principal de toda la estética de *l'art pour l'art* depone sus armas con esa afirmación. Su *dégoût* alcanza también al principio dinámico, que la obra despide una vez que se considera como un en-sí. Desde entonces la ley de todo arte se convierte en su antiley. Al creer la obra de arte burgués-nominalista que el *a priori* estático de la forma era algo envejecido, también creyó envejecida la dinámica estética, de acuerdo con la experiencia formulada primero por Kürnberger, pero que también penetra cada línea, cada verso de Baudelaire: la experiencia de que no hay ya vida. En la situación del arte contemporáneo esto no ha cambiado. La crítica de la apariencia acelera el carácter procesual del arte no sólo en su universalidad estética, sino en su progreso dentro de la real identidad consigo mismo. El proceso queda desenmascarado como mera repetición. El arte tiene que avergonzarse de él. El postulado de un arte que rechace la disyunción entre estática y dinámica se da en el arte moderno, pero de forma cifrada. Beckett, indiferente frente al cliché dominante del desarrollo, consideró tarea personal el moverse en un espacio infinitamente pequeño, en un punto sin dimensiones. Este principio de *il faut continuer*, más allá de la dinámica como algo que entra en lugar de otro, que es a la vez confesión de su transitoriedad. De acuerdo con esto, las técnicas constructivas del arte se mueven en dirección de la estática. Es que el fin de la dinámica de lo que siempre es igual a sí mismo es una perdición. La poesía de Beckett lo ve directamente. La conciencia llega a conocer bien la limitación de un proceso que se basta del todo a sí mismo como ilusión del sujeto absolutizado, mientras el trabajo social se ríe del *pathos* estético burgués, una vez que se ha extendido la idea de la

[86] Charles BAUDELAIRE, *Le spleen de Paris*, p. 5.

inutilidad del trabajo. La esperanza de la abolición del trabajo y la amenaza de la muerte por indiferencia han frenado la dinámica de las obras de arte; estos dos temas aparecen objetivamente, ya que ésta, partiendo de sí misma, no tiene otra elección. De la misma manera, el potencial de libertad que puede entreverse en el interior del arte queda inhibido por la forma en que la sociedad está organizada, y deja de ser sustancial al arte. Esta es la ambivalencia de la construcción estética. La construcción puede codificar la huida del sujeto debilitado y convertir en cuestión propia del arte la alienación absoluta que va en sentido contrario. También puede servir de anticipación de la imagen de un estado de reconciliación que estuviera sobre la estática y sobre la dinámica. Cualquier puente lateral con la tecnocracia hace sospechar que el principio de la construcción obedece a un mundo administrado, pero también puede terminar en una forma estética todavía no conocida cuya organización racional apunte a la supresión de todas las categorías de manipulación y de todos sus reflejos en el arte.

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-si. 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 *Paraíso perdido* que no puede presentarse en el mercado como trabajo socialmente productivo [87] son, en cuanto denuncias, la defensa más fuerte del arte contra su funcionalización burguesa, proseguida 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

[87] 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»).

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 heteronomia 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-

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 frecuecia 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 hacérseles 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 aquélla 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 medianía 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 inmanente 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 asintomáticamente 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. Cualquier 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 aduеñase 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 catótica. 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 incomprensibilidad 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 incomprensible, 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 desarrolla el momento ficticio de éste, su carácter aparencial 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 vaciadas 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. Sartre [88] 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 peste [89]. 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 artisticismo 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 heteronomia. 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 sustitutoria. 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 dichosos 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 sóla 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 había 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 aquéllos 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 acudirse [90], 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 potenciación 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.

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

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 estremece 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 cosigo. 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 prescinden 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 inmanente 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 anglosajona 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 recipiendarios 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 no 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 traga 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 estándards 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 subjetiva 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 cuadidad 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 arrastra 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 apariencia; la apariencia 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 apariencia estética: la conciencia de que lo definitivo no es también apariencia. 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, siguiendo 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 estandardizados 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 espirtiualización 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 antiilusoria 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 había 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-

tructura, 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 púrpura [92]. 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 mutter meiner mutter und Erlauchte»).

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 interprenetrarse 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 lúdico 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 senil 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. Quien 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 procediera 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 Caroll: *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 aterrar 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 antagónicas. 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 heterónomo. 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 ésos 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 fascista[93], 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 patrones 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 problematicidad 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 adquiría 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'Aurevilly, palidece hasta convertirse en un simplismo pasado de moda que ni siquiera sería bien visto en los paraísos 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 preludio 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 anámnesis 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 heteronomia, 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 si, por consideraciones teóricas, el arte se orienta a corregir sus propias mediaciones e intenta saltar sobre ese caráctr 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 heteronomia, 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 empequeñecerse 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 ensordecer esa perplejidad voluntariamente se portaría de manera infantil y convertiría la heteronomia 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 concesiones 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?

PARALIPOMENA

La estética presenta a la filosofía la cuenta procedente de haber sido degradada por la práctica académica a convertirse en una rama filosófica. Por esto le exige lo que ella no puede conseguir: que la filosofía haga salir al fenómeno de su pura existencia y lo convierta en autotransparente por la reflexión de lo que ha quedado petrificado en la ciencia, pero no convirtiéndose en una ciencia más allá de las otras. Así es como la estética se doblega ante la voluntad inmediata de su propio objeto, al igual que otra reflexión cualquiera. Cualquier obra de arte, para ser plenamente experimentada, necesita del pensamiento y por tanto de la filosofía, que no es otra cosa que el pensamiento al que no pueden ponérsele frenos. Entender es lo mismo que criticar: la capacidad del entendimiento de interiorizar lo entendido como algo perteneciente al mundo del espíritu es lo mismo que poder diferenciar lo verdadero de lo falso por mucho que esa diferenciación sea diferente de los procedimientos de la lógica común. Subrayamos enfáticamente que el arte es conocimiento, pero un conocimiento de objetos. Sólo comprende la obra de arte quien la comprende como complexión de la verdad, es decir, en su relación con la falta de verdad tanto en ella misma como en el entorno. Cualquier otro juicio sobre la obra de arte será superficial, ya que cada una exige una adecuada relación respecto de ella. La exigencia que las obras de arte presentan ante la filosofía es lo que ésta anteriormente pretendió darles, pero que hoy, con su tradicional ropaje, no es capaz de ofrecer ni respecto a la conciencia ni respecto a las obras de arte contemporáneas.

Una estética valorativamente neutra es un contrasentido. Entender las obras de arte quiere decir, como Brecht supo muy bien interiorizar los momentos de su lógica específica y de su contrario, de sus

rupturas y del significado que éstas tienen. Nadie podría entender a los Maistersinger sin percibir ese momento denunciado por Nietzsche, ese su positivismo narcisista, que es su falta de verdad. El alejamiento entre comprensión y valor procede de la convención científica, pero sin valores nada se comprende en estética ni viceversa. Hay más derecho para hablar de valores en arte que en cualquier otro dominio. Como el actor, la obra de arte dice: si no soy buena, la respuesta vendrá de la valoración de los espectadores.

Cualquier intento de construir hoy una estética presupone necesariamente la crítica de sus principios y normas generales, pero teniendo a la vez que mantenerse en el terreno de lo general. La estética no tiene que suprimir esta contradicción, sino aceptarla y hacerla refleja, en respuesta a la necesidad teórica que experimenta absolutamente el arte en la época de su autorreflexión. Pero el que esté obligada a moverse en el terreno de lo general no es una legitimación de la doctrina positiva de los invariantes estéticos. En las determinaciones estéticas, necesariamente generales, se concentran los resultados de procesos históricos, lo que podemos expresar modificando una conocida figura aristotélica de lenguaje: lo que el arte era. Las determinaciones más generales del arte son las de aquello que llegó a ser. Es la situación histórica, que se ha convertido falsamente en *raison d'être* del arte en cuanto tal, la que mira hacia atrás buscando a tientas el concepto del arte que en esa mirada retrospectiva se ha llegado a convertir en algo parecido a una unidad. No se trata de algo abstracto, sino del despliegue del arte en busca de su propio concepto. Los análisis concretos son presupuestos siempre por la teoría como su misma condición de posibilidad, no como meras pruebas o ejemplos. El propio Benjamin, en su *Teoría de la reproducción* [1], comenzó ya este cambio histórico hacia lo general, y fue él quien llevó hasta el extremo el análisis e investigación filosófica de las obras de arte.

Es una exigencia de la estética el ser reflexión sobre la experiencia artística, pero sin que ésta ablande el decidido carácter teórico de la reflexión. La mejor forma de satisfacer esta exigencia es investigar el movimiento del concepto que yace en las categorías tradicionales, movimiento que ha de confrontarse con la experiencia estética. Pero esto no quiere decir que haya que construir un *continuum* entre estos polos. La teoría es abstracta y no se debe engañar sobre este su carácter por los ejemplos ilustrativos. Pero sí se puede dar, lo mismo que Hegel en su *Fenomenología,* el paso entre el concepto general y lo concreto de la experiencia, de tal modo que lo concreto no sirva sólo como ejemplo, sino que sea la cosa misma en la que está encerrado el razonamiento abstracto y sin la que no se

[1] Cf. Walter BENJAMIN, *Schriften,* vol. I, pp. 366 ss.

podría encontrar su mismo nombre. También hay que pensar a partir del hecho de la producción: los problemas y desiderata objetivos que presentan los productos. Todo lo que se refiere a la producción de las obras de arte, como productos de trabajo social, tiene la preeminencia frente a la contingencia de la realización subjetiva. Pero no puede evitarse la relación con las categorías tradicionales, único camino para elevar a teoría la experiencia artística. Por medio de la dialéctica histórica, descubierta en aquéllas por el pensamiento, pierden su funesta abstracción sin perder por ello ese carácter de generalidad inherente al pensamiento: la estética apunta hacia una universalidad concreta. Los análisis de las obras concretas, por muy ingeniosos que puedan ser, no son todavía estética; es éste su fallo a la vez que su superioridad sobre la llamada ciencia del arte. Se puede legitimar el recurrir a las categorías tradicionales a partir de la misma experiencia artística actual porque en las obras contemporáneas aquellas categorías no han desaparecido, sino que existen en su misma negación. La experiencia culmina en la estética: ésta eleva a consecuencia y autoconciencia lo que en las obras singulares está mezclado, sin consecuencia, de forma insuficiente. Bajo este aspecto la misma estética no-idealista trata de «Ideas».

La diferencia cualitativa entre arte y ciencia no autoriza a considerar a la ciencia como instrumento para conocer el arte. Las categorías científicas se relacionan tan en oblicuo con las artísticas que querer proyectar éstas sobre conceptos científicos sólo consigue confundir lo que quería explicar. La creciente importancia de la tecnología en las obras de arte no debe conducir al error de someterlas a ese tipo de razón que produjo la tecnología y en ella sigue viviendo.

La idea de la obra de arte como algo objetivo, aunque sometido a la mediación de la subjetividad, es una idea clásica que sobrevive. Si no, el arte sería realmente una pérdida de tiempo arbitraria, indiferente para los demás e históricamente retardataria. Así se le quiere nivelar para convertirla en producto sustitutorio en una sociedad cuya fuerza ya no se gasta en satisfacer las necesidades vitales y en la que la satisfacción de los impulsos inmediatos ha quedado igualmente limitada. El arte se rebela contra ello como contradicción de ese positivismo que querría doblegarlo para convertirlo en un puro medio para otra cosa. Aunque encarnado en una sociedad de múltiples obcecaciones, no ha perdido su capacidad de decir la palabra que desea. Su existencia es irreconciliable con el poder que desearía rebajarlo y quebrantarlo. El lenguaje de las obras de arte con mayor significado se opone a la exigencia de totalidad de la razón subjetiva. La falsedad de ésta aparece clara en la objetividad propia de las obras artísticas. Si se privase al arte de su inmanente exigencia de objetividad, se lo convertiría en un sistema más o menos organizado de estímulos que condicionarían unos reflejos prescritos artística y

dogmáticamente desde el mismo en vez de aparecer por efecto del propio arte. Desaparecería así la diferencia entre obra de arte y meras cualidades sensibles, el arte sería una parte de lo empírico; dicho a la americana: *a battery of tests*. El medio adecuado para dar cuenta del arte sería el de los *program analyzer,* el de las reacciones medias de los grupos humanos ante los géneros artísticos o las obras. Sólo queda por advertir que el positivismo, quizá por respeto de las reconocidas ramas culturales, no parece llegar hasta ese extremo al que consecuentemente le llevaría su propio método. Si el positivismo, como doctrina del conocimiento, niega cualquier sentido objetivo y considera el arte como perteneciente a esa forma de pensamiento que no puede reducirse a enunciados protocolarios, está negando con ello de raíz el arte mismo sin querérselo confesar. La razón está en que se ha tomado tan poco en serio al arte como ese cansado hombre de negocios para quien significa algo así como un masaje relajante. Si el arte respondiera a los criterios positivistas, el positivismo sería como su sujeto trascendental. El concepto de arte en que querría desembocar el positivismo es el mismo que tiene la industria de la cultura que fabrica sus productos como sistemas de estímulos, tal como se lo dicta la teoría proyectiva sobre el arte. Para Hegel, la estética subjetiva, basada en las impresiones de quienes la reciben, era aleatoria. Pero hoy ya no lo es. La industria de la cultura calcula la eficacia subjetiva de sus productos y la convierte en ley universal de acuerdo con el valor medio estadístico de esa eficacia. La convierte en espíritu objetivo, aunque éste no debilita la crítica hegeliana. Pues la universalidad del estilo actual es la de lo negativamente inmediato, es la liquidación de cualquier exigencia de verdad y el permanente engaño de los clientes por la seguridad implícita que les da de que la obra está ahí a causa de ellos y en contrapartida sólo les saca el dinero que les proporciona el poder económico concentrado. Este hecho es el que conduce a la estética —y también a la sociología en cuanto proporciona a la estética caminos para la intercomunicación— hacia la objetividad de las obras de arte. En el terreno de las investigaciones prácticas se contraponen los positivistas que operan con el *test* de Murray con los que emplean el análisis del contenido objetivo de los *tests* de figuras al que los primeros, por su excesiva dependencia del sujeto que las contempla, estiman indigno de un tratamiento científico. Pero también deberían portarse de esta misma forma respecto a las obras de arte que no están tan orientadas al que las contempla como ocurría en el *test* figurativo, sino que le confrontan con su propia objetividad. El positivismo desharía fácilmente la pura afirmación de que las obras de arte no son una suma de estímulos, lo mismo que acaba fácilmente con cualquier apologética. Podría descalificar el arte como una mera racionalización proyectiva destinada a procurarle un cierto *status* social, imitando lo que hacen

con el arte millones de filisteos. También podría, de modo más radical, hundir la objetividad del arte considerándola como un residuo del animismo destinado a ceder ante la explicación racional. Quien no quiera que le regateen el valor de su experiencia de objetividad, quien no quiera conceder autoridad en materias de arte a los que le son ajenos, tiene que interiorizar la obra de arte y relacionarla con esas formas subjetivas de reacción en las que el positivismo de sentido común cree únicamente que se da el arte y su contenido. La perogrullada positivista de que sin experiencia artística nada se sabe y nada se puede hablar sobre arte es verdadera. Pero en esa experiencia existe una diferenciación que ignora el positivismo: la que hay entre una canción ligera en la que nada hay que entender y que se emplea como pretexto para todo tipo de proyecciones psicológicas y una obra de arte que sólo se entenderá sometiéndose a su interna disciplina. Lo que la estética filosófica exaltó en arte como liberación o, dicho en su lenguaje, como trascendencia del espacio y del tiempo, fue la negación del contemplador que desaparece virtualmente en la obra. Es ella misma la que le fuerza a esa desaparición cuando ostenta el rango de ser *index veri et falsi;* sólo puede entenderla quien se somete a sus criterios objetivos; quien se despreocupa de estos criterios es un mero consumidor. Pero en la conducta correcta respecto del arte se conserva el momento subjetivo: cuanto más se esfuerza el sujeto en acompañar a la obra en su propia dinámica estructural, cuanto más penetra en su meditación, tanto más percibe ese sujeto olvidado de sí mismo su objetividad; en el mismo hecho de su recepción, la subjetividad es mediadora de objetividad. Ante lo bello en cualquier versión, y no sólo ante lo sublime como Kant afirmó, el sujeto se torna consciente de su propia nada y, trascendiéndola, llega hasta aquello que es diferente. La doctrina kantiana sólo falla en haber creído que la contrapartida de esa nada era lo positivamente infinito y en haber situado esto en el sujeto inteligible. La pesadumbre ante lo bello es el anhelo del sujeto hacia aquello que le está vedado por su propia subjetividad y que él sabe, sin embargo, que es más verdadero que ella. Esta experiencia, aunque estaría vacía sin la resistencia de la subjetividad, se puede llegar a tener en la entrega total del sujeto a la forma estética. El sujeto hace un pacto con la obra para que ésta le hable. Quien se gloría de «poseer» algo de la obra de arte comete la tontería de trasladar una relación de posesión a algo que está fuera de ella, actúa guiado por un instinto de conservación intacto y subordina la belleza a unos intereses que, según la insuperable expresión de Kant, han sido trascendidos por ella. La autoposición del sujeto es la culpable de que no pueda existir nada bello sin un sujeto, de que no se pueda llegar al en-sí si no es a través del para-otro. Como esta autoposición es una perturbación de la belleza, queda ésta vinculada al sujeto, forzada a recordarlo en

su figura misma. La melancolía del atardecer no es el estado de ánimo de quien la siente, sino la impresión que hace en un sujeto que ha llegado a tal grado de diferenciación interior que no es ciego para ella. Sólo un sujeto fuerte y desarrollado, producto del dominio de la naturaleza y de su injusticia, posee el vigor de separarse del objeto y de revocar su propia autoposición. Pero en el subjetivismo estético el sujeto es débil y *outer directed*. Sobrevalorar el momento subjetivo en la obra de arte y privarla de cualquier relación con el sujeto son realidades equivalentes. El sujeto sólo puede pertenecer a la esencia de la obra de arte cuando llega a ella como un extraño, desde fuera, y compensa esta extrañeza poniéndose él en lugar de la cosa misma. Es cierto que la objetividad de las obras de arte nunca es conocida de forma adecuada ni plena, ni está libre de problemas; la distancia que hay entre estos problemas y su solución está royendo su objetividad, pues ésta no es ningún hecho positivo, sino un ideal de la cosa, lo mismo que era su conocimiento. La objetividad estética no es inmediata; quien cree haberla cogido con las manos está equivocado. Si fuera algo sin mediaciones coincidiría con la apariencia sensible del arte y desharía su componente espiritual, componente que, por lo demás, es caedizo en sí mismo y para los demás. La estética no es sino la búsqueda de las condiciones y las mediaciones de la objetividad artística. Las pruebas hegelianas contra la fundamentación subjetiva kantiana de la estética son demasiado fáciles: al hacer coincidir *a priori* el arte con el Espíritu pueden llegar sin resistencia hasta el objeto y sumergirse en él y en sus categorías, las cuales no coinciden en Hegel con los conceptos genéricos. Pero al haberse hundido el Espíritu Absoluto también se ha hundido el absoluto de las obras de arte. Por esto le es tan difícil a la estética no entregarse al positivismo y morir en él. Pero el desguace de la metafísica del Espíritu no expulsa al espíritu del arte: su componente espiritual se robustece y se hace concreta al no ser ya Espíritu Indiferenciado todo cuanto en ella hay, cosa que ni el mismo Hegel creyó. Aunque la metafísica del Espíritu estaba muy compenetrada con el arte, su ocaso sin embargo le ha restituido a éste el espíritu. La insuficiencia de las tesis positivistas sobre arte hay que mostrarla en relación con este espíritu, pero no a partir de la clásica Filosofía del mismo. Normas estéticas que respondan a unas formas invariables de reacción subjetiva carecen de validez empírica. Tales las nuevas tesis de psicología escolar que atacan a la nueva música, como la que afirma que el oído no puede percibir tonos complejos simultáneos muy lejanos a las relaciones tonales naturales. Está fuera de duda que existen quienes los pueden percibir y no se ve por qué no podrían percibirlos todos. No se trata de un límite trascendental, sino social, una segunda naturaleza. La estética empírica aduce en contra los valores medios convertidos en normas, pero así se apunta sin saber al par-

tido del conformismo social. Lo que tal estética rubrica de placentero o repelente no es algo naturalmente sensible; es toda la sociedad, su *imprimatur* y su censura, quien lo conforma y la producción artística de siempre se ha rebelado contra ello. Las reacciones subjetivas, como el asco ante la suavidad que opera en el arte moderno, son las resistencias contra las heterónomas convenciones sociales que han emigrado al *sensorium*. La supuesta base del arte está, en general, condicionada por las reacciones y formas de proceder subjetivas; aun en el fenómeno ocasional del gusto estético hay una constricción latente, aunque no es siempre la que procede de la cosa misma, y la reacción subjetiva indiferente a ella no es estética. Habría que afirmar cuando menos que todo momento subjetivo de las obras de arte está motivado también por la cosa. Esencialmente, la sensibilidad del artista consiste en poder oír su lenguaje, en mirar con sus mismos ojos. En la medida en que, según el postulado hegeliano, la estética se construye sobre la cosa en movimiento, en la medida en que se hace más objetiva, tanto menos confunde la objetividad con esos dudosos invariantes subjetivos. Fue mérito de Croce el expulsar fuera de las cosas, en auténtica dialéctica, cualquier medida que les fuera extraña. Hegel, en cambio, a causa de su clasicismo, no lo consiguió. En su *Estética* quebró la dialéctica en forma semejante a como lo hizo la doctrina de las Instituciones en su *Filosofía del Derecho*. Sólo la experiencia del arte nuevo, radicalmente nominalista, puede llevar a la estética hegeliana a su verdadero ser, lo cual dejaría pasmado al mismo Croce.

El positivismo estético, al sustituir el desciframiento teórico de las obras de arte por el inventario de sus efectos, encierra sin embargo algo de verdad porque denuncia el fetichismo de las obras que forman parte de la industria de la cultura y de la decadencia estética. Es el positivismo quien nos trae a la memoria ese momento dialéctico de que no hay obra de arte que sea totalmente pura. El conjunto de sus efectos fue el constitutivo fundamental de algunas formas estéticas, como, por ejemplo, la ópera. Y si el movimiento interno de algún género estético le hizo renunciar a ese conjunto de efectos, convirtió por esto mismo en inviable al género en cuestión. Quien quisiera concebir la obra de arte como un en-sí perfecto y sin rupturas y creyera que ésta es su única forma de captación, se engañaría con el truco de su propia autoposición y creería que la apariencia es una realidad de segundo grado, a la vez que estaría ciego para uno de los momentos constitutivos del arte. Para él, el positivismo es su mala conciencia: previene al arte para que no se crea algo inmediatamente verdadero.

La tesis del carácter proyectivo del arte ignora su objetividad —rango y contenido de verdad— y se queda del lado de acá de un concepto relevante del arte. Sin embargo, es interesante como expre-

sión de una tendencia histórica. Su concepto banal de las obras de arte es la caricatura positivista del proceso de explicación racional, es la desenfrenada razón subjetiva. Su prepotencia social penetra en las obras mismas. Esa tendencia a convertir en imposibles las obras por un proceso de corrupción artística no puede detenerse con la apelación a la necesidad del arte: eso no está escrito en ninguna parte. Hay que reflexionar sobre la consecuencia estricta de la teoría de la proyección, es decir, sobre la negación del arte. Si no, esta teoría quedará neutralizada vergonzosamente al convertirse en industria de la cultura. Pero la conciencia positivista, aun cuando falsa, no carece de dificultades: necesita del arte para empujar hacia él cuanto no cabe en su espacio sofocantemente estrecho. Además, tiene que componérselas con el arte a causa de su fe en lo que existe, ya que el arte también existe. La forma en que trata de escapar al dilema consiste en tomar al arte tan poco en serio como lo toma el *tired businessman*. Esto le permite ser tolerante con el arte, aunque, de acuerdo con la lógica de su pensamiento, éste no existiría.

Hay que demostrar concretamente que las obras de arte no se diluyen en su génesis y que el método filológico, en consecuencia, no acierta a explicarlas. Schikaneder ni siquiera soñó lo que sería Bachofen. El libreto de *La flauta mágica* está contaminado por las fuentes más dispares, sin conseguir llevarlas a armonía. Pero en el texto, objetivamente, aparece en conflicto entre matriarcado y patriarcado, entre la esencia lunar y la solar. Esto nos explica la fuerza de resistencia del texto, tan difamado por el viejo y sesudo gusto estético. Su movimiento transcurre en los límites entre la banalidad y las abismales profundidades de sentido, pero no cae en aquélla, ya que la parte colorista de los cantos de la Reina de la Noche no es ningún «principio del mal».

La experiencia estética cristaliza en la obra concreta. Pero no hay que aislar esa experiencia y hacerla independiente de la continuidad de la conciencia que experimenta. Toda concepción divisionista y atomista se halla tan en contra de esta continuidad como de cualquier otra: las obras de arte, consideradas mónadas, recogen en ellas toda la fuerza embalsada por la conciencia estética más allá de cada obra concreta. Este es el sentido racional de la comprensión del arte. La continuidad de la experiencia estética se tiñe de todas las otras experiencias y de todos los conocimientos de lo experimentado. Sólo que para robustecerla y corregirla es necesaria la confrontación con el fenómeno.

En la reflexión espiritual, el gusto estético que se complace en la cosa juzga que el estilo del *Renard* de Strawinsky se adapta mejor a la *Lulu* de Wedekind que la música de Berg. Pero el músico sabe cuánto más elevado es el rango de ésta que el de la de Strawinsky

y sacrifica así la soberanía del punto de vista estético. Tales son los conflictos de que procede la experiencia estética.

Los sentimientos que producen las obras de arte pertenecen a la realidad y están por ello fuera de lo estético. Frente a ellos, la actitud cognoscitiva, que se dirige en dirección contraria a la del sujeto contemplativo, es más correcta y hace más justicia al fenómeno estético sin confundirlo con la existencia empírica del sujeto contemplador. Pero la obra de arte no es sólo estética, sino también supra e infraestética, y brota en niveles empíricos y con carácter cosista, de *fait* social. En su idea de verdad converge con lo metaestético e implica una crítica a esa conducta químicamente pura respecto al arte. El sujeto experimentador que tiende a separarse de la experiencia estética vuelve a ella como transestético. La sacudida que produce el arte hace volver de nuevo hacia él al sujeto al que había distanciado. Las obras de arte, al abrirse a la contemplación, perturban la distancia de quien las contempla, que es la distancia del puro mirar. La verdad de la obra desemboca para él en aquello que debería ser su propia verdad. El momento de este tránsito es lo supremo del arte. Salva a la subjetividad y aun a la estética subjetiva por medio de su negación. El sujeto sacudido por el arte tiene experiencias reales, pero, en virtud de la intuición de la obra de arte en cuanto tal, esas experiencias son las de la negación de su endurecimiento en la propia subjetividad, las de la supresión de la estrechez de su propia autoposición. Si el sujeto goza realmente al ser sacudido por el arte, se trata de un goce en contra de sí mismo. Por ello su expresión son las lágrimas que expresan la tristeza de la propia caducidad. Kant rastreó algo de esto en su estética de lo sublime, pero lo situó fuera del arte.

La reflexión, que no quiere ser ingenua frente al arte, necesita de la ingenuidad desde otro punto de vista: la conciencia estética no debe permitir que sus experiencias sean dictadas por lo que culturalmente tiene validez, sino conservar su fuerza espontánea de reacción aun frente a las escuelas de vanguardia. Por más que la conciencia del individuo se halle sometida a la mediación de la sociedad, por el espíritu objetivo reinante, sigue siendo el lugar geométrico de la reflexión de ese espíritu sobre sí mismo y sirve para ampliarlo. Ingenuidad frente al arte es fermento de ofuscación, pero quien se halla perfectamente libre de semejante fermento queda muy limitado, poseído como está por lo que necesariamente se le impone.

Hay que defender los *ismos* como consignas, como testimonios del estado general de la reflexión; hay que defender también a quienes, continuando lo que la tradición les daba, formaron escuela. Esto encoleriza a la conciencia burguesa, tan propensa a las dicotomías. Aunque ella todo lo planea y todo lo quiere, obliga al arte, como al amor, a ser puramente espontáneo, instintivo, inconsciente. La historia de la filosofía demuestra lo contrario. Hacer de las consignas un tabú es algo reaccionario.

Lo nuevo es herencia de una previa originalidad individualista. Este concepto lo esgrimen de vez en cuando quienes no quieren lo nuevo y lo acusan de falta de originalidad, como acusan de uniformidad a cualquier forma avanzada.

Los últimos desarrollos artísticos han convertido el montaje en su principio. Pero las obras de arte han tenido, desde siempre y en forma subcutánea, algo de él. Se lo podría poner de manifiesto concretamente en la técnica de *puzzle* de la gran música del clasicismo vienés que responde tan bien al ideal de desarrollo orgánico propio de la filosofía de entonces.

La desfiguración de la historia por quienes adoptan el *parti pris* de los grandes sucesos, reales o supuestos, ha estado también en vigor en historia del arte. Es cierto que en ella ha cristalizado a veces lo cualitativamente nuevo, pero hay que pensar también en la antítesis, en que eso nuevo, la cualidad que brota de golpe, el cambio repentino, no son casi nada en realidad. Esto deshace el mito de la creación artística. El artista ejecuta un tránsito mínimo, no una mera *creatio ex nihili*. Lo diferencial de lo nuevo es el lugar de la productividad. A través de lo inasible de la decisión se muestra el artista como artífice de la objetividad colectiva del espíritu ante el que su

acción desaparece. La idea de que la genialidad es algo receptor, algo positivo, nos recuerda implícitamente lo mismo. Esto nos autoriza a considerar las obras de arte como algo más que sus características primarias, como algo más que artefactos. Su tendencia a ser así y no ser de otra manera está en contra del carácter de artefacto al llevar a éste hasta su extremo. Los grandes artistas desearían expiar la *hybris* de la creatividad. El céntimo de verdad que hay en la creencia de que todo ya está ahí tiene aquí su sitio. La *Appassionata* entera se esconde en el teclado de cualquier piano, el compositor sólo tiene que sacarla de allí aunque para ello no necesita ser Beethoven.

Por mucha aversión que se pueda tener a cuanto en lo moderno está anticuado, el hecho es que la situación del arte respecto al *Jugendstil* no ha variado tan radicalmente como querría esa aversión. Puede gloriarse de ello el arte, lo mismo que esas obras de intacta actualidad, que si bien no nacieron de ese Estilo, pueden ponerse en su haber, como el *Pierrot* de Schönberg, como algunas de Maeterlinck y de Strindberg. El *Jugendstil* fue el primer intento colectivo de recuperar el sentido ausente a partir del arte mismo, y su fracaso nos está delimitando, hasta hoy y ejemplarmente, la interna aporía del arte. De su explosión nació el expresionismo, mientras que el funcionalismo y sus equivalentes en el arte no funcional fueron su negación abstracta. La clave del antiarte contemporáneo, con Beckett a la cabeza, puede serlo la idea de concretar esa negación, de encontrar un sentido estético en la decidida negación del sentido metafísico. En sí mismo, el principio estético de la forma como síntesis de lo conformado es la creación de un sentido allí donde se niega todo sentido al contenido. Así, pues, el arte, independiente de lo que diga o lo que quiera, sigue siendo teología. Su exigencia de verdad y su afinidad con la falsedad son una sola cosa. Este hecho se puso de relieve específicamente en el *Jugendstil* y así se ha vuelto más aguda la cuestión de si el arte sigue siendo posible tras el hundimiento de la teología y sin tener ninguna a la que acudir. Pero si sigue siendo necesario, lo mismo que en Hegel, a pesar de haber sido el primero en dudar de su posibilidad en la historia de la filosofía, es que el arte sigue teniendo algo de oráculo. Queda en pie sin embargo la ambivalencia de si su posibilidad es un testimonio de la perennidad de la teología o un reflejo de la perennidad de su destierro.

El *Jugensdtil* es, como su nombre indica, una pubertad explicada por su permanencia: una utopía que trata de negociar con su propia irrealizabilidad.

El odio contra lo nuevo nace en un terreno propio de la ontología que ésta suele callar: lo transitorio debe ser transitorio, la muerte debe tener la última palabra.

El principio de la sensación corre siempre parejo con el premedi-

tado fantasma burgués y se ha adaptado perfectamente a su mecanismo de desvalorización.

Tan cierto como el hecho de que lo nuevo está muy mezclado con rasgos sociales funestos, a veces aun con el de la *nouveauté* en el mercado, lo es también la imposibilidad de su descalificación a partir de Baudelaire, Manet y el *Tristan*. Los intentos hechos para ello por su supuesta y aleatoria arbitrariedad no son sino aleatorios y arbitrarios por partida doble.

En la amenazadora categoría de lo nuevo brilla siempre el atractivo de la libertad, que es más fuerte que todo lo que puede haber en ella de impedimento, nivelación y aun esterilidad.

Lo nuevo como negación abstracta de lo existente coincide con ello: su invariancia es su debilidad.

Históricamente hablando, lo moderno apareció como algo cualitativo, como diferencia de unos modelos que habían perdido su poder. No es algo puramente temporal y esto ayuda a explicarnos que, por un lado, haya recibido ciertos rasgos invariantes, de los que se lo acusa con gusto, y que, por el otro, no se le pueda etiquetar como superado. En ello se ensamblan lo estético y lo social. Cuanto más obligado se ve el arte a oponerse al aparato de poder y a la vida estandardizada, tanto más nos hace presente el caos: por desgracia queda éste frecuentemente olvidado. Este es la mentira de ese griterío que se levanta sobre el supuesto terror espiritual de lo moderno, mientras da por bueno el real terror del mundo al que el arte se niega. El terror de un modo de reacción que no soporta el arte como lo nuevo es provechoso como vergüenza ante la imbecilidad de la cultura oficial. Quien tenga que avergonzarse de decir esas simplezas como que el arte no tiene derecho a olvidar a los hombres, o de preguntar sobre obras extrañas qué quieren decir, tendrá que abandonar, aun a contrapelo y sin total convicción, muchos hábitos queridos. Pero esta vergüenza puede desatar un proceso de fuera adentro que hace imposible unirse a los gemidos de cuantos están aterrorizados por todo y por ellos mismos en definitiva.

No hay que creer que las técnicas de producción industrial son ajenas del todo al robusto concepto estético de lo moderno, esas técnicas que dominan en forma creciente la producción material de la sociedad. Si las exposiciones, como parece haber creído Benjamin [2], representan o no la mediación entre ambas cosas es una cuestión abierta. Pero las técnicas industriales, repetición de ritmos idénticos y producción repetida de cosas idénticas de acuerdo con un modelo, proceden de un principio contrario al de lo nuevo. Esto se impone claramente en las antinomias de la novedad estética.

[2] Cf. Walter BENJAMIN, *ibid.*, pp. 375 ss.

No existe lo feo sin más ni más. Lo feo llega a serlo por su función respecto de lo bello. Pero tampoco existe lo simplemente bello: es una trivialidad decir que el atardecer más bello, la muchacha más hermosa, fielmente pintados pueden resultar horribles. Pero no hay que mostrar demasiado celo en ahogar el momento de inmediatez en lo bello o en lo feo. Ningún amante que sea capaz de percibir diferencias —y ésta es la condición del amor— creerá que por ello se le marchita la belleza de su amada. Lo bello y lo feo no hay que hipostatizarlos ni que relativizarlos: su relación se despliega escalonadamente y por ello lo uno puede ser de muchas maneras la negación de lo otro. En sí misma, la belleza es histórica, es lo que ha podido sobrevivir.

Una subjetividad que produce cosas empíricamente y la unidad de que goza tienen poco que ver con el sujeto estético y aun con las cualidades estéticas objetivas. La belleza de algunas ciudades es testimonio de esto. Perugia, Asís, poseen en altísima medida forma y armonía de figura, pero sin que se las haya querido ni previamente intuido, aunque no haya que olvidar la parte que la planificación jugó en esa su segunda naturaleza que las hace aparecer como conjuntos orgánicos. Sus espléndidas características, la suave convexidad de sus montes, los tonos rojizos de sus piedras, como materiales todavía no estéticos del trabajo humano, fueron los determinantes de su figura. Su sujeto es la continuidad histórica, un auténtico espíritu objetivo que queda determinado por esos factores y que no era necesariamente el de cada maestro de obras. Este sujeto histórico de belleza es el que está dirigiendo la producción de los artistas individuales. Pero lo que aparentemente crea desde fuera la belleza de tales ciudades es un elemento interno. Su inmanente historicidad se

ha convertido en revelación y con ella se ha desplegado la verdad estética.

Es insuficiente identificar el arte con la belleza, y no sólo en su aspecto formal. En los resultados de la génesis artística la categoría de lo bello nos habla tan sólo de uno de sus momentos y de uno precisamente que se modifica hasta en lo más íntimo: el concepto de belleza se ha modificado en sí mismo por la absorción de lo feo sin que la estética pueda sin embargo desprenderse de él. Al absorber lo feo la belleza se robustece lo suficiente como para ampliarse por medio de la contradicción.

Hegel tomó posición contra el sentimentalismo estético que quiere encontrar el contenido de las obras de arte en sí mismo y no en ellas. Habría tan sólo que fijarse en los efectos que producen. La forma que ha adoptado posteriormente ese sentimentalismo es el concepto de talante *(Stimmung)*, concepto que no carece de valor histórico. Para bien o para mal, nada podría determinar mejor la *Estética* hegeliana que su irreconciliabilidad con ese momento del talante o de su proyección sobre las obras de arte. La firmeza del concepto es aquí, como en toda su obra, el terreno sobre el que se mueve. Esto beneficia la objetividad de la obra de arte respecto de sus efectos y de su fachada sensible. El progreso que esto supone lo paga al precio de un cierto alejamiento de lo artístico; la objetividad la paga con cierta cosificación, con una gran insistencia en su aspecto material. El peligro de esto es retrotraer la estética, de forma artificiosa, a estadios preartísticos, a esa actitud concretista del ciudadano que desea encontrar un contenido sólido en el cuadro o en el drama sobre el que pueda apoyarse para defenderlo. La dialéctica del arte se limita en Hegel a los géneros artísticos y a su historia, pero carece de la radicalidad suficiente para llegar a la teoría misma de la obra. Como la belleza natural se resiste a la determinación por parte del espíritu, Hegel se equivoca al rebajar, corto circuitándolo, todo cuanto en el arte no sea espíritu en cuanto intención. Su correlato es la cosificación. Lo hecho, en cuanto objeto consistente, es el correlato del hacer absoluto. Hegel desconoce la irrealidad *(Undingliche)* del arte que, en contra del mundo de las realidades empíricas, pertenece a su mismo concepto. De forma polémica traslada esta cualidad a la belleza natural como su indeterminación negativa. Pero la belleza natural tiene algo de esta cualidad, algo que cuando se pierde en la obra de arte la convierte en pura facticidad. Quien en su experiencia de la naturaleza no puede llegar a darse cuenta de su separación respecto de esas acciones que realiza la estética, no será capaz de experiencia artística. El pensamiento hegeliano de que la belleza artística es la negación de la belleza natural y nace por tanto en ella habría que modificarlo diciendo que ese acto que produce la conciencia de la belleza tiene que realizarse en la experiencia inmediata si no es

que deba postular lo que él mismo constituye. La idea de la belleza artística se comunica con la de la belleza natural: las dos quieren restituir la naturaleza alejándola de la mera inmediatez. Hay que recordar aquí el concepto del aura que Benjamin sostiene: «Es conveniente iluminar el concepto del aura en los objetos históricos, antes propuestos, con el concepto de un aura en los objetos naturales. Definimos esta última, tan de cerca como sea posible, como la manifestación única de una lejanía. Seguir una línea de montaña en el horizonte mientras se descansa en un atardecer veraniego, seguir la línea de una rama que proyecta su sombra sobre el que está echado, eso es percibir el aura de esas montañas o de esa rama» [3]. Lo que aquí se llama aura no es sino la experiencia artística que se nos hace familiar bajo el nombre de atmósfera del arte, como un conjunto de sus momentos que trasciende esa atmósfera, trascendiéndose a sí mismo cada uno de ellos. Este elemento constitutivo del arte, desfigurado por el término ontológico-existencial de *(«Gestimmtheit»)*, «el hallarse de un determinante talante», es en las obras el de su estructura cósica, el que hace que no sean puros hechos, el que sin embargo —y esto apenas podía ser pensado en el tiempo de Hegel— puede ser objetivado por medio de las técnicas artísticas. El aura no merece pues la prohibición hegeliana, ya que un análisis más riguroso muestra su objetiva pertenencia a la obra de arte. El hecho de que ella nos remita más allá de sus límites no sólo pertenece a su concepto, sino que puede desprenderse de la configuración específica de las obras concretas. Y aun cuando pierdan o aparten de sí esa su atmósfera, de acuerdo con la tendencia que comenzó con Baudelaire, seguirá permaneciendo en cuanto negada o evitada. También este último rasgo tiene su modelo en la naturaleza, por medio de él la obra de arte encierra una afinidad con la naturaleza mayor que cualquier semejanza puramente empírica. Percibir el aura de la naturaleza, como Benjamin exigía para ilustrar su concepto, significa percibir en ella lo que esencialmente convierte al arte en arte. Se trata de la significación objetiva a la que no puede llegar intención subjetiva alguna. Una obra de arte salta a los ojos de quien la contempla cuando manifiesta insistentemente algo objetivo. La posibilidad de una objetividad que no sea una mera proyección subjetiva tiene su modelo en la tristeza o la paz que se experimenta en la naturaleza cuando no se la mira como objeto de la acción humana. El alejamiento, al que tanto valor da Benjamin para el concepto de aura, es un modelo rudimentario del distanciamiento de los objetos naturales como medios potenciales de objetivos prácticos. El límite entre la experiencia artística y la preartística es exactamente el mismo que hay entre el dominio de los mecanismos de identificación y las inervaciones del

[3] Walter BENJAMIN, *ibid.*, pp. 373 ss.

lenguaje objetivo sobre los objetos. Si es una banalidad escolar el que un lector regule su relación con la obra de arte por su identificación con las personas que allí aparecen, la falsa identificación con las personas empíricas es el chiste por antonomasia. La supresión de toda distancia es la consecuencia de adoptar ante el aura del arte esa actitud, propia del consumista, de estar ante «algo elevado». La relación con el arte requiere, es verdad, un acto de identificación: penetrar en la cosa, hacer operante en mí su realidad, «percibir el aura», como dice Benjamin. Pero el medio para ello es esa libertad para el objeto, como Hegel la llama: el sujeto no debe proyectar sobre la obra de arte lo que sucede en él para así asegurarse, superarse, aquietarse, sino que, al contrario, debe vaciarse ante ella, conformarse con ella, hacer que su realidad sea operante en él. Someterse a la disciplina de la obra misma y no exigir que la obra le dé nada es otra forma de expresar esto mismo. Pero la conducta estética que no sabe de esta actitud y que es por tanto ciega ante el arte, a no ser como un asunto más, es la conducta proyectiva, *terre à terre,* la universal en la época presente, radical vaciamiento del arte. Su correlato está en considerar al arte como una cosa entre las demás o como un receptáculo en que se deposita la psicología del que le contempla. Convertidas en meras cosas, las obras de arte ya no hablan; sólo reciben lo que dice el sujeto. El concepto de talante, a cuya significación profunda tanto se opone la estética objetiva de Hegel, es insuficiente. Lo que este concepto considera como la verdad de la obra de arte es precisamente su contrario, ya que lo traduce por algo puramente subjetivo, por una forma de reacción del espectador y aun se imagina el interior de la obra misma de acuerdo con este modelo.

El talante como criterio ante las obras de arte es una confusa mezcla del efecto que producen y de su propia composición interna, como algo que va más allá de sus momentos individuales. Bajo apariencia de sublimidad traiciona a la obra para entregarla a lo meramente empírico. Uno de los límites de la estética hegeliana es su ceguera ante ese momento, pero también es su mérito haber evitado la confusión entre el sujeto estético y el empírico.

El espíritu sabe menos de su propia superioridad, como Kant quería, que de su propia estructura naturalista. Es el momento en que el sujeto, ante lo sublime, rompe a llorar. Pensando instantemente en la naturaleza, disuelve la resistencia de su propia autoposición: «¡Brotan las lágrimas, la tierra me posee de nuevo!» El yo sale de la prisión por sí mismo y hay un resplandor de esa libertad que la filosofía, con un error culpable, ha reservado para lo contrario, para la gloria misma del sujeto. Es lo mismo que late en esa prohibición que el sujeto ha impuesto a la naturaleza: hay libertad precisamente en la conciencia de su semejanza con la naturaleza. Como

lo bello no se somete a esa causalidad natural que el sujeto inocula en los fenómenos, vive en un ámbito de posible libertad.

La división del trabajo no es pecado en el arte, como tampoco lo es en ningún otro ámbito social. Al reflejar el arte las opresiones sociales entre las que vive y hacer aparecer así un horizonte de reconciliación, se convierte en un factor de espiritualización, lo cual presupone la separación entre trabajo corporal y espiritual. Las obras de arte sólo rompen el dominio de la naturaleza y sólo se asemejan a ella por medio de la fuerza de espiritualización y no por su obstinada ingenuidad. Sólo desde dentro puede salirse afuera. Si no, el arte sería una cosa infantil. En el espíritu sobrevive algo de impulso mimético, es el maná secularizado, lo que da sabor.

En no pocas obras de la época victoriana, y no sólo inglesas, se siente la fuerza del sexo y de la sensualidad, que le es tan afín. Pero esto sucede precisamente a causa del silencio. Se podría probar en algunas novelas de Storm. El joven Brahms, cuya genialidad apenas ha sido advertida hasta hoy, tiene pasajes de tan profunda ternura como sólo puede expresar aquel a quien se le niega. También aquí se advierte lo inexacto de la identificación entre expresión y subjetividad. Lo expresado subjetivamente no tiene por qué parecerse al sujeto que se expresa. Y en muchos casos puede suceder que falte completamente el sujeto que se expresa; cualquier expresión está sometida subjetivamente a la mediación del deseo, de la añoranza.

El agrado sensible, proscrito a veces por autoritarismo ascético, ha llegado a ser históricamente un inmediato enemigo del arte; sonidos melódicos, armonía de colores, suavidad del pastiche y señal de industria de la cultura. El actractivo sensible del arte sólo es legítimo cuando, como en *Lulu* de Berg o en André Masson, es soporte o función del contenido, pero no cuando es el objetivo de la obra. Una de las dificultades del arte reciente es el unir el desiderátum de lo armónico en sí mismo, que siempre tendrá elementos en los que impera la tersura, con la oposición contra cualquier componente culinario en arte. A veces es la cosa misma la que exige este componente, mientras paradójicamente son los sentidos los que se rebelan.

Al determinar el arte como algo espiritual no se trata de negar llanamente el elemento sensible. Esa idea, en modo alguno escandalosa para la estética tradicional, de que sólo es estético lo que se realiza sobre un material sensible, encierra también una cierta debilidad. Lo que puede llamarse el poder metafísico de las obras de arte supremas se fue fundiendo a través de milenios con algo de placer sensible, contra el que su configuración autónoma siempre se opuso. Pero gracias a ese componente puede el arte, aunque de forma intermitente, ser imagen de la dicha. La consoladora mano maternal que

acaricia el pelo produce placer sensible. Lo más sensible anímicamente se transforma en algo físico. En su mismo *parti pris* en favor de lo sensible, la estética tradicional sospechó que había en ello algo que se desperdiciaba, pero sólo fue una sospecha porque lo tomaba con demasiada inmediatez. Sin la equilibrada armonía del cuarteto, ese momento en re bemol mayor de la larga frase del opus 59,1 de Beethoven no habría tenido su consoladora fuerza espiritual: la promesa de un contenido real que lo hace verdadero está adherida a lo sensible. En esto el arte es tan materialista como cualquier verdad metafísica. La auténtica crisis del arte actual consiste en no querer ver esto. El arte no puede existir sin recordar ese momento, igual que tampoco puede existir si cede ante lo sensible fuera de su propia figuración.

Las obras de arte son cosas que tienden a borrar su carácter de tales. Pero en ellas lo estético y lo cósico no están superpuestos en forma de estratos como si su espíritu floreciera sobre una base bien conseguida. Lo esencial en ellas es que su estructura de cosas, precisamente por su forma de estar constituida, las convierte en algo que ya no pertenece a las cosas; su carácter cósico es el medio para su superación negadora. En sí mismos, estos dos componentes están sometidos a mediaciones: su espíritu se extrae de su carácter de cosas, y éste, que es el ser de la obra, brota a su vez de su espíritu.

Por su forma las obras de arte son también cosas, como la objetivación que se dan a sí mismas, y se parecen a lo que reposa sobre sí mismo y a lo que está determinado por sí mismo, que tiene su modelo en el mundo de las realidades empíricas precisamente por la unidad que les confiere el espíritu sintetizador. Su transfiguración espiritual les viene sólo por su cosificación, en la que se funden lo cósico y lo espiritual. Su espíritu, por el que se trascienden a sí mismas, es también su muerte. En sí mismas tenían ya estos elementos, pero una reflexión rigurosa los convierte en su tema explícito.

El carácter cósico propio del arte tiene límites estrechos. En las artes del tiempo, no obstante la objetivación procedente de lo momentáneo de su aparición, sobrevive lo que ya no es cosa. Que una música o un drama estén escritos es algo contradictorio en sí mismo. Esto mismo puede comprobarse sensiblemente, pues las palabras de los actores en el escenario suenan a falso con mucha facilidad, ya que éstos tienen que decir algo como si fuera espontáneo mientras que el texto se lo está prescribiendo. Y sin embargo no hay que convertir en improvisación la objetivación de las notas o de las palabras de un drama.

La crisis del arte, que llega hasta sacudir su misma posibilidad, afecta de la misma manera a sus dos polos: a su sentido y con él a

su contenido espiritual, y a su expresión y con ella a su elemento mimético. Los dos hechos se interpenetran mutuamente: no hay expresión sin un sentido, sin el medio de espiritualización, pero tampoco ningún sentido sin el elemento mimético: sin que el arte sea lenguaje, algo que hoy parece estarse muriendo.

El alejamiento estético de la naturaleza es un alejamiento que se mueve en dirección a ella. No se equivocó en esto el idealismo. El *telos* de la naturaleza hacia el que se ordenan las fuerzas del arte mueve a éste hacia la apariencia por medio de la ocultación en ellos de cuanto pertenece al mundo sensible externo.

La frase de Benjamin de que en el arte es paradójico el hecho de que aparezca no es tan enigmática como suele decirse [4]. Realmente cada obra de arte es un oxímoron. Su auténtica realidad es irreal para ella, es indiferente respecto a lo que esencialmente es y, a la vez, es su condición necesaria. Es realmente irreal en la realidad, es una quimera. Esto lo han visto mejor desde siempre los enemigos del arte que sus apologetas, que tratan en vano de demostrar que no existe esta su constitutiva paradoja. Una estética que disuelva esta constitutiva contradicción queda sin fuerzas al no tratar de determinar el arte por ella. Realidad e irrealidad no se solapan en la obra del arte como estratos, sino que la penetran al mismo tiempo a toda ella. Sólo en este sentido es la obra real en cuanto tal obra de arte, se basta a sí misma en su propia irrealidad y en esto se diferencia de lo empírico, de lo que sin embargo sigue siendo una parte. Pero su irrealidad —su determinación en cuanto espíritu— sólo se da en la medida en que ha llegado a ser real. Nada cuenta ya en ella que no existiera allí en su figura individualizada. En el brillo estético adopta la obra de arte su postura ante la realidad, a la que niega al haber llegado a ser algo *sui generis*. El arte realiza su contradicción contra la realidad por medio de su objetivación.

[4] Cf. Walter BENJAMIN, *ibid.*, p. 549: «En todo lo que, con razón, se llama bello, produce un efecto paradójico el que aparezca.»

Sea cual sea la forma en que el intérprete penetre en su texto, hallará una plenitud abierta de desiderata a los que tendrá que satisfacer sin tener que satisfacer a cada uno de ellos al precio del daño de los otros. Chocará con la incompatibilidad entre lo que son las obras por sí mismas y lo que son para él. Los compromisos que de aquí resultan son dañosos para la cuestión del arte por la indiferencia de lo indeterminado. Una interpretación plenamente adecuada es algo quimérico. No es ésta la última de las razones por las que el lector ideal está en mejor posición que el intérprete: la lectura, comparable al tristemente famoso triángulo universal de Locke, soporta mejor, por su estructura sensible-insensible, la coexistencia de lo contradictorio. La paradoja del arte se puede experimentar en esas conversaciones de cenáculo: cuando se llama la atención de un artista sobre la tarea o la dificultad especial de una obra que se encuentra en estado naciente, responde con una sonrisa a la vez desesperada y altanera: ése es precisamente uno de los componentes del arte. Es su reproche a quien nada sabe de la imposibilidad constitutiva del arte y su tristeza ante la transitoriedad de su esfuerzo. El intentarlo sin embargo es la gloria de todos los virtuosos no obstante su exhibicionismo y efectismo. El virtuosismo no es tan sólo una repetición; es también un agotar todas sus fuerzas en la ejecución. Se ve constreñida a esto por su propio impulso hacia la sublimación. En ella se da la esencia paradójica del arte: hacer presente lo imposible como si fuera posible. Los virtuosos son los mártires del arte, muchos de sus logros, los de las bailarinas y de las cantantes de arias (*Koloratursängerinnen*), tienen algo de sádico, sufren el tormento del rebajamiento y de privarse de dejar sus huellas, necesario para conseguir sus objetivos. No en vano el nombre de artista es común al de circo y al que más ha de cuidar su efecto, al que defiende una idea demasiado audaz del arte sólo para que satisfaga a su propio concepto. Si la lógica de las obras de arte es siempre su enemigo, el absurdo (del que acabamos de hablar) es la lógica de su instancia antitética, es la prueba de que una consecuencia absoluta en arte se convierte en protesta. Bajo las auténticas obras de arte no hay extendida ninguna red que las pudiera salvar en su caída.

En la obra de arte se objetiva y alcanza su quietud un devenir. Por esto la objetivación es la negación del devenir que hace que éste se rebaje a ser un como-sí. Esta es la razón por la que hoy el arte, en una atmósfera de rebelión contra la apariencia, se rebela también contra las formas de su objetivación e intenta conseguir un devenir inmediato e improvisado en lugar de uno meramente fingido, siendo así que el poder del arte, es decir, su momento dinámico, se puede existir sin una tal fijación, sin una tal apariencia.

Duración de lo transitorio como momento del arte, la perpetuación de la herencia del mimetismo es una categoría datada en el pa-

sado. La imagen misma, antes de cualquier diferenciación de contenidos, es a juicio de no pocos autores un fenómeno de regeneración. Frobenius nos cuenta de los pigmeos «que pintaban un animal en el momento de la salida del sol», «para, tras la caza de la mañana siguiente, hacerlo resurgir en un sentido más elevado al frotar ritualmente su imagen con sangre y pelos... Las figuras de animales son eternizaciones, apoteosis y vuelven una y otra vez como eternas estrellas del firmamento» [5]. Pero en los tiempos primitivos el tratar de asegurar la duración parece estar emparentado con la conciencia de su transitoriedad y aun puede decirse que, en el espíritu que prohibía las imágenes, tal duración se experimentaba como una culpa ante la vida. Según Resch, en los períodos más antiguos reina «una extraordinaria repugnancia a representar seres humanos» [6]. Es posible que pronto se llegase al hecho de que las imágenes estéticas difíciles de reproducir se filtrasen a través de la misma prohibición, a través del tabú: es lo antimágico en un arte de origen mágico. Es lo mismo que insinúa la «destrucción ritual de imágenes»: al menos tenían que estar «marcadas en la imagen señales de destrucción, para que el animal no 'muriese' ya» [7]. Todo tabú procede de la angustia ante los muertos; por eso se los embalsamaba para mantenerlos de alguna forma en vida. Algo hay por tanto a favor de la especulación de que la idea de una duración estética se ha desarrollado a partir de las momias. En esta dirección apuntan las investigaciones de Speiser sobre las figuras de madera de las Nuevas Hébridas [8]. Krause se refiere a ellas de esta forma: «La evolución va desde las figuras momificadas a las fieles imitaciones del cuerpo en las estatuas con la forma del cráneo, y pasando por los postes de cráneos, hasta las estatuas de madera y de polipodio» [9]. Speiser interpreta este cambio como «tránsito desde la conservación simulada de la presencia corporal del muerto hasta la alusión simbólica a esa presencia. Así ocurrió el tránsito hasta la pura estatua» [10]. Podría ya tratarse del tránsito a la distinción neolítica entre materia y forma, del tránsito a la «interpretación». El cadáver, en su figura fascinante e incorruptible, sería uno de los modelos del arte. La cosificación de lo que fue viviente

[5] Citado de Erik Holm, «Felskunst im südlichen Afrika», en: *Kunst der Welt. Die Steinzeit,* Baden-Baden, 1960, pp. 197 s.

[6] Walter F. E. Resch, «Gedanken zur stilistischen Gliederung der Tierdarstellungen in der nordafrikanischen Felsbildkunst», en: *Paideuma, Mitteilungen zur Kulturkunde,* vol. XI, 1965.

[7] Holm, *o. c.,* p. 198.

[8] Cf. Felix Speiser, *Ethnographische Materialien aus Neuen Hebriden und den Banks-Inseln,* Berlín, 1923.

[9] Fritz Krause, «Maske und Ahnenfigur. Das Motiv der Hülle und das Prinzip der Form», en: *Kulturanthropologie,* ed. por W. E. Mühlmann und E. W. Müller, Köln und Berlin 1966, p. 228.

[10] Speiser, *o. c.,* p. 390.

se comportaría, ya desde los tiempos primeros, como rebelión contra la muerte o como práctica mágica poseída por la naturaleza.

Correlativo con la muerte de la apariencia en el arte es el ilusionismo insaciable de la industria de la cultura cuyo punto de huida ha señalado Huxley en los *feelies;* la alergia a la apariencia es el contrapunto de su omnipotencial comercial. La eliminación de la apariencia es lo contrario de la idea vulgar de realismo, el cual, precisamente, es el complemento de la apariencia en la industria de la cultura.

Con la separación refleja entre objeto y sujeto la mentalidad burguesa, desde el comienzo de la modernidad, ha conservado en la realidad del sujeto, aun considerándole limitado por su incomprensibilidad, una cierta huella de irrealidad, de apariencia. Es un proceso semejante al que ha sufrido el sujeto en esa filosofía, en virtud del cual se ha convertido en un hatillo de determinaciones subjetivas. Cuanto más irritante sea este carácter apariencial, tanto más sañudamente se escabulle la conciencia ante la realidad de lo real. El arte, por el contrario, se afirma a sí mismo como apariencia y con mucho mayor énfasis que en etapas anteriores cuando aún no se había desprendido con suficiente energía de ser exposición o narración. Esta es su forma de sabotear la exigencia de realidad de un mundo dominado por el sujeto, del mundo de la mercancía. Su verdad cristaliza en esto; el relieve que presta a la realidad lo consigue por la afirmación de la apariencia. Así sirve la apariencia a la verdad.

Nietzsche exigió una filosofía «antimetafísica pero artística» [11]. Esto es lo mismo que el *spleen* de Baudelaire y el *Jugendstil,* pero con una leve contradicción: es un arte que obedece a la enfática exigencia de esa frase y la obedecería del todo si no coincidiese con el despliegue hegeliano de la verdad y no fuese una parte de esa metafísica que Nietzsche proscribe. Nada hay más antiartístico que el positivismo consecuente. Nietzsche fue consciente de ello. Pero el hecho de que dejase subsistir la contradicción sin desarrollarla concuerda con el culto que Baudelaire rinde a la mentira y con el concepto etéreo y quimérico de la belleza en Ibsen. Al racionalista * más consecuente no se le pasaría por alto el hecho de que ser limpiamente consecuente significa la desaparición de las razones y del sentido del racionalismo. En vez de reflexionar sobre su propio sis-

[11] Cf. Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden,* ed. por K. Schlechta, vol. 3.º, München, 1956, p. 481: «Una reflexión antimetafísica —sí, pero artística.»

* *Aufklärer, Aufklärung* quedan violentados en su sentido al ser traducidos por 'racionalista', 'racionalismo'. Su significación originaria es la de 'ilustrado', 'Ilustración', en el sentido histórico-filosófico, pero también se emplean actualmente, con un sentido menos preciso que el anterior, para significar quien explica por razones hechos no explicados todavía así o el abstracto de esa actitud. [N. del T.]

tema, el racionalista se dedica a hacer violencia al pensamiento. Todo ello nos está expresando que la verdad misma, cuya idea disuelve el racionalismo, no existe sin esa apariencia que el racionalismo querría extirpar a causa precisamente de la verdad. Y el arte se solidariza con este momento de la verdad.

El arte está abierto a la verdad, pero no inmediatamente: en este aspecto la verdad es su contenido. El arte es conocimiento por su relación con la verdad; la reconoce al acercarse a ella. Pero como conocimiento no es discursivo, ni su verdad es el reflejo de un objeto.

El relativismo estético, cargado de indiferencia, es a su vez una parte de la conciencia cosificada; es un escepticismo no demasiado apesadumbrado por su propia insuficiencia. Es también una cierta aversión contra la exigencia de verdad que el arte encierra y que se legitima por esas grandes obras sin cuya fetichización los relativistas raramente pueden ir tirando. Su proceder está cosificado porque ha sido tomado de fuera, porque es consumista y no se decide a penetrar en el movimiento mismo de las obras de arte en el que las cuestiones sobre su verdad son obligatorias. El relativismo es la autorreflexión del *sujeto excindido en sí mismo e indiferente ante la cosa*. Ni siquiera en estética ha sido tomado nunca realmente en serio; la seriedad le resulta insoportable. Quien afirma de una nueva obra de arte que es en definitiva imposible hacerse un juicio sobre ella, se imagina que su falta de comprensión ha aniquilado la cosa incomprendida. El hecho de que los hombres se enreden incansablemente en discusiones estéticas con independencia de la posición que hayan tomado frente a la estética misma, es una prueba mejor contra el relativismo que sus refutaciones filosóficas: en su misma problematicidad la idea de una verdad estética afianza su derecho. Pero la crítica del relativismo estético encuentra su más firme apoyo en las cuestiones técnicas sobre las que se puede decidir de plano. La frase que suele pronunciarse automáticamente de que la técnica permite juicios categóricos y no en cambio el arte ni su contenido denota

una separación dogmática entre arte y estética. Es verdad que las obras de arte son más que el conjunto de los procedimientos que las originaron y que hablar sólo de técnica equivale a reducirlas. Pero también lo es que poseen un contenido objetivo sólo en la medida que en ellas se muestra y que esto sucede precisamente por su técnica. La lógica de ésta es su camino hacia la verdad estética. Ciertamente no hay continuidad entre las reglas escolares y el juicio estético, pero la quiebra del camino que va de unas a otro se debe a una presión: las cuestiones supremas acerca de la verdad de una obra pueden traducirse en las categorías que expresen su ajuste y precisión [12]. Donde esto no sea posible será porque el pensamiento ha llegado a uno de los límites de la circunstancialidad humana, límite que está más allá que el del juicio del gusto estético.

El ajuste inmanente de las obras de arte y su verdad metaestética convergen con su contenido de verdad. Este contenido no cae del cielo a la manera de la armonía preestablecida de Leibniz, que necesita de un creador trascendente y en la que el desarrollo del ajuste inmanente de la obra de arte no está al servicio de la verdad ni al servicio de la imagen de un en-sí, ya que la obra así concebida no lo puede estar. Si el esfuerzo de las obras de arte tienden a una verdad objetiva, sólo puede conseguirlo por la mediación del hecho de plenificar su propia legalidad. El hilo de Ariadna gracias al cual las obras avanzan a tientas en la oscuridad de su propio intento es el hecho de que podrán satisfacer a la verdad tanto mejor cuanto más se satisfagan a sí mismas. Esto no es autoengañarse. Su autarquía les viene precisamente de algo que ellas no son. La historia originaria de las obras de arte es la de la penetración de las categorías de lo real en lo apariencial. En la autonomía de las obras estas categorías no avanzan solamente al dictado de las leyes de aquélla, sino que conservan la dirección constante que traían de fuera. La cuestión es saber cómo la verdad de lo real se ha convertido en su propia verdad. Su canon es la falta de verdad. Su mera existencia es la crítica de la existencia de aquel espíritu que proporciona tan sólo lo que es diferente de él. Todo aquello que es socialmente falso, fragmentario, ideológico participa en la construcción de las obras de arte como tal, como fragmentario, indeterminado e insuficiente. Y es que la forma de reaccionar de las obras de arte, su «situación (objetiva) respecto a la objetividad», sigue siendo la respuesta a la realidad [13].

[12] Todo el «Versuch über Wagner» no pretendía otra cosa que hacer la mediación entre la crítica del contenido de verdad y los hechos tecnológicos junto con su carácter quebradizo.

[13] El «Versuch über Wagner» quería ofrecer, en la obra de un artista de importancia, la mediación que hay entre lo meta-estético y lo artístico. La orientación de algunas de sus partes fue demasiado psicológica, pero la intención apuntaba a una estética material que dejasen hablar, tanto socialmente

La obra de arte es siempre ella misma y, a la vez, algo distinto. Este rasgo de ser otra que ella misma conduce al error porque hace que se evapore lo metaestético cuando se cree falsamente que se lo puede arrancar de lo estético y retener aislado en las manos.

El hecho de que la tendencia histórica actual trate de trasladar el centro de gravedad de la obra de arte hacia la cosa, lejos del sujeto, lejos en todo caso de su manifestación, no consigue sino acabar de destruir la diferencia entre la obra de arte y lo real existente, no obstante el origen subjetivo de aquella tendencia. Los productos artísticos se convierten cada vez más en una existencia de segundo grado, sin ventanas hacia lo humano que hay en ellos. Desaparece la subjetividad como instrumento de la objetivación de la obra. La imaginación subjetiva de la que siempre están necesitadas las obras de arte sólo es reconocible como retroacción de lo objetivo sobre el sujeto o como necesidad de trazar a pesar de todo la línea divisoria de lo artístico. Sólo la imaginación puede conseguir esto. Proyecta algo que descansa sobre sí mismo, y las formas, detalles, fábulas, etc., que crea no son arbitrarias. Pero la verdad de las obras de arte no puede pensarse más que como algo transubjetivo que sea legible en esos en-sí que imagina el sujeto. Y la mediación para esto es la obra misma.

La mediación que hay entre el contenido de las obras de arte y su composición es subjetiva. Consiste solamente en el trabajo y en los esfuerzos hacia la objetivación. Cuanto hay en ella de elevado sobre la intención subjetiva, cuando no dependa de su arbitrariedad, encuentra su correspondencia en una parecida objetividad que hay en el sujeto: sus experiencias en la medida en que se sitúan más allá de su voluntad consciente. Hay cuadros no figurativos que son obras de arte como precipitados de esas experiencias, las cuales por lo demás se burlan de las imitaciones objetivantes. Ponerles nervio y perfilarlas es el camino subjetivo hacia el contenido de verdad. El propio y único concepto de realismo, que hoy ningún tipo de arte puede evitar, sería la lúcida fidelidad a esas experiencias. Si son suficientemente profundas se encontrarán, tras la fachada de la realidad o de la psicología, con la constelación de lo histórico. La interpretación de la filosofía tradicional tiene que andar cavando en busca de esas experiencias que son el motivo del aparato categorial y de las cone-

como por su contenido, a las categorías autónomas, y a veces formales, del arte. El libro trata de las mediaciones objetivas que forman el contenido de verdad de la obra pero en la génesis ni en las semejanzas. Su intención era estético-filosófica y no sociológica. Lo que de Wagner irritaba a Nietzsche, sus truenos, su patetismo, cuanto tiene de afirmativo y de exhortatorio hasta en el interior de sus técnicas de composición coincide con la ideología social que sus textos proclaman. La frase de Sartre de que desde el punto de vista del antisemitismo no se puede escribir ninguna buena novela (cf. Jean-Paul SARTRE, *o. c.*, p. 41) acierta exactamente con el hecho.

xiones deductivas [de los sistemas]. En forma parecida la interpretación de las obras de arte avanza hacia el núcleo experiencial subjetivo que el sujeto ha dejado tras sí. Con esto está mostrando la convergencia de la filosofía y el arte en el contenido de verdad. Esto es lo que las obras de arte en sí mismas dicen más allá de su significación, pero que sólo se impone por el hecho de que las obras de arte en su configuración objetiven experiencias históricas, lo cual sólo es posible por medio del sujeto: el contenido de verdad no es un en-sí abstracto. La verdad que encierran algunas obras importantes procedentes de una conciencia falsa consiste en el gesto con el que nos están señalando ese estado de conciencia como algo inseparable de ellas, pero no porque tengan limpiamente como contenido una verdad teórica, aunque la pura presentación de una conciencia falsa se transforma irresistiblemente en algo verdadero.

La afirmación de que el contenido metafísico del largo del *Cuarteto* de Beethoven op. 59,1 no puede no ser verdadero tendrá que aguardar la réplica de que su verdad es un anhelo, pero un anhelo que se pierde impotente en la nada. Si se contraargumenta que en ese movimiento en re bemol mayor no se expresa anhelo ninguno, eso suena a apologética y provoca la respuesta de que esta apariencia que tiene de ser verdad es producto del anhelo y que el arte no es otra cosa. La contrarréplica sería decir que ese argumento procede del arsenal de la vulgaridad racional subjetiva. La automática *reductio ad hominem* resulta demasiado simple y demasiado irresistible como para poder servir de explicación de lo que aparece objetivamente. Es una forma barata y fácil de argumentar sólo porque tiene de su parte la consecuente negatividad de presentarse como una profundidad desnuda de ilusiones, mientras que la capitulación ante el infortunio puede ser presentada como identificación con él. La capitulación se inmoviliza ante el fenómeno. La fuerza de este pasaje de Beethoven está precisamente en su lejanía del sujeto, fuerza que da a los compases el sello de la verdad. Lo que en arte se llamó una vez, con palabra desahuciada, auténtico, lo que Nietzsche entendía aún por ello, es lo que se aplica a este caso.

El espíritu de las obras de arte no es lo que significan ni lo que pretenden, sino su contenido de verdad. Se lo puede describir como lo que en ellas se abre como verdad. El segundo tema del «adagio» de la *Sonata en la menor,* op. 32,2 de Beethoven, ni es sólo una hermosa melodía —las hay más vibrantes, perfiladas y aun originales— ni se destaca sólo por su absoluta expresividad. Pero el tema se sitúa en el nivel de lo grandioso porque en él aparece lo que puede llamarse el espíritu de la música de Beethoven: una esperanza con tal carácter de autenticidad, que lo eleva, aun siendo una manifestación estética, más allá de la apariencia estética. Y esta trascendencia de una manifestación respecto de su apariencia es el contenido

estético de verdad: está en la apariencia, pero no es apariencia. El contenido de verdad no es una casualidad, no es un hecho junto a otros en una obra de arte, de la misma forma en que lo sería con independencia de su manifestación. El primer complejo temático [del tiempo musical a que nos estamos refiriendo], dotado de una extraordinaria belleza comunicativa, es como un artístico mosaico de tonos muy separados por su posición, en contraste unos con otros aunque todos conexionados por el motivo. La atmósfera de este complejo, a la que antes se habría llamado afinación, está a la espera, como cualquier otra afinación, de un acontecimiento y su vibración nos prepara a él. Con gesto creciente sigue el tema en fa mayor en un compás de treintaydosavo. Tras lo que ha precedido, en tonos diluidos y oscuros, la melodía de tonos altos que componen el segundo tema, adquiere todo su carácter el de la reconciliación y el de la promesa. Lo que trasciende se nos da a la vez que lo trascendido. Su contenido de verdad se nos ofrece por medio de la configuración y no fuera de ella, aun cuando no sea inmanente en esa configuración ni en sus elementos. Todo ello es lo mismo que ha cristalizado en la idea de cualquier mediación estética que, en las obras de arte, es aquello por lo que participan de la verdad. Su camino puede estar inscrito en la estructura misma de las obras, en su técnica. Su reconocimiento es el que lleva hasta la objetividad de la cosa misma, la cual, por decirlo así, queda garantizada por la armonía de la configuración. La objetividad, en definitiva, no es otra cosa que el contenido de verdad. Es tarea de la estética el mostrar la topografía de esos momentos. En una obra auténtica entre el dominio de algo natural o material y lo dominado se da un contrapunto que llega a encontrar su lenguaje a través del principio dominante. Y esta relación dialéctica desemboca en el contenido de verdad de las obras.

El espíritu de las obras de arte consiste en la objetivación de su proceder mimético: frente a la mimesis y a la vez su forma en el arte.

Tan complicado es eliminar la imitación en cuanto categoría estética como aceptarla. El arte es la objetivación del impulso mimético, y lo retiene con la misma fuerza que lo vacía de su inmediatez y que lo niega. El correlato de la mimesis objetivada es la realidad objetivada. De la reacción ante el no-yo nace su imitación. La mimesis misma se doblega ante la objetivación con la vana esperanza de poder reducir el hiato respecto del objeto que ha creado la conciencia objetivante. Al pretender la obra de arte llegar a identificarse con algo distinto de ella, con lo objetivo, se convierte en distinta. Pero la alienación de sí mismo que la imitación ocasiona en el sujeto lo fortifica de tal manera que puede sacudir el destierro a que lo sometía la imitación. Hay obras de arte que durante milenios se han entendido a sí mismas como imitaciones de otra cosa, pero la historia, que es su crítico, ha mostrado que ese momento imitativo no les era

esencial. No hay un Joyce sin Proust, ni un Proust sin Flaubert, aunque le despreciase. Por medio de la imitación, pero aparte de ella, ha ido creciendo el arte hasta su autonomía; ha encontrado en ella el medio de su libertad.

El arte no es ni copia ni reconocimiento de lo objetivo; de lo contrario se corrompería y caería en esa duplicación cuya crítica estricta ha hecho Husserl en el dominio del conocimiento discursivo. El arte es más bien una adecuación de asimiento de la realidad, pero para volverse hacia atrás en el mismo contacto con ella. Los hitos de este movimiento son los que le marcan y la esencia histórica de la realidad misma es la que inscribe en la obra de arte su lenguaje cifrado, no la mera copia de esa realidad. Esta forma de comportarse no está alejada de la mimesis. Aun las obras de arte que se presentan como copias de la realidad lo son sólo en sentido periférico. Han llegado a ser una segunda realidad al reaccionar frente a la primera. Son una reflexión subjetiva tanto si los artistas han reflexionado como si no. Sólo la obra de arte que se ha hecho a sí misma como un en-sí en nada imitativo [acierta en lo esencial aunque para ello necesite de un dominio estético de la naturaleza muy desarrollado] [14].

Si ha de valer la tesis de que los artistas no saben lo que es una obra de arte se entraría en colisión con la necesidad de reflexión que hoy tienen las obras de arte; si no es a través de la conciencia de los artistas difícilmente podríamos representárnoslas. En realidad ese no saber es una mancha en la *oeuvre* de artistas importantes, a veces en esas zonas culturales en las que el arte tiene aún su lugar. El no saber, quizá como falta de gusto, se convierte en falta inmanente. Pero el verdadero punto medio entre el no-saber y la necesaria reflexión es la técnica. No sólo permite cualquier reflexión, sino que la fomenta sin deshacer por ello, al recurrir a conceptos superiores, la fecunda oscuridad de las obras de arte.

El carácter enigmático es la tormenta como recuerdo, no como presencia viva.

El arte pasado no coincide con su momento cultual ni es la simple oposición al mismo. Se ha separado de los objetos de culto como por un salto en el que se conserva, aunque modificado, el momento cultual, y esa estructura se reproduce y se extiende a todos los grados de su historia. Todo arte contiene elementos que amenazan su precario y penoso concepto; la épica convirtiéndose en una forma rudimentaria de escribir historia, la tragedia en la copia de un proceso, el cuadro más abstracto en una pura pieza ornamental o la novela realista en una sociología anticipada, en un reportaje.

[14] *El texto incluido entre los paréntesis cuadrados está borrado en el manuscrito, pero sin haber completado la frase de otra manera. [Nota del Editor.]*

El carácter enigmático de las obras de arte ha ido creciendo juntamente con la historia. La historia hizo que llegaran a ser una vez enigmas, y por ella lo vuelven a ser siempre, pero también es la historia, que les dio la autoridad que tienen, quien mantiene alejada la penosa cuestión de su *raison d'être*.

En la época en que enmudecen es cuando las obras de arte se tornan arcaicas. Pero cuando ya no dicen nada es su mudez la que habla.

No todo arte de vanguardia presenta las señales de lo horrible. Esas señales aparecen con toda su fuerza cuando no se ha cortado del todo la relación de la pintura con el objeto, la relación de la disonancia con esa armonía por la que penetra y a la que niega: muchas de las obras chocantes de Picasso están presididas por el principio de la deformación. Esas señales están ausentes en mucho de lo abstracto y constructivista actual, aunque queda abierta la cuestión de si en ellas es operativa la fuerza de una realidad todavía incipiente y liberada de la angustia o si —como algunos indicios apoyan— la armonía de lo abstracto es un engaño similar al de la euforia social de los primeros decenios tras la catástrofe europea. Incluso estéticamente, semejante armonía parece en decadencia.

Los problemas de la perspectiva, agente decisorio de la pintura en otros tiempos, pueden volver a suscitarse, aunque emancipados ya de la tendencia a la imitación. Pero habría que preguntarse si lo absolutamente inobjetivo es en definitiva representable, si todo lo que aparece aún con una extrema reducción no esconde huellas del mundo objetivo. Pero tales especulaciones se falsean en cuanto sirven de condimento a cualquier tipo de restauración. El límite subjetivo del conocimiento es la casi imposibilidad del que conoce de no ceder a la tentación de extrapolar el futuro a partir de la propia situación. El tabú de los invariantes [en arte] es algo que también bloquea el camino. Pero no se puede pintar positivamente el futuro mismo que no pueden alejarse del todo los invariantes; toda la estética se halla comprimida en los postulados del instante.

Hay la misma dificultad en definir lo que una obra de arte sea que en negar la necesidad que tiene la estética de tal definición si no quiere ser infiel a sus promesas. Las obras de arte son imitaciones sin imitado, con lo que dejan de ser imitaciones; su esencia es su manifestación. No encierran las categorías de las Ideas platónicas, pero tampoco las de las imitaciones; tampoco tienen las de la eternidad: la historicidad las penetra hasta el fondo. La conducta preartística, tan cercana al arte y camino hacia ella, consiste en convertir la experiencia en imágenes o, como Kierkegaard lo expresó: de lo que llego a adueñarme, es de imágenes. Las obras de arte son sus objetivaciones que llegan a equipararse con las objetivaciones del sujeto por medio de la mimesis o esquema de la experiencia.

Las formas de las llamadas artes inferiores, como, por ejemplo,

las de ese cuadro de circo en cuyo final todos los elefantes se apoyan sobre las patas traseras mientras sobre sus trompas, con gracioso gesto inmóvil, se sostienen bailarinas, son los modelos espontáneos, no intencionados, de lo que la filosofía descifra en el arte. Pues a partir de sus formas más horribles el análisis puede leer muchas cosas sobre su misterio escondido, sobre ese fondo oculto engañosamente por el nivel establecido, pero que lleva al arte hasta la forma que en cada momento consigue.

El éxodo de lo que se objetiva en el reino de los fines, el éxodo de ese reino es la belleza.

La idea de una objetividad no objetivada, de una objetividad, por tanto, no adecuadamente dada en la intención, brilla tanto en la orientación a un objetivo, propia de la estética, como en su falta, propia del arte. A éste le viene la orientación por medio del sujeto, por esa racionalidad propia de la orientación a un objetivo. El arte es una polarización: su chispa salta desde una subjetividad que se vacía de sí misma y que [así] penetra en sí misma hacia lo que ya no está ordenado por la racionalidad, está entre el sujeto y lo que otras veces la filosofía llamada el en-sí. Es inconmensurable con ese ámbito intermedio que forman los *constituta*.

La orientación hacia un objetivo, pero sin objetivo, la finalidad sin fin, de que habló Kant, es un principio que partiendo de la realidad empírica, del reino de los fines de la autoconservación, penetra en un reino separado del anterior, el llamado en otro tiempo sacral. En cuanto crítica de la determinación pragmática de objetivos, la orientación hacia objetivos propia del arte tiene estructura dialéctica. Toma partido por la naturaleza oprimida y debe a ello su propia orientación hacia objetivos, no determinada por los hombres; aunque esa finalización le ha sido arrebatada a la naturaleza por la ciencia. El arte es la salvación de la naturaleza o de la inmediatez por medio de su negación, es una mediación acabada. Se parece a lo indómito por el ilimitado dominio sobre sus materiales; y esto es lo que se esconde en el oxímoron kantiano.

El arte, como imitación del dominio del hombre sobre la naturaleza, es a la vez su negación por medio de la reflexión y la inclinación hacia él. La totalidad subjetiva de la obra de arte no es algo

impuesto o forzado, sino que en su distanciamiento del objeto se torna en su recreación imaginativa. El dominio de la naturaleza, al estar estéticamente neutralizado, se libra de su factor violentante. En el brillo de la recreación en su propia figura del elemento ajeno y dañado se convierte en modelo de algo intacto, de algo todavía no dañado. La totalidad estética es la antítesis de la totalidad falsa. Si la voluntad del arte, como se dice en la obra de Valéry, es la de no ser deudora a nadie, sino a sí misma, esto sucede porque querría hacerse a sí misma semejante a un en-sí, a lo no dominado ni contaminado. Es el espíritu que se niega a sí mismo al constituir su reino interior.

El hecho de que la magia de los pueblos primitivos, sin excepción, incluya el elemento del dominio de la naturaleza habla en favor de la afirmación de que el dominio de la naturaleza no es un accidente en el arte, ni es un pecado original que se ha amalgamado posteriormente con el proceso de la civilización. «El profundo efecto que producen las imágenes de animales se explica sencillamente por el hecho de que la imagen por sus señales distintivas produce psicológicamente el mismo efecto que el objeto mismo y el hombre cree percibir en su cambio psicológico un encantamiento. Por otra parte, el hecho de que la imagen esté calladamente entregada a su poder le produce la confianza de conseguir y dominar al animal salvaje pintado y por ello su imagen le parece un medio de dominio sobre el animal» [15]. La magia es la figura rudimentaria de ese pensamiento causal que la ha liquidado posteriormente.

El arte es conducta mimética que para su objetivación dispone de una forma muy desarrollada de racionalidad, el dominio de los materiales y de las técnicas. Con esta contradicción responde a la contradicción de la *ratio* misma. Si fuera su fin una plenitud no necesariamente racional —la dicha es enemiga de la racionalidad, de los objetivos, aunque los necesite como medios—, aún así el arte convertiría ese fin irracional en su propiedad. Para esto se sirve de la intacta racionalidad de sus maneras de su proceder, mientras que él mismo sigue siendo irracional porque, debido a las relaciones de producción está encardinado en el supuesto «mundo técnico». Es malo el arte en la era tecnológica cuando habla de ella como relación social y nos engaña sobre su carácter de mediación universal.

La racionalidad de las obras de arte orienta su resistencia contra la existencia empírica: obras estructuradas racionalmente es lo mismo que la manera en que fueron consecuentemente realizadas. Así se contraponen a lo que les es exterior, al lugar de la razón dominadora de la naturaleza y se convierten en un para-sí. La oposición de las obras de arte al dominio es la mimesis de éste. Tienen que parecerse a la conducta dominadora para poder producir algo cualitativamente distinto del mundo del dominio. La propia inmanente posición polémica de las obras de arte contra lo existente está aferrada del mismo principio que soporta a lo existente y lo descalifica hasta el grado de mera existencia. La racionalidad estética quiere dar satisfacción a todo lo que, fuera de ella, ha ocasionado la racionalidad dominadora de la naturaleza.

La proscripción en el arte del momento dominador y arbitrario no está orientada al aumento de poder, sino a su expiación. Esta se realiza al poner el sujeto al servicio de lo no-idéntico su posibilidad de disponer de sí mismo y de lo que es diferente de él.

La categoría de la configuración penosamente admitida como evidente, apela a la estructura. Pero la obra de arte tiene un rango tanto más elevado, está tanto más configurada cuanto menos estructurada se encuentre. Configuración quiere decir falta de figura.

[15] Katesa Schlosser, *Der Signalismus in der Kunst der Naturvölker. Biologisch-psychologische Gesetzlichkeiten in der Abweichungen von der Norm des Vorbildes*, Kiel, 1952, p. 14.

Son precisamente las obras de arte modernas íntegramente constituidas las que iluminan de forma implacable la falibilidad de la lógica y de la inmanencia formal; para dar satisfacción a su propio concepto tienen que burlarse de él; las notas del diario de Klee son formales en este punto. Los artistas que realmente intentan lo extremo tienen quizá como tarea llevar hasta el final la lógica del «Adelante» —un compositor como Richard Strauss fue, excepcionalmente, insensible a esto— para después interrumpirla, suspenderla, para quitar de ella todo lo mecánico y simplemente previsible. La exigencia de adaptarse a la obra coincide con la de penetrarla hasta el fondo para que no se convierta en una máquina infernal. Los gestos de irrupción con los que suelen comenzar en Beethoven los últimos tiempos de sus composiciones, como con un acto de voluntad, quizá sirvan como primeros testimonios de esta experiencia. De otra forma, aun el momento fructífero de la obra de arte se convierte en fatal.

La diferencia entre la lógica estética y la discursiva se podría demostrar en Trakl. La fuga de imágenes —«Qué hermosa la figura que se alinea en la figurilla»— no tiene ciertamente sentido ninguno en la forma de proceder de la lógica y de la causalidad aun cuando tenga fuerza en el reino de lo apofántico o aun en el de los juicios existenciales, no obstante el «hay» de Trakl; el poeta elige esta palabra como paradoja que debe decir que hay lo que no hay. Las articulaciones de sus versos, aunque parecen asociaciones, no están construidas según sus dictados. Categorías lógicas, como la curva de los momentos singulares que se eleva o cae de forma musical, como la distribución de los valores, como la relación entre los momentos de comienzo, continuación o final, actúan en la obra sólo de forma in-

directa y velada. Los elementos representativos participan también de estas categorías formales, pero su legitimación les viene solamente de sus mutuas relaciones. Son ellos los que dan organización a los poemas y les hacen elevarse sobre la contingencia de una mera ocurrencia. La forma estética no tiene su racionalidad en la asociación. En la manera en que un instante está llamando al otro se esconde algo de la fuerza constringente que exigen inmediatamente, tanto en la lógica como en música, las conclusiones. En una carta contra un imitador molesto, Trakl habló de los medios de que se debería haber servido; ninguno de ellos prescinde de la lógica.

Estética de la forma y del contenido

La estética del contenido es la que irónicamente se lleva la palma, ya que el contenido de las obras y del arte en general que es su objetivo no es formal, sino de contenido. Pero esto sólo lo consigue gracias a la forma estética. Aunque la estética tiene que ocuparse, como su tema central, de la forma, se convierte sin embargo en algo lleno de contenido porque tiene que hacer hablar a las formas.

No deben negarse sin más los hallazgos de la estética formal. Aunque no son capaces de dar cuenta de la total experiencia estética, las determinaciones formales tienen ella un papel como proporciones matemáticas, como simetría; también lo tienen las categorías formales dinámicas como la tensión y el equilibrio. Sin su ayuda no podríamos captar las grandes obras del pasado, aun cuando no se las deba hipostasiar. Fueron siempre momentos de las obras, pero sólo momentos, inseparables de la multiplicidad de los contenidos. Jamás tuvieron valor en sí mismas, inmediatamente, sino sólo en relación con lo formado. Son paradigmas dialécticos. Según la conformación de la obra en que se dan, sufren modificaciones; y éstas, dentro del radicalismo moderno, se convierten por lo general en negación: operan de forma indirecta impidiendo que se las deje fuera de juego; su prototipo es la relación con las reglas tradicionales que se han dado en la composición plástica desde Manet; Valéry tampoco se libró de ello. Se perciben las reglas en la oposición misma de la obra concreta contra su dictado. Una categoría como la de las proporciones de la obra de arte es única, pues contiene en sí misma el vuelco de las proporciones que es su propio movimiento. De acuerdo con esta dialéctica las categorías formales han renacido en niveles superiores hasta muy avanzada la época moderna; el contenido último de la disonancia era armonía, el de las tensiones, equilibrio. No podríamos imaginarnos esto si las categorías formales no hubieran sublimado el contenido. El principio formal de que las obras de arte debían ser tensión y equilibrio refleja el antagonismo que late en la

experiencia estética, que es el de una realidad sin reconciliar que busca sin embargo la reconciliación. Las mismas categorías formales estéticas, como la sección áurea, son la destilación de algo material, de la reconciliación. En las obras de arte valió desde siempre la armonía como un resultado y fue siempre ideología sólo postulada o afirmada hasta que ocupó su papel la homeostasis posterior. En la dirección contraria, todo lo que es material, como un cierto *a priori* del arte, se ha desarrollado sólo por medio de la forma que después se ha convertido en categorías abstractas. Estas, a su vez, se han vuelto a modificar en relación con sus materiales. Forma quiere decir lo mismo que realización correcta de estas modificaciones. Esto podría explicar de modo inmanente el concepto de dialéctica en el arte.

El análisis formal de la obra de arte y lo que en ella signifique la forma sólo tiene sentido si se lo relaciona con el material concreto. El trazado de las más perfectas diagonales, ejes o rectas de un cuadro, la mejor economía de motivos en una música, son indiferentes si no se han desarrollado específicamente a partir de ese cuadro o de esa composición. Ningún otro uso del concepto de construcción de la obra de arte sería legítimo; de otra manera se convertiría inevitablemente en fetiche. Algunos análisis estéticos lo encierran todo menos la respuesta a la pregunta de por qué se llama bella una pintura o una pieza musical o de dónde procede su derecho a la existencia. La crítica del formalismo estético llega realmente a estas maneras de proceder. No puede uno quedarse en la afirmación general de que forma y contenido son recíprocos, sino que hay que analizar la reciprocidad en cada caso. Tampoco hay que creer que los elementos formales conservan su tendencia hacia el contenido, ya que siempre tienden a separarse del mismo. Tanto el materialismo vulgar como el no menos vulgar clasicismo están de acuerdo en creer erróneamente que existe alguna forma pura. La doctrina oficial del materialismo no percibe ni la dialéctica ni el carácter fetichista del arte. Y precisamente cuando la forma aparece emancipada de cualquier contenido es cuando adquiere por sí misma su propia expresión y su propio contenido. El surrealismo ha puesto esto en práctica en algunos de sus cuadros; Klee de forma especial: los contenidos que han quedado disueltos por las formas despiertan convertidos en antiguallas. Según el surrealismo, le ocurrió esto al *Jugendstil*, del que polémicamente aquél se separó. Estéticamente es como el solitario se da cuenta del mundo que le es propio y que le convierte en solitario: en el instante en que rechaza las convenciones del mundo.

El concepto de tensión se libera de la sospecha de formalismo cuando al mostrar en la cosa experiencias disonantes o relaciones antinómicas les da el nombre de «forma», que se convierte entonces en contenido gracias a su relación con lo que es otro respecto de ella.

Gracias a su interna tensión, la obra de arte se determina a sí misma, aun en el reposo de su objetivación, como campo de fuerzas. Se trata tanto del contenido propio del concepto de relación de tensiones como del intento de diluirlas.

Frente a la doctrina matemática de la armonía hay que oponer inmanentemente el hecho de que los fenómenos estéticos no se dejan reducir a matemáticas. Lo igual es desigual en arte: esto es patente en música. El retorno de partes análogas de la misma longitud no produce lo que promete el concepto abstracto de armonía: cansa en vez de satisfacer o, dicho menos subjetivamente, resulta demasiado largo en la forma; Mendelssohn serviría de ejemplo como uno de los primeros compositores que trabajaron de acuerdo con esta experiencia que siguió teniendo eficacia hasta que la escuela serial hizo en la autocrítica de las correspondencias mecánicas. Esta autocrítica se robusteció con la dinamización del arte, con la sospecha contra cualquier identidad que no se convirtiera en algo no idéntico. Se puede, con cierta audacia, lanzar la hipótesis de que las conocidísimas diferencias entre la voluntad de arte del barroco visual y el renacimiento proceden de esta misma experiencia. Todas las relaciones que son naturales por su apariencia —en cuanto se las considera abstractamente como invariantes—, cuando penetran en el arte sufren necesariamente ciertas modificaciones para poder llegar a ser artísticas; el ejemplo más drástico es la modificación de la escala natural de tonos altos por medio de una afinación más temperada. Estas modificaciones, por lo general, se ponen en la cuenta del sujeto que no puede soportar la rígida ordenación de los materiales heterónomos con que cuenta. Pero esta interpretación, plausible ciertamente, no satisface a los datos de la historia. Sólo tardíamente se recurre en arte a los llamados materiales y relaciones de la naturaleza, en polémica contra un tradicionalismo discordante y falto de credibilidad: una actitud burguesa. La matematización de los materiales artísticos, el allanamiento de sus caracteres cualitativos y las maneras de proceder que por así decir fueron hiladas a partir de ello, sin realmente efectos del sujeto emancipado, de la «reflexión» que después se rebeló contra semejante situación. Los procedimientos primitivos nada semejante conocen. Todo lo que en arte se conoce como dato natural o como ley de la naturaleza no es nada primario, sino un producto interno de la estética, algo mediato. La naturaleza a la que el arte se abandona no es ciertamente ésa, proyección tan sólo de las ciencias de la naturaleza sobre el arte para compensarle de la pérdida de las estructuras anteriores. En la pintura impresionista son decisivas las modernas teorías de la fisiología de la percepción, consideradas como cuasi naturales. Pero segunda reflexión exige criticar todo naturalismo convertido en evidente; cuando se advierte cómo llegó a ser, desaparece. Tras la Segunda Guerra Mundial la concien-

cia se agarró desesperadamente a los pretendidos fenómenos originarios, llevada de la ilusión de poder empezar desde el principio sin que la sociedad hubiera cambiado; esos fenómenos originarios están tan lastrados de ideología como los cuarenta marcos fuertes entregados a cada ciudadano con los que tenía que reconstruirse desde los cimientos la economía. El hacer tabla rasa es una máscara que oculta lo que persiste; lo que realmente es diferente no tiene por qué ocultar su dimensión histórica. No quiere decir esto que en arte no haya relaciones matemáticas ningunas, sino que sólo pueden entenderse en relación con las concretas formas históricas y nunca hipostasiarse.

El concepto de homeostasis, del equilibrio de las tensiones que brota de la totalidad de la obra de arte, se halla ligado posiblemente con ese instante en el que la obra de arte se hace ostensiblemente autónoma: es el momento en que la homeostasis, si no aparece inmediatamente, por lo menos se vuelve predecible. La sombra que así cae sobre el concepto de homeostasis corresponde a la crisis de esta idea en el arte contemporáneo. Precisamente en el punto en que la obra de arte se posee a sí misma, cuando se hace consciente, cuando «cuadra», es cuando deja de cuadrar porque la feliz autonomía, al fin conseguida, es la que le pone el sello de la cosificación y le priva del carácter de ser una realidad abierta, carácter que, por cierto, pertenece a su idea misma. En los tiempos heroicos del expresionismo, pintores como Kandinsky llegaron muy cerca de esta reflexión, por ejemplo, al afirmar que un artista convencido de haber encontrado su propio estilo está realmente perdido. Pero el hecho no es algo subjetivo-psicológico tal como entonces se consideró, sino que se funda en una antinomia del arte mismo. La apertura hacia la que quiere avanzar y la clausura —«perfección»— mediante la que únicamente puede acercarse al ideal de su ser en-sí, a lo orientado a otra cosa, a la representación de lo abierto, son dos aspectos irreconciliables.

El hecho de que las obras de arte tengan el carácter de lo resultante implica que nada queda en ellas muerto, ni sin trabajar, ni informe. La sensibilidad frente a este hecho es momento decisivo de cualquier crítica y de ello depende también la calidad de cualquier obra. Este importante momento desaparece allí donde el *raisonnement* procedente de la filosofía de la cultura planea soberanamente sobre las obras. La primera mirada que recorre una partitura, el instinto que juzga sobre la dignidad de un cuadro se acompañan de la conciencia de lo que está totalmente formado, de la receptividad respecto de lo no elaborado que coincide con frecuencia con lo convencional en las obras y a lo que un criterio trivial atribuye lo transubjetivo de las mismas. Aun en los casos en que las obras de arte no atienden al principio de su total formación y se abren a lo crudo, a lo no elaborado, están reflejando en esto mismo el postulado de la

formación total. Las obras que verdaderamente alcanzan su plena conformación son aquellas en que la mano formadora acaricia con mayor ternura el material; la tradición francesa es la encarnación ejemplar de esta idea. También pertenece a la buena música el que ninguna de sus notas sea vacua, ni martilleante, que ninguna esté aislada en su serie, que no aparezca ningún sonido instrumental que no «pertenezca», como dicen los músicos, y al que no se le haya quitado el carácter específico del instrumento gracias a la sensibilidad subjetiva, ese carácter al que estaba confiado el pasaje concreto. La combinación instrumental de cualquier complejo musical tiene que ser escuchada completamente y la debilidad objetiva de la música antigua es que no ofreció esta mediación o lo hizo de forma remisa. La dialéctica feudal del amo y el esclavo se introdujo en las obras de arte cuya pura existencia tiene algo de feudal.

El viejo y estúpido estribillo de cabaret «el amor tiene algo que puede llamarse esotérico» sugiere la variación de que el arte tiene algo de estético y es amargo el tomárselo en serio, pues nos sirve de recordatorio de todo cuanto el consumo ha desplazado en el arte. La cualidad de que se trata se manifiesta ante todo en el acto de la lectura, también en la lectura de la música: es la huella que toda conformación deja en lo conformado sin violencia: es lo que tiene de reconciliante la cultura en el arte, aunque esto suscita hoy las más fuertes protestas. Late en la palabra misma de *métier,* que no debe traducirse simplemente por oficio. Su importancia podría haber crecido en la historia contemporánea; hablar de ello a propósito de Bach sería de alguna manera anacrónico no obstante su altísimo nivel formal, como tampoco sería muy propio aplicárselo a Mozart y a Schubert, y ciertamente no lo sería aplicado a Bruckner; lo contrario pasaría con Brahms, Wagner y Chopin. Esa cualidad es hoy la *differentia specifica* contra la creciente banalidad y un criterio de maestría. Nada puede quedarse en bruto, aun lo más sencillo tiene que llevar la huella de la civilización, el aroma del arte en la obra.

También el concepto de lo ornamental, opuesto al de lo práctico, tiene su dialéctica. Afirmar que el barroco es decorativo no lo dice todo. El barroco es *decorazione assoluta,* como si ésta se hubiera emancipado de cualquier otro objetivo, aun del teatral y hubiera desarrollado su propia ley formal. No sirve para decorar algo, sino que es sólo decoración, por lo que puede reírse de la crítica. Frente a las obras barrocas de primera clase, las críticas por el abuso de la escayola resultan torpes: un material obediente está perfectamente de acuerdo con el *a priori* formal de la decoración absoluta. La creciente sublimación de tales obras hace que el gran teatro del mundo, el *theatrum mundi* se torne en el *treatrum dei,* convierte al mundo sensible en teatro para los dioses.

Aunque el sentido artesanal de la burguesía esperaba de la soli-

dez de las cosas que se pudieran legar en herencia aun en contra del tiempo, la realidad es que la idea de solidez se ha transformado en la consecuente conformación de los *objets d'art*. En el terreno del arte nada debe quedar en estado bruto, para que robustezca la total separación de las obras de arte frente a la mera experiencia. Esta idea está asociada con la preservación de las obras de arte de su transitoriedad. Resulta paradójico que virtudes estéticas de la burguesía como la solidez hayan evolucionado hasta convertirse en el vanguardismo antiburgués.

En un imperativo tan plausible y aparentemente de validez tan universal como el de la claridad y la articulación de todos los momentos que forman la obra de arte se puede mostrar con claridad cómo cualquier invariante estéstica es un factor de su dialéctica. La lógica artística, como segunda lógica, puede sobrepasar a la primera, la de las distinciones plenas. Las grandes obras artísticas pueden descuidar la exigencia de que sus relaciones internas sean lo más estrechas que sea posible en favor de una mayor claridad, como también pueden hacer aproximarse entre sí constelaciones de caracteres que según los dictados de la claridad tendrían que estar perfectamente separadas. La idea que preside muchas obras de arte exige que se desdibujen los límites de sus elementos: precisamente cuando se trata de las que quieren dar realidad a la experiencia de lo vagoroso. En ellas lo vagoroso en cuanto tal tiene que estar perfectamente «compuesto». Las obras auténticas que se niegan al imperativo de la claridad lo están presuponiendo implícitamente para poder negarlo en ellas mismas. La ausencia, la negación de la claridad les es esencial. De lo contrario, no serían más que diletantismo.

La frase de la lechuza de Minerva que levanta el vuelo al atardecer se cumple en el arte. Mientras la sociedad no se interrogaba sobre la existencia y el cometido de las obras de arte y había una especie de *consensus* entre la autoconciencia social y el lugar sociológico del arte, no se hicieron preguntas sobre el sentido de sus obras: se lo presuponía, era algo natural. La reflexión filosófica empezó a usar sus categorías cuando el arte, como dice Hegel, dejó de ser sustancial, de ser inmediatamente evidente y sin problemas.

La crisis del sentido del arte, crisis madurada inmanentemente bajo el impulso irresistible del nominalismo, corre pareja con las experiencias extraartísticas, pues la conexión intraestética, creadora de sentido, es el reflejo del sentido de lo existente y del mundo en su discurrir, es el *a priori* de las obras, tanto más eficaz cuanto menos explícita.

La conexión intraestética, vida inmanente de las obras, es la imitación de la vida empírica: su resplandor, su propio sentido, sirve para iluminarla. Por esto es dialéctico el concepto del sentido. El proceso que conduce a la obra de arte hasta su concepto de forma inmanente y sin atender a ideas universales no se desvela teóricamente hasta que en la historia del arte empieza a vacilar su propio sentido y con él el concepto tradicional.

La fetichización estética, como cualquier otra, aparece como horizonte cuando se racionalizan los medios. Cuanto mayor es el dominio sobre ellos, tanto más se orienta objetivamente a convertirse en fin de sí mismos. Aquí radica la verdadera fatalidad de los más recientes desarrollos y no en el rechazo de cualesquiera invariantes antropológicos ni en la pérdida de ingenuidad denunciada por el sentimiento. En lugar de objetivos, en lugar de las obras mismas, aparecen

sólo posibilidades; esquemas de obras, algo vacío, en lugar de las obras mismas y, de aquí, la indiferencia. Al robustecerse la razón subjetiva en el arte, estos esquemas se tornan también subjetivos, es decir, algo lucubrado con independencia de las obras, algo arbitrario. Los medios empleados —como se dice aún en los títulos— se convierten en fin de sí mismos, al igual que los materiales usados. Esto es lo formalmente falso en la pérdida del sentido. Hay que distinguir lo verdadero de lo falso en el concepto de sentido, pero también hay que distinguir un falso hundimiento del sentido. Se trata de la afirmación y la sublimación de lo que en el culto era pura materia y pura disponibilidad de los medios, así como también de la falsa distinción de ambas magnitudes.

El bloqueo actual de la positividad artística es el veredicto sobre la positividad pasada, pero no sobre el anhelo que en ella se manifestó.

El resplandor estético no es sólo ideología afirmativa, sino también reflejo de la vida indómita: mientras ella resista a su hundimiento hay esperanza en aquél. El resplandor no es sólo un vacuo encantamiento de la industria de la cultura. Cuanto más elevado es el rango de una obra, tanto más resplandece aunque esté en tonos grises que el technicolor echa a perder.

Al margen de todas las críticas, es auténticamente triste la poesía de Mörike sobre *Magdalena abandonada.* Versos como «De repente me viene / a la memoria joven infiel / que soñé contigo / la noche entera» [16] desvelan tremendas experiencias: el despertar del débil consuelo a la desesperación palmaria. Sin embargo, esta poesía encierra también su momento afirmativo. Aunque se trata de un sentimiento auténtico, la positividad se esconde en la forma, si bien ésta no cae en la perfecta simetría debido a los pies quebrados. La ficción con que cuidadadosamente se imita el tono popular convierte en universal el lenguaje de la muchacha: la estética tradicional habría alabado la poesía por poseer la calidad de lo típico. Pero la latente universalidad de la soledad se perdió desde entonces, situación que se insinúa como un susurro agradable en la sociedad a quien está tan solo como en la primera puesta del sol. Y aun este consuelo dejó de experimentarse al secarse las lágrimas.

Las obras de arte, como partes constitutivas de un todo que las abarca, no son secillamente cosas. En parte son, específicamente, cosificaciones, ya que su objetivación imita la de la realidad externa; por esto son reproducciones, no por imitación de seres concretos. El concepto de clasicismo no es sólo el producto de la ideología cultural; quiere también significar las obras de arte en las que ha triunfado del todo la objetivación, las más cosificadas. Una obra de arte objetiva, si niega su dinámica, está en contra de su mismo concepto. Y ésta es la causa de que la objetivación estética sea siempre fetichismo y provoque una permanente rebelión. La imposibilidad de cualquier obra de arte normal, según la idea de Valéry, de evitar su ideal de clasicismo es tan fatal como la rebelión de las más auténticas contra él: aquí reside, al menos en parte, la vida del arte. Por el impulso hacia la objetivación, las obras de arte tienden hacia su estancamiento, el cual es inmanente al principio de su misma perfección. Las obras de arte desearían descansar sobre sí mismas, como un ser-en-sí, pero así se cierran y sólo cuando se abren pueden apuntar más allá de la mera existencia. Así como el proceso que es una obra de arte encuentra su muerte en la objetivación, cualquier clasicismo es lo más cercano a las relaciones matemáticas. No sólo es el sujeto quien se rebela contra el clasicismo por el que se siente oprimido, sino también la misma exigencia de verdad de las obras contra la que que choca el ideal clásico. El convencionalismo no es externo a la objetivación de las obras, no es un producto de su decadencia. Está al acecho dentro de ellas, ya que la unidad envolvente que consiguen al objetivarse las hace aproximarse a las ideas más generales que reinen en su tiempo. El ideal clasicista de una plenitud sin tacha es tan ilusorio como la nostalgia de la pura y libre inmediatez. Las obras clásicas son inalcanzables. Los modelos antiguos son imposibles de imitar, pero no sólo ellos: el omnipotente principio de estilización es incompatible con esos movimientos con los que su propia exigencia tiende a unirle. La misma inatacabilidad conseguida por cualquier clasicismo posee elementos extraños penetrados subrepticiamente. La obra final de Beethoven señala la rebelión de uno de los más poderosos artistas clásicos contra el engaño del propio principio clasicista. El ritmo de las repeticiones periódicas propio de las corrientes románticas y clasicistas, y en cualquier otro período de la historia del arte en que puedan descubrirse tales tendencias, nos está mostrando el carácter antinómico del arte mismo, esa relación manifiesta de su exigencia metafísica —elevarse sobre el tiempo— con su transitoriedad como mera obra humana. Las obras de arte se tornan en relativas porque tienen que afirmarse como absolutas. Si una obra plenamente objetivada llegase a convertirse en una cosa-en-sí absoluta ya no sería una obra de arte. Si llegase a ser, como cree el idealismo, naturaleza, tampoco sería arte. Uno de los engaños de la conciencia burguesa, desde Platón, consiste en creer que se pueden dominar las antinomias objetivas gracias un [justo] medio entre los extremos, cuando la realidad es que ese medio nos engaña sobre la antinomia y ésta lo deshace. En su concepto, la obra de arte es tan precaria como el clasicismo. El salto cualitativo por el que la obra de arte se acerca a la frontera del silencio es la consumación de sus antinomias.

[16] Eduard MÖRIKE, *o. c.*, p. 703.

Valéry afiló tanto el concepto del clasicismo que, llevando sus lucubraciones más allá que Baudelaire, denominó clásicas las mejores obras románticas [17]. Tensar tanto la idea del clasicismo, la deshace. El arte moderno es consciente de ello desde hace más de cuarenta años. En consecuencia, se entiende al neoclasicismo como una catástrofe. El surrealismo lo muestra de forma inmediata, haciendo caer las obras de la antigüedad del cielo platónico. En la obra de Max Ernst aquéllas desfilaron como fantasmas entre los ciudadanos de finales del siglo pasado, para los que, una vez neutralizadas como bienes de cultura, son realmente fantasmas. Cuando la Antigüedad se convierte en tema de esos movimientos que se relacionaron temporalmente con Picasso y con otros fuera del *groupe,* conduce al infierno estético como en otro tiempo sucedió teológicamente en el cristianismo. Su epifanía corporal en la prosaica cotidianidad, epifanía que también tiene su prehistoria, la ha desencantado. Lo que antes se presentaba como normal intemporal recibe, al actualizarse, un lugar histórico, el de una idea burguesa depotenciada y desdibujada. Su forma es deformación. Las interpretaciones hinchadas del neoclasicismo obedientes a la consigna de Cocteau de *ordre après le désordre* y las décadas finales del surrealismo como liberación romántica de la fantasía y del asociacionismo falsearon el fenómeno y lo convirtieron en intrascendente: citan, como hizo Poe, lo gris del momento del desencantamiento como encantamiento. Como ese momento no podía eternizarse, los sucesores de esos movimientos quedaron condenados a la restauración o a un ritual impotente de gesticulaciones revolucionarias. Baudelaire se sintió confirmado: lo realmente moderno no crece en las idílicas praderas no contaminadas por la mercancía, sino que se afina en esta nueva experiencia, mientras que el clasicismo se convierte en mercancía, en cuadros de poca monta. Las burlas de Brecht contra esa herencia cultural asegurada por sus guardianes bajo la forma de estatuas de escayola proceden de la misma atmósfera; el hecho de que posteriormente se deslizara en su obra un concepto de clasicismo, bastante parecido al de Strawinsky, tan despreciado por él como *Tui,* fue un proceso tan inevitable como traicionero: a medida que la Unión Soviética se iba endureciendo como Estado autoritario. La actitud de Hegel frente al clasicismo fue tan ambivalente como la situación de su filosofía ante la alternativa entre ontología y dinamismo. Glorificó el arte griego como eterno e insuperable y reconoció a la vez la superación de las obras clásicas por las que él denominó románticas. La historia, cuyo veredicto sancionó, se ha decidido en contra de los invariantes. Su sospecha sobre el carácter anticuado del arte en general podría matizarse con la idea anterior respecto a su progreso. El clasicismo

[17] Cf. Paul VALÉRY, *Oeuvres,* vol. 2.°, pp. 565 s.

junto con su moderna sublimación ha merecido, hablando en estricto hegelianismo, su propia suerte. La crítica inmanente —la de Benjamin a *Las afinidades electivas* es su modelo más grandioso referido a objetos grandiosos— persigue la fragmentariedad de las obras canónicas hasta en su mismo contenido de verdad; crítica que debería ampliarse hasta una extensión apenas hoy previsible. Es verdad que el arte no se ha tomado completamente en serio la normatividad del ideal clásico; nunca se tomó a sí mismo de esa forma, y cuando lo hizo fue violentándose y quedando dañado. La libertad del arte frente a la *dira necesitas* de lo fáctico no es compatible con el clasicismo como plena consonancia. Esta consonancia procede de la constricción de lo inevitable, aunque se oponga a ello por su transparente pureza. «*Summum ius, summa iniuria*» es una máxima estética. Cuanto más se convierte el arte en realidad *sui generis* a consecuencia del clasicismo, tanto más duro y falso se vuelve en relación con ese umbral hacia lo empírico que no se puede traspasar. No carece de todo fundamento esa reflexión que cree al arte tanto más cuestionable en su alternativa entre lo que exige y lo que es cuanto de forma más estricta y objetiva, más clásica si se quiere, se conduce y de nada serviría el querer aligerar esta carga.

Benjamin critica [18] que se aplique en arte la categoría de lo necesario, saliendo al paso de esa excusa idealista de que cualquier obra de arte ha existido necesariamente dentro del sentido de la evolución cultural. El concepto de necesidad, en realidad, desempeña una función apologética subalterna que consiste en atestiguar que esos engendros, que nada tienen de laudables, han sido necesarios para el desarrollo ulterior.

Lo que no es arte, lo otro que el arte, inherente históricamente a su concepto, amenaza siempre con sofocarlo, de la misma forma en que las iglesia neogóticas de Nueva York o el mismo centro medieval de Ratisbona son impedimentos al tráfico. Nunca es el arte un ámbito bien delimitado, sino un frágil y momentáneo equilibrio comparable con el del Yo y el Ello del arsenal psicológico. Las obras de arte carentes de valor, lo son porque han elevado objetivamente las exigencias artísticas mientras que subjetivamente las desmienten, como dicen los Courths-Mahler en una memorable carta. Criticándolas por ser malas, se las está honrando como obras de arte, porque lo son y no lo son.

La pregunta por lo que hoy pueda llamarse arte es la misma que surge ante obras que no nacieron como artísticas o lo hicieron antes de tiempo y la historia las convirtió en arte. Claro está que no se presupone que fueran el preámbulo vergonzoso de una evolución hacia algo valioso que después ha nacido de ellas. El hecho es que aparecen nuevas cualidades específicamente estéticas, como en el surrealismo, que fueron negadas por una actitud enemiga del arte,

[18] Walter BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, *o. c.*, pp. 38 y ss.

actitud que no pudo convertirse, como quería, en poder político; con esto se corresponde la evolución de los surrealistas más significativos como Masson. También puede suceder que algo que fue arte deje de serlo. El arte tradicional es proclive a su propia depravación y este hecho tiene fuerza retroactiva. Muchas pinturas y esculturas han sido modificadas en sus mismas fibras artísticas por los epígonos. Quien en 1970 pintaba en estilo cubista hacía carteles que se empleaban como anuncios y ni los originales estaban inmunes de una venta en oferta.

Habría que salvar la tradición salvándola de la maldición de la intimidad. Las grandes obras del pasado jamás crecieron en la intimidad. Casi todas se exteriorizaron e hicieron reventar la interioridad. Cualquier obra de arte, si hablamos con propiedad, representa, al ser algo externo, una crítica a la interioridad y es una enemiga de esa ideología que concibe la tradición como un asilo de recuerdos subjetivos.

Dar significado al arte a partir de sus orígenes es una actitud dudosa, tanto si se hace mediante un elemental método biográfico o un análisis de las influencias espirituales como si se sublima ontológicamente el concepto de origen. Pero también hay que decir que el origen no es algo radicalmente exterior a la cosa. Esto implica que las obras son artefactos. La configuración de cada una nos habla de su procedencia, y en ellas lo que viene de atrás se eleva sobre lo que ha llegado a ser. Esta antítesis es esencial a su contenido. Su dinámica inmanente es la cristalización de la externa, gracias precisamente a su carácter aporético. Si las obras de arte no pueden convertirse en la unidad de una mónada, y esto más allá de las dotes personales y aun contra ellas, quedan sometidas a la presión histórica real, que las perturba internamente. No es ésta la última razón por la que una obra de arte sólo puede percibirse adecuadamente considerándola como un proceso. Cada obra es un campo de fuerzas, es el dinamismo estructurado de sus momentos, lo mismo que el arte en general. Sólo puede determinársela por sus momentos, por mediaciones y no de un plumazo. En cada uno de sus momentos las obras de arte se diferencian de lo que no es arte; por eso varía su actitud frente a la objetividad.

En arte, la tendencia histórica penetra hasta dentro los criterios estéticos y decide, por ejemplo, si alguien es manierista. Saint-Saëns acusó a Debussy de serlo. Lo nuevo muchas veces se cree manierismo y sólo cuando se reconoce su auténtica tendencia se puede decir si es algo más. Pero la tendencia tampoco es el único árbitro porque en ella se mezclan lo verdadero y lo falso de la conciencia social. También debe someterse a la crítica. La tendencia y el manierismo constituyen un proceso abierto, siempre necesitado de revisión. El manierismo se opone a la tendencia y ésta sirve para desenmascarar,

en la contingencia y falta de rigor propias del manierismo, su carácter de mercancía.

Proust, y Kahnweiler tras él, creyeron que la pintura cambiaba la forma de mirar los objetos y los objetos mismos. La experiencia aquí apuntada es auténtica, pero su formulación es demasiado idealista. También podría hacerse la hipótesis inversa, según la cual los objetos en sí son históricamente variables, los sentidos se adaptan a ellos y, en ese momento, es la pintura la que elabora las claves. Se puede interpretar el cubismo como reacción contra una determinada racionalización del mundo social por medio de una planificación geométrica o como intento de hacer entrar en el mundo de la experiencia algo que le era contrario. En la etapa anterior el impresionismo tuvo la misma intención, pero en un mundo todavía no plenamente planificado por la industria. Lo cualitativamente nuevo del cubismo sería entonces su desesperación frente a las posibilidades del impresionismo, su intento de hacer despertar esa vida que se anquilosaba en un mundo de mercancías inyectándole su propia dinámica. El cubismo aceptó la geometrización del mundo, su orden heterónomo, como la nueva ley y consiguió dar así objetividad a la experiencia estética. Su obra se anticipó a una realidad, a las fotografías aéreas de las ciudades aniquiladas por las bombas de la segunda guerra. Gracias al cubismo, rindió cuentas el arte por vez primera del hecho de que la vida no vive, pero no la liberó de ideología: introdujo el orden racionalizado en lugar de lo insensiblemente devenido y se afirmó en esta actitud. Por ello Picasso y Braque se vieron necesariamente empujados más allá del cubismo, aunque no lograron producir nada más elevado en sus obras posteriores.

El lugar que ocupan las obras de arte respecto de la historia varía también históricamente. En una entrevista sobre la joven literatura Lukács se expresó sobre Beckett diciendo: «Espere usted diez, quince años; a ver lo que entonces se dice sobre él.» Adoptó la actitud de un empresario paternalista que mirando al futuro quisiera enfriar el entusiasmo de su hijo; aceptaba implícitamente para el arte la medida de la duración, las categorías de la propiedad. Sin embargo, las obras de arte no permanecen indiferentes ante el dudoso juicio de la historia. A veces las obras de calidad han podido imponerse históricamente frente a otras que sólo pueden nadar a favor de la corriente de moda, y son raras las obras que no hayan merecido nada de la gran fama que alcanzaron. Pero el camino hacia la legítima fama vino después de que se desarrollaran adecuadamente según sus propias leyes por medio de las interpretaciones, los comentarios y las críticas. Su fama no se ha debido inmediatamente a la *communis opinio* y mucho menos al juicio manipulado por la industria de la cultura, cuya relación con la realidad es siempre cuestionable. Es una vergonzosa superstición creer que, tras quince años, el juicio de

un periodista antiintelectual o de un musicólogo rutinario va a ser certero que una auténtica comprensión de la obra capaz de percibir en el momento de su aparición cuanto hay en ella.

La pervivencia de las obras, la forma en que son recibidas —aspectos ambos de su historia— transcurren en la tensión entre su incomprensibilidad y su deseo de ser comprendidas; tensión que el clima del arte.

En los principios de la nueva música, desde la madurez de Schönberg y de Von Webern, las obras se caracterizaron por su intangibilidad, por su repulsa por parte de los oyentes a causa de su objetivación que se convierte en vida propia: la percepción de su prioridad es casi injusta respecto de tales obras.

La afirmación sostenida por la filosofía de la preferencia del todo sobre la parte es perfectamente ajena al arte y críticamente insostenible. En las obras importantes los detalles no desaparecen en el conjunto sin dejar huella. Pero la evidenciación del detalle, cuando se hace indiferente frente al conjunto que así queda rebajado a un mero esquema de subsunción, representa la regresión a lo preartístico. Las obras de arte, al producirse, dejan de ser esquemas precisamente a causa de cierta autonomía de sus detalles; toda obra auténtica es el resultado de la conjunción de fuerzas centrípetas y centrífugas. Quien escucha música a la caza de lugares bellos es un *dilettante;* pero quien es incapaz de percibir esos bellos lugares, las diferentes densidades de invención y factura en una pieza, es sordo. Ha sido siempre un procedimiento del arte y lo sigue siendo en sus últimas manifestaciones diferenciar dentro de un todo las intensidades y los momentos secundarios; ahora bien, la negación del todo por sus partes es también a su vez una exigencia del todo. El hecho de que hoy haya desaparecido esta posibilidad es el triunfo de la configuración, de una configuración que quiere estar en cada instante tan cerca del centro como sea posible, pero sin perder fuerzas por ello. Sólo que representa también la aparición de ese poder mortal que suprime los medios de articulación en el arte. Este no puede separarse radicalmente de su cualidad de poder ser alcanzado, de su encantamiento ni de su elevación: si no se perdería en lo indiferente. Cada parte, por más función del todo que sea, es también esencialmente particular: aunque la experiencia estética no puede darse si no es del todo, éste no se le ofrece inmediatamente. La ascesis estética contra el detallismo y contra las formas atomísticas de recepción

tiene algo de renuncia y amenaza con privar al arte de uno de sus fermentos.

Los detalles son esenciales para el todo; lo confirma incluso quien rechaza estéticamente en su autonomía. En el detalle hay siempre una huella del orden en cuyo plan se incluye, hay siempre algo heterónomo. La rima que utiliza Schiller en su *Wallenstein* entre Potz Blitz y Augusta de Blasewitz sobrepasa por su abstracción al más hinchado clasicismo; aspectos como éste condenan por insoportables piezas como *Wallenstein.*

Actualmente, los detalles de las obras tienden a desaparecer, por integración, en el todo. No es la presión planificadora, sino el todo mismo, el que los lleva hacia su desaparición. Su significación presta especial *cachet* o sello a los detalles a los que no se puede calificar de partes indiferentes en la obra, ya que son la condición de la síntesis, condición que les impulsa a sobrepasarse. Pero lo que permite su integración es su propio impulso hacia la muerte. Su disociación y su tendencia hacia la unidad son su potencial dinámico y no se oponen de raíz. En ambas características el detalle no es lo que meramente está colocado ahí y es, por tanto, insuficiente. En las fibras íntimas de la integración habita la desintegración y a su través se manifiesta. El todo, a su vez, cuanto más detalles absorbe, más se convierte él mismo en detalle, en un momento entre otros, en particularidad. La tendencia del detalle a desaparecer se traslada al todo. Y precisamente porque él es quien borra los detalles. Cuando realmente desaparecen los detalles en el conjunto, éste se torna en singularidad estética, su racionalidad pierde la racionalidad de los detalles, que no era sino la relación de las particularidades con el todo, su inclusión en un objetivo que las convertía en medios. Si la síntesis no es síntesis de algo, se aniquila. La vaciedad de esas obras integralmente técnicas es síntoma de su desintegración al haberse convertido en una indiferente tautología. La opacidad de una obra que carece completamente de ocurrencias, que se ha convertido en algo que funciona sin función, es el trágico resultado de un germen que el arte siempre lleva en sí en virtud de su herencia mimética. Esta categoría de la ocurrencia se puede explicitar en música. Schönberg, Berg y el mismo Von Webern no la sacrificaron; en cambio, Krenek y Steuermann la criticaron. El constructivismo artístico no deja ya sitio alguno a la ocurrencia, a lo que aparece arbitrariamente y sin plan prefijado. Las ocurrencias de Schönberg, fundamentos, según él mismo, de sus trabajos dodecafónicos, se debieron a los límites en que tuvo que detenerse su actitud constructiva y que se pueden considerar como inconsecuencias. Pero si se eliminan todas las ocurrencias, si los compositores no tienen derecho a inventarse la totalidad de la forma y han de verse predestinados por los materiales, entonces los resultados pierden todo interés objetivo y enmudecen. Y, al

contrario, el plausible deseo de restituir las ocurrencias tiene algo de impotente: difícilmente puede postularse y programarse en arte la resistencia a lo programado. Las composiciones que, cansadas de la abstracción de lo integral, cultivan las ocurrencias, los detalles plásticos, las caracterizaciones, se exponen a ser tachadas de retrospectivas; como si la segunda reflexión estética hubiera escapado de la constricción racionalista por miedo a su fatalidad mediante un golpe de decisión subjetiva. La obsesiva variación de las situaciones en Kafka, sea cual sea la forma, a veces falsa, en que las realiza, se ha convertido en la situación del arte mismo. Cuando se condena rigurosamente la ocurrencia, todo queda sentenciado a la indiferencia; si se la vuelve a recuperar, se convierte en sombras, casi en ficción. En las auténticas obras de Schönberg, como en el *Pierrot lunaire,* sus ocurrencias fueron impropiamente artísticas, fueron torsos reducidos casi al mínimo de su existencia. La cuestión de si los detalles tienen importancia en las nuevas obras de arte ofrece gran relevancia, pues las obras se encarnan en los detalles lo mismo que la totalidad en que están incluidos, lo mismo que la sublimación de la sociedad organizada; éste es el sustrato que sublima la forma estética. Las particularidades de las obras de arte son como las particularidades de la sociedad, cada una con sus intereses contrapuestos. Estas particularidades no son tan sólo *faits sociaux,* sino la sociedad misma, reproducidas por ellas, y que las reproduce. El arte es la presencialización, impulsada por el espíritu subjetivo, de la dialéctica social entre lo general y lo individual. Y sus posibilidades de trascender esa dialéctica consisten en reflejarla en su propia forma, una vez que la ha realizado. De forma figurativa, su particularidad compensa la perpetua injusticia de la sociedad respecto del individuo. Esta compensación no puede sin embargo ser completa, ya que el arte por principio no puede proporcionar lo que no sea concreta posibilidad de la sociedad en la que tiene su sitio. Y la sociedad contemporánea está muy alejada de ese cambio de estructuras que diera lo suyo a los individuos y consiguiera así hacer desaparecer la maldición de la individuación.

Dialéctica entre construcción y expresión

El hecho de que estos dos momentos se derriben mutuamente se traduce en una consigna del arte moderno: las obras ya no pueden tender hacia un medio entre ambos, sino que tienen que dirigirse hacia uno de los extremos para, desde él y por su medio, buscar un equivalente de lo que la vieja estética llamó la síntesis. Es un aspecto bastante importante en la determinación del arte moderno. Hoy es la polarización la que ha ocupado el lugar que tenía la pluralidad de

posibilidades que tanto creció en el siglo XIX y llegó hasta el umbral del arte nuevo. Lo que en lo artístico se manifiesta es aquello de lo que hay necesidad social [19]. Donde sería necesaria la organización para configurar las relaciones materiales de existencia y las relaciones humanas ulteriores hay demasiada poca organización y demasiado ámbito privado malamente anarquista. El arte tiene autonomía suficiente para crear modelos de planificación que las relaciones sociales de producción no tolerarían. Además, la irracional administración del mundo ha llegado a liquidar la siempre precaria existencia de lo diferente y particularizado. Y donde todavía queda se ha transformado su función y se lo ha convertido en ideología complementaria de la omnipotencia de lo general. El mismo interés individual que trata de resistir converge con la general racionalidad puesta en práctica. Esta racionalidad lo sería realmente cuando no oprimiera ya lo individuado, en cuyo desarrollo adquiere la racionalidad su derecho a la vida. Pero la emancipación de lo individual sólo tendría éxito cuando se apoderase de lo general de lo que dependen todos los individuos. Incluso socialmente sólo podría instaurarse una ordenación racional de la vida pública cuando existiera en el otro extremo, en la conciencia individual, la resistencia contra la organización inflacionaria e insuficiente. Aunque la esfera de lo individual es, en cierto sentido, reaccionaria respecto de la organización, ésta debería realmente existir en función del individuo. La irracionalidad de la organización le deja sin embargo un cierto ámbito de libertad. En ese ámbito que deja se refugia lo que es algo más que el progreso dominante. Semejante dinámica algo anacrónica es la que da derecho de resistencia a la expresión, a esa expresión que es hoy tabú y que alcanza a la totalidad que ya no es verdadera. La separación de lo público y lo privado, aun siendo una monstruosidad ideológica, pertenece a los datos del arte, que nada puede cambiar que no esté anclado en ellos. Lo que en la realidad social sería un consuelo impotente tiene en estética unas concretas y sustitutorias posibilidades.

Las obras de arte tienen necesariamente que prolongar en sí mismas esa razón dominadora en virtud de su momento de unidad que organiza las totalidades. Pero como el arte renuncia al dominio real ese principio reaparece en una forma que sólo puede llamarse metafórica: en sombras y disimulado. La razón de las obras de arte es la razón como gesto: son una síntesis de la razón, pero no con conceptos, juicios y conclusiones —estas formas, cuando aparecen en arte, son sólo medios subordinados—, sino por lo que en ellas sucede. Su función sintética es inmanente, es la unidad de ellas mis-

---

19 Cf. Theodor W. Adorno, «Individuum und Organisation. Einleitungsvortrag zum Darmstädter Gespräch 1953», en: *Individuum und Organisation,* edit. por F. Neumark, Darmstadt, 1954, pp. 21 ss.

mas, pero no es la relación inmediata con algo externo dado o determinado de la forma que sea; es la relación con unos materiales desperdigados, carentes de concepto, fragmentarios, de los que la obra tiene que ocuparse en su espacio interior. Por esta razón sintética, que reciben y que modifican, las obras de arte tienen su parte en la dialéctica de la explicación racional. Y tal razón, aun estando estéticamente neutralizada, conserva algo de la dinámica que tenía en sus funciones extraartísticas. Aunque muy diferenciada de esta razón exterior, la identidad del principio racional fuera y dentro produce un desarrollo semejante al externo: a pesar de no tener ventanas, las obras de arte participan en la civilización. La diferencia entre el arte y lo difuso coincide con las consecuencias de la razón como principio de realidad. Este principio de realidad vive en las obras de arte lo mismo que su contraria. Las correcciones que hace el arte al principio de la razón autoafirmativa no le oponen sencillamente a ella, puesto que las correcciones a la razón son propias de la razón inmanente de las obras de arte. Como la unidad de éstas procede de la violencia infligida por la razón a las cosas, sirve al mismo tiempo de reconciliación de sus diferentes momentos.

Es difícil discutir que Mozart sea el prototipo del equilibrio entre la forma y lo formado considerado como transitorio y centrífugo. La autenticidad de ese equilibrio procede de que las células temáticas y los motivos de su música, las mónadas de que se compone, aunque muestren contrastes y diferencias precisas, tienden a separarse entre sí, aun en el caso en que la mano ligue el acorde. Impresiona la falta de violencia en Mozart porque su equilibrio no hace desaparecer la calidad del detalle; y lo que, como derecho, se puede llamar su genio formal no es la espontánea maestría en el uso de las formas, sino su capacidad de tratarlas sin violencia y de captar por medio de su fluidez lo difuso. Su forma es la proporción de lo centrífugo, no su ordenación. Esto se manifiesta del modo más perfecto en las grandes formas de la ópera, por ejemplo, el *finale* del segundo acto de *Figaro,* cuya forma no es algo compuesto, ni tampoco una síntesis —no necesita, como la música instrumental, recurrir a esquemas que sólo se justifican por la síntesis de lo que encierran—, sino la pura configuración de pasajes yuxtapuestos que adquieren su carácter gracias a la variable situación dramática. Tales fragmentos, lo mismo que algunos de los más audaces en música instrumental, como varios conciertos para violín, tienden tan profundamente hacia la desintegración, aunque no se note, como los últimos cuartetos de Beethoven. Su clasicidad se libera del reproche de clasicismo al hallarse situada en los límites de la desintegración. Las últimas obras de Beethoven, por proceder de una síntesis todavía más subjetiva, fueron aún más allá por el camino de la desintegración, que, en general, es la verdad del arte integral.

Mozart destaca claramente en el dominio de las normas de una estética de melodías brillantes. La razón de ello, según el lenguaje común, es un elemento formal: su capacidad de unir lo divergente al tener en cuenta los presupuestos de los caracteres musicales diferentes sin disolverlos en una continuidad impuesta. Bajo este aspecto es Mozart el compositor perteneciente al clasicismo vienés que más se aleja del ideal clásico establecido y consigue así llegar a un orden superior, que puede llamarse autenticidad. Esta es la característica por la que en música, aun no siendo un arte objetivo, podemos distinguir entre el formalismo de un juego vacío y eso otro, para lo que no tenemos mejor término que el manido de profundidad.

La ley formal de la obra de arte exige que todas sus notas y su unidad se organicen de acuerdo con su específica constitución.

Como las obras de arte no son la unidad de una pluralidad, sino la unidad de lo uno y lo múltiple, la consecuencia es que no pueden coincidir con lo que aparece.

La unidad es apariencia y la apariencia del arte se constituye gracias a su unidad.

El carácter monadológico de las obras de arte se ha configurado no sin culpa de la degeneración monadológica de la sociedad, pero por ella pueden llegar a alcanzar esa objetividad que trasciende el solipsismo.

El arte no tiene leyes universales, pero en cada una de sus etapas obtienen validez ciertas prohibiciones objetivamente obligatorias; son las que irradian las obras canónicas. Su existencia es la que delimita lo que desde entonces ha dejado de ser posible.

Mientras existían formas con cierta inmediatez podían servir para que las obras se concretaran en ellas; su concreción podía ser expresada en términos hegelianos como la sustancialidad de las formas. Cuando ésta, por obra de una crítica justa, se vació de contenido en el universal movimiento nominalista, se convirtió en la atadura de las obras concretas en las que seguía existiendo. Lo que fue en otro tiempo fuerza productiva objetivada se transformó en relaciones estéticas de producción y entró en colisión con las fuerzas productivas. Las formas, caminos de la obra de arte para convertirse en fuerza productiva, necesitan también un origen autónomo. Este hecho es una amenaza; la concentración sobre las formas como sobre medios de objetivación estética las aleja precisamente de aquello que hay que objetivar. Por esto las obras contemporáneas se han visto desposeídas por la concepción de sus posibilidades, por sus modelos tan gravemente. La sustitución de los fines por los medios no es sólo la crisis de la obra, sino también el reflejo de un factor social universal. La reflexión gravita hoy inevitablemente hacia la destrucción de aquello sobre lo que se reflexiona. Hay complicidad entre una reflexión, que ya no reflexiona sobre sí misma, y una forma puramente impuesta e indiferente a lo que debe ser conformado. Los principios formales más ajustados no sirven para nada si faltan obras auténticas en función de las cuales hay que buscar los principios. El actual nominalismo artístico ha llevado, por agudización, hasta esta escueta antinomia.

Mientras existían géneros artísticos, lo nuevo podía florecer en ellos. Actualmente lo nuevo queda como dislocado entre los diferentes géneros, porque no cuenta con ellos. Artistas importantes responden a la situación nominalista menos con nuevas obras que con modelos de posibilidades, con tipos. También esto contribuye a socavar el concepto tradicional de la obra de arte.

Los problemas sobre el estilo se agudizan en ese ámbito tan estilizado del arte moderno ya pasado, como en el *Pelléas* de Debussy. El drama lírico aplica el *principium stilisationis* sin concesiones, con pureza ejemplar. Las discordancias resultantes no son culpa de esa sutilidad que añora quien no puede aplicar plenamente el principio de estilización. Es llamativa y perfectamente conocida la monotonía resultante. Como la actitud es estricta, aunque barata y banal, no pueden aparecer contrastes o se quedan en insinuaciones. La articulación sufre, hay una desmembración de una forma carente de partes, de las que cualquier obra necesita, pues su criterio supremo es la unidad formal; la estilización no toca a esta unidad y tan sólo unifica lo múltiple y variado. El interminable salmodiar de las voces se aproxima a eso que el viejo lenguaje musical llamaba canturreo: captación, plenitud, desparramamiento. La ofrenda que hace al sentimiento de un recordado pasado lejanísimo supone una ruptura en la realidad, algo así como una promesa incumplida. El gusto estético, como totalidad, se indigna contra el dramatismo gesticulante de la música, mientras la obra continúa en el escenario. Su gran perfección es también empobrecimiento de los medios técnicos, está necesitada de una expresión homofónica duradera, y la orquesta, compuesta de valores coloristas, está toda penetrada de gris. Estas dificultades de la estilización nos llevan a las que hay en la relación entre arte y cultura. El esquema que considera el arte como una sección de la cultura es insuficiente. *Pelléas* es evidentemente cultura y no aspira a desprenderse de ella. Esto concuerda con la mítica y muda clausura del sujeto en sí mismo, pero falla porque no satisface su tendencia. Las obras de arte necesitan trascenderse hacia la cultura para estar a su altura: una fuerte motivación para lo radicalmente moderno.

Una observación hecha por Gehlen ilumina la dialéctica de lo universal y lo particular. Apoyándose en Konrad Lorenz interpreta las formas específicamente estéticas, la belleza natural y luego la ornamental como «cualidades de descarga», útiles para descargar a los hombres del peso de la sobrecarga de estímulos. Lorenz cree cualidad general de todo mecanismo de descarga la inverosimilitud unida a la simplicidad. Gehlen traslada esto al arte y sospecha que «nuestra alegría ante sonidos puros ('tonos del espectro') sus acordes enteros... constituye una exacta analogía del efecto 'inverosímil' de los

mecanismos de descarga en el terreno acústico» [20]. «La fantasía de los artistas es inagotable para 'estilizar' formas naturales, es decir, para recuperar en forma óptima, por simetría y simplificación, las cualidades generales de los mecanismos de descarga» [21]. Si tal simplificación constituye realmente lo que específicamente puede llamarse forma, entonces su dimensión abstracta, al copularse con lo inverosímil, se convierte en lo contrario de lo universal, en lo particular. En la idea de lo particular, que está como colgada del arte —es elemental que cualquier narración desearía presentarse como noticia de algún acontecimiento particular, no de uno cotidiano—, existe la misma inverosimilitud que en lo aparentemente universal, lo adornado por las puras formas geométricas de ornamentación y estilización. Lo inverosímil, secularización estética del *mana,* sería la unidad de lo universal y lo particular, la regularidad estética aplicada de forma inverosímil contra la mera existencia; espíritu no sólo como contrapartida de la particularización, sino, por su inverosimilitud, su condición previa. En todo arte el espíritu, que la reflexión dialéctica hace aparecer posteriormente, es concreto, no abstracto.

[20] Arnold GEHLEN, «Über einige Kategorien des entlasteten, zumal des ästhetisches Verhaltens», en· *Studien zur Anthropologie und Soziologie,* Neuwied und Berlin, 1963, p. 70.
[21] *O. c.,* p. 69.

El destino social no se le impone al arte desde fuera, sino que es también el despliegue de su mismo concepto.

La duplicidad del arte no le es indiferente. Su pura inmanencia es también su pesadumbre. Su deseo de autarquía la amenaza con la esterilidad. Lo advirtió Wedekind en contra de Maeterlinck y se burló de los artistas puros; Wagner tematizó la controversia a propósito de *Los Maestros Cantores* y este mismo motivo resulta inconfundible en la actitud de Brecht, aunque con tonos antiintelectuales. La escapada de la inmanencia se convierte fácilmente, en nombre del pueblo, en demagogia; lo que desprecian los artistas puros linda con lo bárbaro. Y sin embargo el arte desea desesperadamente salirse de su propio ámbito para poder conservarse. El arte es social y no sólo por su mismo movimiento interno como oposición *a priori* contra la sociedad heterónoma. También la sociedad se le mete dentro hasta en su figura concreta. La cuestión sobre lo que es posible en arte, sobre la importancia de sus intentos formales, se encuentra inmediatamente determinada por el estado de la sociedad. Los contenidos sociales penetran hasta su esencia, precisamente porque el arte se constituye mediante experiencias subjetivas, pero no penetran literalmente, sino modificados, larvados, como en sombras. Aquí, y no en lo psicológico, está la verdadera afinidad entre el arte y los sueños.

La cultura es basura, mientras que el arte, aun siendo uno de sus sectores, es la manifestación de la verdad. El doble carácter del fetichismo es quien lo hace posible.

El arte está como hechizado porque el criterio dominante de su apertura a lo otro es la apariencia, y la apariencia, en cuanto medida de la realidad, es engañosa. También porque lo otro, el en sí de la realidad, es ideología en cuanto se afirma a sí mismo. Su alternativa

resulta enojosa: *What do I get out of it?,* o: Ser alemán significa hacer una cosa por ella misma. La falsedad de la apertura a lo otro se pone de manifiesto en que cosas aparentemente hechas en favor de los hombres sirven para engañarlos a fondo. La tesis del ser-en-sí se funde con el narcisismo elitista y sirve así a la mala causa.

Es acertado considerar a la experiencia estética tanto social como metafísica porque las obras de arte registran y objetivan estratos de experiencia que fundamentan la relación con la realidad, a la vez que quedan ocultas en ellos casi como si fueran meras cosas.

La distancia entre el ámbito estético y las finalidades prácticas se refleja en la lejanía existente entre los objetos estéticos y el sujeto que los contempla. Realmente no puede penetrar en ellos, lo mismo que ellos no llegan [a las cosas]. La distancia es la condición primera del acercamiento al contenido de las obras. El concepto kantiano de la ausencia de interés, que exige de la conducta estética que no se apodere del objeto ni pretenda devorarlo, apunta en esta dirección. También acierta con este momento estético la definición que Benjamin da del aura [22], aun cuando la atribuye a estadios pasados y no la cree válida en el actual de reproducción técnica de las obras. Al identificarse con el objetante, sin embargo, se ha apropiado demasiado pronto la tendencia histórica que retrotrae el arte al terreno de los objetivos empíricos. Como fenómeno, la lejanía es lo que en las obras de arte trasciende su mera existencia; una cercanía absoluta sería su absoluta integración.

Frente al arte auténtico, ese otro rebajado, desprestigiado y manipulado no está desposeído de aura: hay que pensar siempre que el antagonismo entre ellos es la mediación del uno por el otro. En la situación presente son las obras que carecen de él las que honran el momento del aura; su perturbadora conservación —su movilización para producir ciertos efectos, para provocar ciertos estados de ánimo— pertenece al ámbito de los entretenimientos. El arte inferior falsea las dos cosas: el estrato fáctico de lo estético, al que se ha privado de mediación, se convierte en él en pura facticidad, en informaciones y reportajes; el momento del aura ya no envuelve a la obra como un conjunto, sino que se cultiva aisladamente y se convierte en producto de consumo. Cada primer plano de una película comercial significa un desprecio hacia el aura porque entra a saco en ella manipulando la cercanía de lo lejano, una vez separada del conjunto de la figura. Se traga el aura como se traga los estímulos sensoriales y los convierte en esa salsa única con la que la industria de la cultura rocía tanto éste como sus demás productos.

Aquella afirmación de Stendhal sobre la *promesse du bonheur*

[22] Cf. Walter BENJAMIN, *Schriften,* vol. I, pp. 372 f. y 461 ss.; IDEM, *Angelus Novus,* pp. 239 s.

nos está diciendo que el arte debe a la existencia, al acentuarla, lo que en él señala hacia la utopía. Pero este elemento utópico es menor cada vez, mientras que crece la mera identidad de la existencia consigo misma. Ya por eso el arte se le parece cada vez menos. Romperá la promesa de felicidad para poder serle fiel, ya que la felicidad se ha desplazado hacia lo estable y aun a sus sustitutivos y por ello se ha falseado. Pero la conciencia del hombre, y sobre todo la de las masas, que no están dentro de esta dialéctica a causa del privilegio de la educación en una sociedad competitiva, sigue aferrándose a esa promesa de felicidad, y con razón, porque se trata de su aspecto inmediato y material. Aquí es donde interviene la industria de la cultura, planificando la necesidad de felicidad y explotándola. Su punto de verdad está precisamente en satisfacer esa sustancial necesidad procedente de los crecientes fallos sociales; pero a causa de esta forma de satisfacción se convierte en absolutamente falsa.

En medio del utilitarismo contemporáneo el arte tiene realmente algo de utopía. Representa lo diferente, lo exceptuado del tejemanaje social de producción y reproducción, lo no sometido al principio de realidad: es el mismo sentimiento que se suscita cuando el carro de Tespis entra en el pueblo, como en *La novia vendida.* Pero aun el contemplar al equilibrista tiene su precio. Lo que quiere ser diferente queda engullido por lo siempre idéntico y sólo puede conservarse como apariencia: esto es válido aun para la comprensión materialista. El arte tiene que destilar todos sus elementos de lo que es siempre lo mismo, aun el espíritu, pero después tiene que modificarlos todos. Por su clara diferenciación de lo igual a sí mismo supone *a priori* su crítica aun cuando se pliegue a ello y se mueva sobre los mismos presupuestos que lo criticado. Cada obra de arte tiene que interrogarse inconscientemente a sí misma si es posible y en qué manera como utopía: sólo lo será por la constelación de sus elementos. Su trascendencia no está en su mera diferenciación de lo igual a sí mismo, sino en que lo acepta, lo desmenuza y lo vuelve a recomponer: esta recomposición es lo que llamamos creación estética. Así podemos juzgar sobre la verdad de las obras de arte: por su capacidad de configurar lo diferente a partir de lo igual a sí mismo.

El espíritu que anima la obra de arte y la reflexión sobre ella se vuelven sospechosos porque afectan al carácter de mercancía de la obra y amenazan su valoración en el mercado; el inconsciente colectivo es muy sensible a esto. Es verdad. que podrían extenderse los sentimientos de duda respecto de la cultura oficial, de sus productos y de las promesas propagandísticas de poder participar en ellos por el gusto [personal]. Pero cuanto más consciente se hace la ambivalente interioridad de estar siendo engañada por la cultura oficial y por sus humillantes promesas, tanto más se agarra desesperadamente, y de manera ideológica, a cuanto no puede encontrarse quizá en la

experiencia artística de la masa. En esta misma línea la sabiduría de la vida, la propia de la filosofía, acentúa el hecho de que la conciencia mata.

La costumbre burguesa de asirse a todo trance, con cobarde cinismo, a lo que ha sido visto una vez como falso y falto de verdad, se relaciona con el arte de acuerdo con este esquema: lo que me agrade, por muy malo y engañoso que sea y manipulado que esté, por mucho que le lleva a uno a la oscuridad, no consentiré que me lo recuerden, ni dejaré siquiera que me hastíe o me moleste en mi tiempo libre. La estructura apariencial que tiene el arte se ha desarrollado históricamente hasta llegar a esta cerrazón subjetiva que, en la era de la industria de la cultura, incardina en la realidad empírica el arte como sueño sintético y prescinde de toda reflexión sobre el arte y de toda reflexión inmanente al arte. En el fondo de todo esto está el hecho de la incompatibilidad entre la sociedad presente y su conciencia de sí misma y la sospecha de que en arte hay una huella de esa conciencia. La ideología, la falsa conciencia es, también bajo este aspecto, socialmente necesaria. Pero la auténtica obra de arte, al ser sometida a la reflexión de quien la contempla, no pierde, sino gana. Si se le toma por la palabra al consumidor de cultura, se le podría demostrar que habría de entrar en mejor posesión de la obra por su conocimiento pleno, y no conformándose con la primera impresión sensible, con la que acude inmediatamente a los labios. La experiencia de la obra de arte se hace incomparablemente más rica si va acompañada de un conocimiento certero. El estrato intelectual de la obra, cuando se llega a conocer, presta un nuevo esplendor a la percepción sensible. La legitimación de esta reflexión subjetiva procede de que realiza una segunda vez esa reflexión objetiva que existe en la obra y de la que no es necesario que el artista sea consciente.

En realidad, el arte no soporta valores aproximativos. La idea de que hay artistas pequeños y medianos pertenece a las categorías usuales en historia del arte, especialmente en música. En realidad se trata de la proyección de una conciencia insensible a la vida de las obras en sí mismas. No hay línea continua que desde lo malo y pasando por lo mediano nos lleve hasta lo bueno. Todo aquello que no ha llegado a la perfección es siempre malo; en la idea del arte laten siempre las de perfección y ajuste. De aquí las eternas discusiones sobre la calidad de las obras de arte, tantas veces estériles. El arte, manifestación de la verdad según Hegel, es objetivamente intolerante y lo es incluso frente a ese pluralismo de esferas que coexisten pacíficamente y que impone la sociedad, frente a ese pluralismo a que acuden una y otra vez, como excusa, los ideólogos. A veces resulta intolerable esa denominación de «entretenimiento agradable» que ciertas entidades emplean con abundosa vaciedad queriendo justificar con ella, ante su débil conciencia, el arte como mercancía. Se

pudo leer en un diario que, en Alemania, se consideraba a Colette dentro del género de entretenimiento, mientras que en Francia gozaba de alta estima porque allí no se hace diferencia entre arte serio y arte de entretenimiento, sino sólo entre bueno y malo. Colette es en realidad, más allá del Rhin, una vaca sagrada. Pero en Alemania lo que se esconde tras esa dicotomía inmovilista de arte bajo y alto es esa fe en la cultura propia de profesores de Instituto. Artistas a quienes ciertos criterios oficiales relegan a una esfera inferior, muestran más talento que muchos otros que, aun satisfaciendo a esa idea, ya tan venida a menos del nivel, no cumplen su cometido. Willy Haas lo formuló de forma divertida: Hay buena literatura mala y mala literatura buena; lo mismo sucede en música. Por esto la diferencia entre entretenimiento y arte autónomo tiene sus raíces en las cualidades mismas de las cosas, con tal que no se encarnice en atacar ni al desgastado concepto del nivel ni a lo que sucede en el estrato inferior sin atenerse a reglas ningunas. Es verdad que hace falta matizar hasta el extremo esta diferencia porque las dos esferas no estaban tan irreconciliablemente separadas en el siglo XIX como en la época del monopolio cultural. No faltan obras que pertenecen a la esfera estética subalterna, tanto por su carácter de esbozos y por ser muestras estándard, como por faltarles en acabado lo que les sobra en cálculo de sus efectos y que, sin embargo, trascienden esa esfera por la finura de sus cualidades. Si se atenúa su carácter de entretenimiento, pueden llegar a ser mucho más que lo que su lugar de nacimiento les concedía. La relación del arte menor con el elevado tiene también su dinámica histórica. Productos que fueron destinados al consumo son apreciados por un consumo posterior, mucho más racionalizado desde arriba, como símbolos de humanidad. El mismo criterio de lo no acabado ni perfeccionado no es invariable y se puede legitimar en esos casos en que las obras se corrigen a sí mismas retrotrayéndose a su propio nivel formal y sin querer aparecer como otra cosa de lo que son. Las extraordinarias dotes de Puccini se manifiestan de una manera mucho más convincente en obras como *Manon Lescaut* y *La Bohème* que en las más ambiciosas que les siguieron y que degeneraron hacia el *kitsch* a causa de un desequilibrio entre sustancia y presentación. No hay una sola categoría de la estética teórica que pueda aplicarse de forma inmovilista, como medida definitiva. Si se llega a la objetividad sólo por la crítica inmanente de la obra concreta, entonces las inevitables categorías abstractas se convierten en fuente de errores. La teoría estética, que no puede llegar hasta esa crítica inmanente, ha de recibir los esquemas para su autocorrección mediante una segunda reflexión sobre sus características. Recordemos los nombres de Offenbach y de Johann Strauss, recordemos la insistencia de Karl Kraus sobre lo mismo, movido por su repulsión ante la cultura oficial, la de los vaciados de yeso.

Y en el terreno de la literatura hay que recordar su actitud frente a Nestroy. Siempre hay que desconfiar de la ideología de quienes, al no estar a la altura de las obras auténticas, inventan fáciles excusas. Pero la separación de las dos esferas, que es objetiva como sedimento histórico, tampoco es absoluta. Aun en las obras supremas se esconde, elevado hasta el nivel de autonomía que les es propio, ese momento del para-otro, ese resto terrestre de quien busca el aplauso. Lo perfecto, la belleza misma dice: ¿no soy bella?, y se está maldiciendo a sí misma. Recíprocamente, el más miserable pastiche no puede impedir, al presentarse como arte, ese momento del en-sí al que odia, esa exigencia de verdad que está traicionando. Colette tuvo talento. Compuso obras de tanta gracias como la pequeña novela *Mitsou,* o de tanto talento como *L'ingénue libertine* con su intento de huida de la heroína. En conjunto fue una Vicky Baum en tono mayor y con lenguaje cultivado. Sus proclamaciones de naturalezas pseudoconcretas, pintadas para alivio de corazones son insoportables, lo mismo que su desenvoltura en situaciones como el final de aquella novela en que la frígida heroína vuelve a lo suyo entre los brazos de su legítimo esposo con aplauso universal. Colette regaló al público, feliz de leerla, esas novelas de familia que son alta prostitución. El reproche más terminante que puede hacerse al arte francés, que ha alimentado toda clase de novedades, es que en su lengua no existe la palabra *kitsch:* y esto es algo que se lo alaban los mismos alemanes. El pacto entre las dos esferas estéticas demuestra la neutralización del arte: como en su espíritu ya no hay espíritu, ofrece, para que elijan, sus divisiones de *high, middle* y *lowbrows.* La necesidad social de entretenimiento y de lo que llaman distensión es cuidadosamente incubada por una sociedad cuyos miembros de otra manera difícilmente podrían soportar la monotonía y la carga de su existencia y que en ese tiempo libre medido y manipulado apenas pueden aceptar otra cosa que los productos que les ofrece la industria de la cultura, entre los que ciertamente se cuentan esas novelas de pseudoindividualización *à la Colette.* Pero esta necesidad no mejora el género de entretenimiento que sigue siendo deforme, deja embotado al arte serio y se convierte, por su misma composición, en mezquino, abstracto, estándard y disarmónico. En general, los entretenimientos, aun los elevados y los que se presentan como nobles, se han vulgarizado desde que la sociedad montada sobre el cambio se apoderó de la producción artística y la convirtió en mercancía. Es vulgar el arte que rebaja al hombre, al suprimir la distancia, como quiere el hombre ya rebajado. Esto confirma lo que el mundo ha hecho con el arte sin que éste haya ofrecido ningún gesto de rebeldía. Son vulgares esas mercancías artísticas que identifican al hombre con su propia humillación; lo propio de su fisonomía es la mueca. No existe relación directa entre necesidad social y cualidad estética ni aun en el llamado

arte funcional. Es posible que no se haya construido con tanta intensidad en Alemania durante siglos como tras la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, esta arquitectura posbélica es para llorar. La identificación volteriana del *vrai besoin* con el *vrai plaisir* no vale en estética. Las obras de arte de auténtico rango sólo pueden relacionarse con las necesidades sociales por mediación de una teoría general de la sociedad y no en virtud de las necesidades de la población, que con tanta facilidad se le pueden imponer.

Una de las notas del *kitsch* que puede valer por definición suya sería la ficción de sentimientos que no existen y que neutralizan tanto el sentimiento como el mismo fenómeno estético. Sería pastiche el arte que no puede o no quiere ser tomado en serio y que postula sin embargo, al manifestarse, seriedad estética. Pero, por muy iluminador que sea lo dicho, no es suficiente y no sólo en lo que se refiere a sus modalidades indignas o carentes de sentimiento. Se finge el sentimiento, pero ¿el sentimiento de quién?, ¿del autor? Pero éste no puede ser reconstruido, ni la adecuación con él sería válido, pues toda objetivación estética se distancia de los sentimientos inmediatos. ¿Sería el sentimiento de aquellos a los que, por así decir, se les mete por la boca? Pero esto es una ficción tan grande como las *dramatis personae* mismas. Para dar pleno sentido a la definición ofrecida tendríamos que analizar esa expresión según la cual el arte es en sí *index veri et falsi;* pero para juzgar acertadamente sobre su autenticidad se cae en tales infinitas complicaciones —una de ellas sería la variación histórica de la verdad de los medios de expresión— que sólo podría decidirse sobre la misma en plan casuista y aun esto no carecería de dudas. El *kitsch* es tan cualitativamente distinto del arte como su hipertrofia y está preformado en esa contradicción del arte que ha de dominar los impulsos miméticos que se rebelan frente a su dominio. La obra de arte les hace injusticia, y ésta se consuma al abandonar el arte y sustituirlo por esquemas fingidos. Hay que hacer una crítica total del pastiche, pero sabiendo que esta crítica alcanza también al arte en cuanto tal. La rebelión contra su afinidad *a priori* con el pastiche es una de las leyes de su primera evolución. El *kitsch* participa de la decadencia de las obras. Todo lo que fue arte puede llegar a convertirse en pastiche. Y esta historia de decadencia es quizá una de las justificaciones del arte, su verdadero progreso.

Actualmente la moda depende del interés económico dentro de la maraña de la producción capitalista. Cuando ésta financia a los pintores, dentro del mundo del comercio del arte, les exige abierta o disimuladamente que hagan lo que se espera de ellos para ser fácilmente vendibles. De este modo el interés penetra en las modas artísticas y deshace su autonomía. La moda en el arte es tan atacable como el celo de esos agentes ideológicos que convierten la apología en propaganda y así la hacen degenerar. Pero hay algo que se salva

en la moda y es el hecho de que, sin negar su complicidad con un sistema de lucro económico, se ve despreciada por ese mismo sistema. Al dejar sin efecto tabúes estéticos como interioridad, intemporalidad, profundidad, se puede leer en ella que la relación del arte con los bienes de consumo, de cuyo valor ciertamente puede dudarse, se ha convertido en un puro pretexto. La moda es la permanente confesión que hace el arte de no ser lo que aparenta ser y lo que, de acuerdo con su concepto, debe ser. Traidor indiscreto, es tan odiado como poderoso en el mercado; su duplicidad es un claro síntoma de su carácter antinómico. No se la puede separar del arte con esa limpieza que desearía la religión burguesa. Una vez que el sujeto estético se ha separado de la sociedad y polemiza con el espíritu que en ella predomina, el arte sólo se comunica con ese espíritu objetivo, aunque falso, por medio de la moda. A la actual ya no pueden atribuírsele los mismos caracteres de arbitrariedad e inconsciencia que se atribuyeron a las anteriores, posiblemente sin razón: las actuales se adaptan a la demanda de forma nada espontánea, sino perfectamente manipulada, a esa misma demanda que se sedimenta en ella y sin cuyo apoyo no podría imponerse. El *octroi* de la moda es algo socialmente objetivo porque la manipulación en la era de los grandes monopolios es prototipo de las relaciones dominantes de producción. Si Hegel definió en uno de los más espléndidos lugares de su *Estética* la tarea del arte como la apropiación de lo extraño [23], la moda puede alinearse si se ha equivocado sobre la posibilidad de la reconciliación con el espíritu. Es el modelo encarnado de esa característica social de lo que es así y no de otra manera y se disuelve en ella como en humo. Si el arte no quiere venderse tiene que resistir a la moda, pero tiene también que ser su nervio si no quiere cegarse ante el curso de las cosas que es su propio contenido. Baudelaire fue el primero que practicó esta doble relación con la moda, tanto en su producción lírica como en sus reflexiones. El más decidido testimonio de esto es su elogio de Constantin Guys [24]. Cree Baudelaire que el artista de la *vie moderne* es quien permanece dueño de sí mismo al perderse en lo efímero. El primer artista excepcional que rechazó la comunicación tampoco se cerró a la moda: Rimbaud escribió más de una poesía en el tono de los cafés literarios de París. El arte de oposición radical, el que se deshace sin miramientos de cuanto le es heterogéneo, ataca también la ficción de un sujeto para-sí, la ilusión fatal de una sinceridad sólo responsable ante sí misma que casi siempre esconde un fariseísmo provinciano. En una época de creciente impotencia del espíritu subjetivo frente a la objetividad social, la moda

[23] Cf. *supra* la nota 39. [N. del Ed.]

[24] Cf. Charles BAUDELAIRE, *Le Peintre de la vie moderne*, en *Oeuvres complètes*, pp. 1153 ss.

señala la sobreabundancia de esa objetividad en el espíritu subjetivo al que es extraña, pero sirve para corregir la ilusión de un puro espíritu que se apoye en sí mismo. El argumento más fuerte que puede presentar la moda contra sus detractores es su participación en sentimientos individuales acertados, saciados de historia; su paradigma es el *Jugendstil*, aquella paradójica universalización de un estilo de soledad. El desprecio que cubre a la moda proviene de ese momento erótico por el que hace recordar al arte todo aquello que no puede llegar a sublimar. Por medio de la moda el arte copula con todo aquello a lo que debe renunciar y toma de ello las fuerzas que se atrofian con la renuncia sin la que, por otro lado, no podría existir. El arte, como apariencia, es el vestido de un cuerpo invisible. La moda es el vestido convertido en absoluto, y así se los puede comprender a ambos. El concepto de corriente de la moda —obsérvese la relación lingüística entre moda y moderno— no tiene salvación; pero difamar al arte en su nombre no es acertado porque el arte tiene en esto más verdad que todo aquello que se muestra intacto y, por lo mismo, carente de nervio y artísticamente descalificado.

El juego pertenece al concepto de arte como una nota por la que se levanta sobre la inmediatez de la praxis y de sus fines. Pero es una nota que le viene de antes, de la niñez, por no decir de la fase animal. El arte retrocede en el juego por su negativa ante la racionalidad del fin, pero al mismo tiempo va detrás de ésta. La necesidad histórica de que el arte llegue a estado adulto se opone a este su carácter lúdico, pero sin privarle completamente de él; el puro retroceso a formas lúcidas está, por lo general, al servicio de tendencias sociales de tono restaurativo o arcaizante. Las formas lúdicas son sin excepción las de la repetición. Cuando hay un esfuerzo positivo hacia ellas se ven también potenciadas por la tendencia a la repetición, a la que se adaptan y sancionan como norma. En su específico carácter como juego, el arte, en aguda oposición con la ideología de Schiller, deja de ser libre. Así penetra en él un elemento enemigo; en el reciente proceso del arte sin arte hay un aprovechamiento tácito de este momento lúcido a costa de los demás. Cuando Schiller alaba el juego como lo auténtico humano por su libertad fernte a los fines, está explicando, como leal ciudadano, la libertad por lo contrario a la libertad, de acuerdo con la filosofía de su tiempo. Pero la relación entre el juego y la praxis es más compleja que en la estética de Schiller. Todo arte es la sublimación de una praxis previa, pero lo que en ella hay de juego, por neutralización de la praxis, se convierte en su prohibición, es la constricción hacia lo siempre igual, y convierte la obediencia, apoyándose psicológicamente en el impulso de muerte, en felicidad. En arte el juego es desde un principio disciplinado, pone en práctica el tabú de la expresión en el rito de imitación; cuando el arte no hace otra cosa que jugar, nada queda de la expre-

sión. El juego es cómplice de la fatalidad, representa lo míticamente oprimente que el arte quisiera sacudirse; en fórmulas como la del ritmo de la sangre, tan usado en la danza como forma lúdica, está patente el aspecto represivo. Aunque los juegos de azar son lo contrario del arte, penetran en él como formas de juego. El supuesto impulso hacia el juego ha estado desde siempre fusionado con el predominio de una colectividad ciega. Sólo donde el juego se hace consciente de su propio horror, com en Beckett, puede participar en el arte como reconciliación. Aunque no puede pensarse en el arte sin juego y sin repetición, sí pueden considerarse como negativos los restos de temor que queden en él.

La famosa obra *Homo ludens* de Huizinga ha situado últimamente el juego en el centro de la estética y no sólo de la suya: la cultura nace como juego. «La expresión 'elementos lúdicos de la cultura' no... quiere decir que entre las muchas ocupaciones de la vida cultural el juego tenga un importante lugar, ni tampoco que la cultura proceda por la evolución desde el juego, de tal forma que actividades que al comienzo fueron juegos se transformaran posteriormente en algo que ya no era juego y sólo puede ser llamado cultura. Lo que hace falta mostrar... es que al principio la cultura fue juego» [25]. La crítica que, en principio, puede oponerse a la tesis de Huizinga es la imposibilidad de determinar el arte por su origen. Su teoría contiene a la vez aspectos verdaderos y falsos. Si se toma el concepto de juego con la misma abstracción que él, entonces no significa apenas nada más que una forma de comportamiento diferente de alguna manera de la praxis de la autoconservación. Se le escapa hasta qué punto el momento lúcido del arte es imitación de la praxis, en un grado muy superior al de su apariencia. La acción de cualquier juego es una praxis a la que se le ha privado de la orientación hacia un objetivo, pero que sigue siendo tal por su forma y por la manera de su realización. La repetición propia del juego es imitación de un trabajo esclavo de la misma forma que el deporte, como forma extraartística dominante de juego, nos recuerda acciones muy prácticas y realiza la función de acostumbrar constantemente a los hombres a las exigencias de la praxis, ante todo por la transformación funcional del cansancio físico en un placer secundario, sin que ellos adviertan esa praxis que se les introduce de contrabando. La doctrina de Huizinga de que el hombre no juega sólo con el lenguaje, sino que el lenguaje mismo es juego y nace como tal, ignora las necesidades prácticas contenidas en el lenguaje y de las que después, si alguna vez, logra desprenderse. Es notable, por lo demás, que la teoría lingüística de Huizinga converge con la Wittgenstein; también él

25 Johan HUIZINGA, *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, trad. [al alemán] por H. Nachhod, Reinbek, 1969, p. 51.

desconoce la relación constitutiva del lenguaje con lo extralingüístico. Sin embargo, su teoría del juego conduce a unas ideas cerradas tanto respecto de las reducciones del arte a prácticas mágicas como de las de tipo metafísico-religioso. Las conductas estéticas, resumidas por Huizinga bajo el nombre de juego, han sido reconocidas por él como verdaderas y falsas a la vez partiendo del sujeto. Esto le sirve de ayuda para llegar a una doctrina muy importante sobre el humor: «Habría que... preguntarse si en el caso del salvaje no se encontraría unido desde el principio con su fe en los más sagrados misterios un elemento humorístico» [26]. «No puede separarse del auténtico mito un elemento de cierta broma» [27]. La firmeza religiosa del salvaje no es la de «un entusiasmo e ilusión completas... Nunca falta la conciencia profunda de 'no ser auténtico'» [28]. «Tanto si se es encantador como encantado, se es a la vez conocedor y engañado. Pero se prefiere ser el engañado» [29]. En este aspecto de la conciencia de la falsedad de lo verdadero, todo arte encierra un momento de humor y desde luego lo contiene plenamente el arte moderno, más encubridor; Thomas Mann lo ha notado en la obra de Kafka [30], y es patente en Beckett. Huizinga lo formula así: «En el concepto de juego se comprende muy bien la inseparable identificación de fe y falta de fe, la unión entre seriedad sacral y afectación y aun 'chiste'» [31]. Estos predicados del juego sirven también para todo arte. Por el contrario es insostenible la interpretación de Huizinga del «hermetismo del juego», que además contradice a su propia definición dialéctica del juego como unidad de la «fe y la falta de fe». Su insistencia es una identidad por la que en definitiva los juegos de los animales, los niños, los salvajes y los artistas ofrecen sólo diferencias de grado, pero no cualitativas, impide caer en la cuenta de las contradicciones de su teoría y defrauda el reconocimiento que Huizinga hace de la constitutiva esencia estética de la contradicción.

«SCHOCK» Y MONTAJE SURREALISTAS

Es chocante la paradoja de que cuanto sucede en un mundo racionalizado tenga sin embargo su historia. Una de las razones de esta extrañeza, y no la última, es que la *ratio* capitalista, a causa de su

26 *O. c.*, p. 127.
27 *O. c.*, p. 140.
28 *O. c.*, p. 29.
29 *O. c.*, p. 30.
30 Cf. Thomas MANN, *Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten*, Frankfurt a. M., 1953, pp. 556 ss.
31 Johan HUIZINGA, *o. c.*, p. 31.

historicidad, se desvela como irracional. El *sensorium* se da cuenta con espanto de la irracionalidad de lo racional.

La praxis sería el compendio de los medios usados para rebajar las necesidades vitales, sería lo mismo que placer, goce y autonomía, esa autonomía en que se subliman los medios. Todo esto se ve impedido por el practicismo que no permite, como se dice usualmente, llegar al goce. Algo análogo sucede con la voluntad de una sociedad en la que el ideal del pleno empleo sustituye al de la supresión del trabajo. El racionalismo de una actitud que se prohíbe a sí misma atender a la praxis más allá de la relación medios-fines sin confrontarla directamente con su fin, es irracional. También la praxis es fetichista. Esto está en contra de su concepto, que es necesariamente el de una cosa para otra, y lo hace palidecer cuando se absolutiza la praxis. Lo otro es el centro de fuerzas del arte, como lo es de la teoría. La irracionalidad cuyo practicismo lo arrastra sirve como correctivo de éste.

La relación entre arte y sociedad tiene su lugar en el mismo impulso artístico y su desarrollo, pero de modo inmediato en la toma de partido, en lo que hoy se llama el *engagement*. Es vano el intento de concebir teóricamente esta relación convirtiendo en un invariante histórico las posturas no conformistas del arte y oponiéndolas a las posturas afirmativas. No faltan obras de arte que sólo podrían incluirse de forma forzada en una tradición no conformista, parcial por lo demás y cuya objetividad sin embargo es una profunda crítica de la sociedad.

El ocaso del arte, propagado hoy con tanta naturalidad como resentimiento, sería falso, sería una forma de adaptación. La falta de sublimidad, el placer inmediato y momentáneo que el arte debe proporcionar está, estéticamente hablando, dentro del ámbito del arte, pero en la realidad no puede proporcionar lo que de él se espera. La posición últimamente defendida de la preponderancia de la falta de estructuración en la forma, el entusiasmo por la belleza de las peleas callejeras es una *reprise* de acciones futuristas y dadaístas. El funesto esteticismo de una política miope es el complemento de la atenuación de la fuerza estética. Alabar el *jazz* y el *rock and roll* en lugar de Beethoven no sirve para desmontar la mentira de la cultura, sino que da un pretexto a la barbarie y a los intereses de la industria de la cultura. Las supuestas cualidades vitales y aún no dañadas de tales productos están preparadas sintéticamente por esos poderes que representan su gran negación: están realmente dañadas.

La tesis del fin inminente o ya consumado del arte se ha ido repitiendo a lo largo de la historia, especialmente en la época moderna; Hegel representa la reflexión filosófica sobre ella, pero no es su inventor. Mientras que hoy se presenta como antiideológica, fue primero la ideología de los grupos históricamente decadentes

que confundieron su fin con el de todo. El punto de cambio está señalado por la maldición comunista contra lo moderno, maldición que hizo detenerse el movimiento estético inmanente en nombre del progreso social. Pero la conciencia de quienes creyeron en esto era sin embargo la vieja conciencia pequeño-burguesa. Por lo común se suele hablar del fin del arte en esos momentos dialécticos en los que aparece con fuerza una nueva configuración en polémica con la anterior. Desde Hegel la profecía del ocaso del arte es más una parte de la filosofía de la cultura que juzga desde arriba que de la misma experiencia artística. En esa actitud dictatorial ya se estaban preparando las medidas totalitarias. Pero, dentro del arte, las cosas suceden de otra manera. La famosa postura de Beckett, *non plus ultra* para la charlatanería de la filosofía cultural, encierra dentro de sí, lo mismo que el átomo, una plenitud infinita. No es impensable que la humanidad, no necesitada ya de una cultura inmanente y cerrada sobre sí misma, una vez que ésta ya se ha realizado, amenace hoy con una falsa destrucción de la cultura, camino hacia la barbarie. La frase «*Il faut continuer*», el final *L'innommable,* nos ofrece la antinomia de que el arte aparece externamente imposible, mientras que tiene que continuar inmanentemente. Es nueva esa cualidad por la que el arte se incorpora a su propio ocaso; crítica del espíritu dominante, el arte es el espíritu que puede volverse contra sí mismo. La autorreflexión del arte se extiende hasta su mismo nacimiento y se concreta en él. El valor político que tuvo hace treinta años la tesis del fin del arte —y que aparece indirectamente en la teoría de la reproducción de Benjamin [32]— ha desaparecido; por lo demás, Benjamin se negó en conversaciones privadas a desechar la pintura contemporánea, no obstante su forma desesperada de defender la reproducción mecánica: se debía conservar esa tradición y dejarla a salvo para tiempos menos sombríos. Ante la amenaza de convertir el arte en barbarie es preferible apartarse, permanecer callado que pasarse al enemigo y enrolarse en una evolución que lleva hacia la integración en lo existente a causa de su predominio. La mentira del fin del arte proclamada por algunos intelectuales se descubre cuando se pregunta por el porqué, por la legitimación de su afirmación en la praxis aquí y ahora. La función del arte en un mundo plenamente funcional es su falta de funcionalidad; como pura superstición puede intervenir directamente o preparar para la intervención. Si el arte se instrumentaliza queda saboteado su ataque contra la instrumentalización; sólo cuando el arte respeta su propia inmanencia puede convencer a la razón práctica de su irracionalidad. Para oponerse al principio de *l'art pour l'art*, realmente caduco y sin futuro, no necesita ceder a objetivos extraños a él, sino renunciar a la ilusión de un puro reino de

32 Cf. Walter BENJAMIN, *Schriften, l. c.,* pp. 366 ss.

belleza, que rápidamente se descubre como pastiche. En virtud de su negación concreta recibe los *membra disiecta* de la experiencia, en la que tiene su sitio, y los reúne transformándolos en esa esencia que es una contraesencia; ésta es la interpretación de *l'art pour l'art,* tal como Baudelaire la puso en circulación. La desaparición del arte no es cuestión de nuestro tiempo. La prueba está en las posibilidades concretas hoy abiertas, que han quedado intactas de una como maldición. Incluso cuando el arte se vanagloria de su libertad, por ser arte-protesta, sigue siendo esclavo, pues la protesta está canalizada. Pero sería producto de una apologética vana afirmar que no se advierte ni presiente fin alguno. Entonces la actitud adecuada del arte sería la de quedarse con los ojos cerrados y los dientes apretados.

La cerrazón de la obra de arte frente a la realidad empírica se ha convertido en programa explícito en la poesía hermética. Pensando en Celan, a cada una de sus mejores obras puede hacérseles la pregunta de si son realmente herméticas; su hermetismo no es, de acuerdo con Peter Szondi, lo mismo que incomprensibilidad. En vez de estas cuestiones habría que suponer una relación entre poesía hermética y momentos sociales. La conciencia cosificada propia de los miembros integrados en sociedades muy industrializadas es incapaz de entender lo esencial de la poesía ni en su contenido material ni en sus valores de información. Sólo se llega artísticamente a los hombres por ese *shock,* por ese golpe que una ideología pseudocientífica llama comunicación, siendo así que el arte permanece íntegro precisamente cuando no participa en la comunicación. La conducta hermética se halla inmediatamente motivada por la tendencia creciente y presiva de privar a la poesía de contenido material y de intención. Esta presión se ha desplazado desde la reflexión a la poesía misma: intenta tomar bajo su poder aquello que constituye su razón de ser, lo cual corresponde a su ley inmanente. La poesía hermética, concebida en la época del *Jugendstil*, y que tiene algo en común con el concepto entonces existente de la voluntad de estilo, puede interpretarse como aquella que pretende hacer proceder exclusivamente de sí misma lo que históricamente, como poesía, había brotado de ella junto con el momento quimérico de covertir el contenido en intención. En la poesía hermética se convierte en tema tratado por ella cuanto anteriormente podía suceder en arte sin que éste se hubiese dirigido hacia ello: en este sentido puede decir que que ya estaba prefigurada en Mallarmé la mutua influencia entre producción artística y reflexión sobre el proceso de producción que señala Valéry. Mallarmé, entregado a la utopía de un arte despojado de cuanto no fuera artístico, fue apolítico y por ello muy conservador. Pero al negarse a aceptar esas expresiones, predicadas hoy patéticamente por todos los conservadores, se aproximó al otro extremo político, al dadaísmo; aunque no faltan eslabones intermedios en

la historia de la literatura. A partir de Mallarmé, la poesía hermética se ha modificado en su historia, que tiene ya más de ochenta años, hasta el punto de convertirse en reflejo frente a la tendencia social: la metáfora de la torre de marfil no puede ya aplicarse a esas obras sin ventanas. Los comienzos no estuvieron libres de esa exaltación necia y desesperada de la religión del arte que trata de convencerse de que el mundo ha sido creado por causa de un verso hermoso o de una frase perfecta. El principal representante de la poesía hermética en la lírica alemana contemporánea, Paul Celan, ha modificado el contenido experiencial de lo hermético. Esta lírica se halla penetrada de esa vergüenza que siente el arte ante el sufrimiento que se alza tanto sobre la experiencia como sobre la sublimación. La poesía de Celan quiere expresar el horror máximo por medio del silencio. Su verdad misma es algo negativo. Trata de imitar un lenguaje que está por debajo de lo más desvalido de los hombres e incluso de lo orgánico, el de la muerte de la piedra y la estrella. Incluso los últimos rudimentos de lo orgánico se dejan de lado; vuelve a comprobarse lo que Benjamin decía de Baudelaire, que su lírica carecía de aura. La infinita discreción del radicalismo de Celan sirve para robustecerlo. El lenguaje de lo inanimado sirve de último consuelo a la muerte, carente de todo sentido. El paso hacia lo inorgánico no sólo puede seguirse en los motivos materiales, sino que su camino desde el horror hasta el total enmudecimiento puede reconstruirse en sus obras herméticas. Con un distanciamiento semejante al que Kafka tuvo respecto a la pintura expresionista, Celan logra trasponer a lenguaje la desobjetivación del paisaje, esa desobjetivación que lo aproxima a lo inorgánico.

El arte que se afirma como realista está inyectando a la realidad, al presentarse como arte, un cierto sentido, aunque esté comprometido con el deseo de copiar la realidad sin ilusiones. Adoptar esta actitud es ya algo ideológico. La imposibilidad del realismo no es hoy sólo una cuestión estética, sino que se desprende del conjunto de relaciones entre arte y realidad.

La preeminencia del objeto y el realismo estético se enfrentan hoy casi de forma contradictoria y precisamente según el canon realista: Beckett es más realista que los seguidores del realismo socialista cuyo principio [estético] es un falseamiento de la realidad. Si se tomaran la realidad suficientemente en serio, caerían bajo la condena de Lukács, quien, posiblemente durante su prisión en Rumanía, se expresó diciendo que sólo entonces había averiguado que Kafka era un escritor realista.

No hay que confundir el predominio del objeto con los intentos de expulsar por la fuerza el arte de su mediación subjetiva e infiltrarle la objetividad desde fuera. El arte es la prueba de la prohibi-

ción de una negación positiva: la negación de lo negativo no es lo positivo, no es la reconciliación con un objeto no reconciliado.

El hecho de que la prohibición sea un canon de rectitud no se compagina con la crítica filosófica al concepto de la negación de la negación como idéntico con lo positivo [33]. En la teoría filosófica y en la praxis social latente en ella ese concepto constituye un sabotaje del trabajo negativo de la inteligencia. En el esquema de la dialéctica idealista sirve para limitar la antítesis, pues al criticarse ésta a sí misma, la tesis debe legitimarse en un nivel superior. Arte y teoría, en este aspecto, no son absolutamente diferentes. Cuando las idiosincrasias, que en estética representan la negación, se convierten en reglas positivas, quedan endurecidas en su abstracción ante una determinada obra de arte y ante la experiencia estética, y las subsumen mecánicamente desconociendo la mutua inmanencia de los momentos de la obra de arte. En virtud de esta clase de canonización incluso los medios avanzados adquieren el carácter de restauración y llegan a adoptar cualidades estructurales que son opuestas a esas mismas idiosincrasias ya convertidas en reglas. Si en arte todo es cuestión de matices, también debe aplicarse esto a la diferencia entre prohibición y mandato. El idealismo especulativo que condujo a la idea hegeliana de la negación positiva pudo haber tomado de las obras de arte la idea de la absoluta identidad. Así pueden ellas realmente estar más ajustadas, de acuerdo con su principio de economía y como producciones, y ser más positivas para una inteligencia lógica que la teoría que avanza inmediatamente hacia la realidad. Sólo para una reflexión continuada se muestra ilusorio el principio de identidad en las mismas obras de arte, porque lo que constituye su autonomía es algo diferente de ellas; en este sentido, las obras de arte desconocen cualquier negación positiva.

Preeminencia del objeto significa en las obras estéticas preeminencia de la cosa, de la obra de arte sobre un autor y sobre su receptor. Schönberg decía: «Es que yo pinto un cuadro, no una silla.» En estética la preeminencia externa se halla sometida a la mediación de la inmanente; al ser ésta lo representado a partir siempre del mundo puede evitar el doble carácter del arte. El concepto de la negación positiva tiene en arte un sentido distinto que fuera de él: estéticamente puede hablarse de tal positividad, igual que el canon de las prohibiciones históricamente transitorias sirve para acrecentar la preeminencia del objeto en cuanto armonía interna de la obra.

Las obras de arte representan la contradicción en su totalidad, el antagonismo en su conjunto. Sólo por su mediación y no por un *parti pris* directo son capaces de trascender el estado de antagonismo por medio de la expresión. Las contradicciones objetivas dejan sus

[33] Cf. Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa, op. cit.*, pp. 161 ss.

huellas en el sujeto que no las ha puesto, ni ellas han nacido de su conciencia. Tal es la verdadera preeminencia del objeto en la composición interna de la obra. Esta es la causa por la que el sujeto puede desaparecer fructíferamente en el objeto estético; éste le sirve de mediación de forma inmediata, ya que él es quien padece la expresión del objeto. Los antagonismos quedan articulados por la técnica: en la composición inmanente de la obra, permeable a la interpretación respecto a las tensas relaciones externas. Estas tensiones no son el reflejo de la cosa, sino que la constituyen: en esto consiste únicamente el concepto de forma estética.

Ni aun en un legendario futuro mejor podría el arte dejar de recordar los horrores acumulados; de lo contrario, su forma quedaría aniquilada.

TEORIAS SOBRE EL ORIGEN DEL ARTE

Excurso

Los intentos de fundamentar la estética a partir del origen del arte como esencia suya son necesariamente decepcionantes [1]. Si el concepto de origen se sitúa fuera de la historia, la cuestión adquiere un porte ontológico y abandona el suelo firme de los hechos, que por asociación daba prestigio a la palabra origen; hablar del origen, privándole de su componente temporal, peca contra el sentido elemental del término tal como lo entienden los filósofos. Pero reducir el arte históricamente a su primer origen, prehistórico o no, choca con su carácter constitutivo, el de lo que ha llegado a ser. Ni los primeros testimonios artísticos conservados son los más auténticos, ni sirven para delimitar su ámbito, ni aparece claramente en ellos qué sea el arte; lo que hacen es confundir. Materialmente tiene importancia que el primer arte conocido, la pintura rupestre, pertenezca al dominio visual. Poco o nada se conoce de la poesía o de la música de aquellos tiempos; faltan los indicios de otros caracteres que pudieran ser diferentes de la prehistoria óptica. Entre los filósofos del arte, Croce fue el primero que, con espíritu hegeliano, juzgó irrelevante en estética la cuestión sobre el origen histórico del arte: «Como esta actividad 'espiritual' es objeto de ella [por ej., de la historia], se puede entender cuán falta de sentido es la pregunta por el origen histórico del arte... Si la expresión es una forma de la conciencia, ¿cómo puede buscarse el origen histórico de algo que no es producto de la naturaleza y que se presupone en la historia? ¿Cómo puede mostrarse la génesis histórica de lo que forma una de las categorías

[1] El autor se siente obligado aquí a manifestar su gran agradecimiento a la Srta. Renate Wieland, del Seminario Filosófico de la Universidad de Frankfurt, por su revisión crítica de los temas más importantes.

con la que ha de captarse cualquier génesis y cualquier hecho histórico» [2]. Aun siendo perfectamente correcta su intención de no confundir lo más antiguo con el concepto de la cosa que sólo por medio del desarrollo puede llegar a ser lo que es, sus argumentos no dejan de ofrecer dudas. Al identificar absolutamente el arte con la expresión, la cual «se presupone a la historia», convierte el arte en lo que, según la filosofía de la historia, no podría ser en una «categoría», en una forma invariable de la conciencia, en una forma estática, aunque Croce se la represente como pura actividad o espontaneidad. Su idealismo, tanto como las relaciones de su estética con la bergsoniana, le oscurecen la relación constitutiva del arte con lo que no es arte, con lo que no es pura espontaneidad del sujeto; esto perjudica sensiblemente su crítica de la cuestión sobre el origen. Las investigaciones empíricas especializadas que desde entonces se han ocupado de esta cuestión difícilmente provocarán una revisión del veredicto de Croce. Sería demasiado cómodo cargar con su responsabilidad al positivismo en expansión, que, por miedo a ser refutado por el próximo *factum,* ya no se atreve a levantar teorías unívocas y se dedica a reunir todos los hechos posibles para demostrar que una ciencia adulta ya no soporta teorías de gran formato. En etnología sobre todo, actualmente necesaria a causa de la división del trabajo en vigor, para interpretar cualquier hallazgo prehistórico se nota ese tono de timidez suscitado por la tendencia procedente de Frobenius de explicar religiosamente cuanto de enigmático haya en lo arcaico, aun cuando los datos se rebelen contra este tratamiento sumario. Con todo, el silencio científico sobre la pregunta por los orígenes demuestra que la ciencia etnológica ha aceptado la crítica filosófica y que su silencio no se debe sólo a su impotencia o al terror ante los tabúes positivistas. Es sintomático el pluralismo de las interpretaciones a las que la ciencia, aun desilusionada, no puede renunciar: ejemplo, Melville J. Herskovits en *Man and His Work* [3]. La ciencia contemporánea renuncia a una respuesta única a la cuestión sobre el origen del arte, sobre lo que fue originariamente y ha seguido siendo. En esta renuncia hay un punto de verdad. El arte se convierte en una unidad sólo en etapas posteriores, y se puede dudar razonablemente si tal unidad es más la del concepto que la de la cosa a la que quiere aplicarse. Lo que tiene de forzado ese término, hoy popular entre los filólogos germanistas, de obra de arte lingüística *(Sprachkunstwerk),* es decir, la poesía, queda subsumido sin miramientos, por mediación del lenguaje, dentro del arte. Este proceder suscita una cierta sospecha aunque el arte se haya unificado en su proceso de

[2] Benedetto CROCE, *Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft,* trad. [al alemán] por H. Feist und R. Peters, Tübingen, 1930, p. 140.

[3] Cf. Melville J. HERSKOVITS, *Man and His Work,* New York, 1948.

clarificación racional. Las expresiones artísticas más antiguas son tan difusas que es difícil, a la vez que superfluo, poder decidir lo que se consideraba como arte y lo que no. Aun después el arte se ha resistido siempre al proceso de unificación en que se encuentra incluido. Su mismo concepto tiene algo que ver con esto. Todo aquello que parece desaparecer en el ocaso del mundo antiguo no es algo difuso solamente por su alejamiento, sino porque trata de salvar una parte de la vaguedad de ese concepto de cosa difusa que la posterior y creciente integración trata de suprimir. Quizá no carece de importancia que las primeras pinturas rupestres, de tan buena gana denominadas naturalistas, sean en extremo fieles a la representación del movimiento, como si ya intentasen lo que pedía el último Valéry, imitar minuciosamente lo indeterminado, pero no lo sólido de las cosas [4]. Su impulso sería entonces no el de la imitación ni el del naturalismo, sino un ataque en regla contra la cosificación. La multiplicidad de interpretaciones no se debe achacar, o no se debe achacar solamente, a la limitación de nuestros conocimientos, sino que es una cualidad propia de la misma prehistoria. La univocidad existe sólo desde que se afianzó a sí misma la subjetividad.

El llamado problema de los orígenes resuena también en la controversia suscitada sobre si son anteriores las representaciones naturalistas o las simbólico-geométricas. En ella está implícita la esperanza de poder juzgar por este medio sobre la esencia originaria del arte. Pero tal esperanza puede engañarnos. Arnold Hauser comienza su obra de la *Historia social del arte* con la tesis de que el naturalismo es anterior al Paleolítico: «Los monumentos... apuntan claramente... en la dirección de una prioridad del naturalismo. Cada día es más difícil mantener la doctrina de la originariedad de un arte alejado de lo natural, estilizador de la realidad» [5]. No hay que olvidar el alto tono polémico aquí presente en contra de la doctrina neorromántica del origen religioso. Pero la misma tesis naturalista se ve recortada de nuevo por los historiadores más eminentes. Las dos tesis fundamentales opuestas entre sí que Hauser tiene a la vista son criticadas por él como anacrónicas: «El dualismo entre lo visible y lo invisible, entre lo visto y lo consciente le es [pintura paleolítica] perfectamente ajeno» [6]. Llega a la idea de la indiferenciación del arte primitivo, la indiferenciación de la misma apariencia respecto de la realidad [7]. La prioridad del naturalismo la defiende mediante una teoría sobre la magia que enseña las «mutuas interacciones entre lo semejante» [8]. Semejanza en él quiere decir imitación, que es el origen de los conjuros eficaces. Hauser distingue claramente entre magia y religión porque aquélla sirve sólo para la obtención directa de medios de vida. Pero esta rigurosa separación es difícil de atribuir al mismo que ha defendido la tesis de la indiferenciación originaria. El trata de escaparse de esto retrotrayendo la imitación a los orígenes mismos, aunque otros investigadores como Erik Holm critican la hipótesis de la función mágico-utilitaria de la imitación [9]. Esta es la contrarréplica de Hauser: «El cazador y pintor paleolítico creía poseer la cosa misma en la pintura, creía poseer poder sobre lo imitado al imitarlo» [10]. Con cierto cuidado también puede atribuirse esta tesis a Resch [11]. Por el contrario Katesa Schlosser considera como la característica más llamativa de las formas pictóricas paleolíticas el alejamiento del modelo natural; pero no la atribuye a ningún «irracionalismo arcaico», sino que, siguiendo a Lorenz y a Gehlen [12], lo interpreta como forma de expresar una *ratio biologica*. Es claro que la tesis del utilitarismo y naturalismo mágicos respecto de los materiales se sostiene tan poco como la de la filosofía de la religión de la que Holm todavía depende. El concepto de la simbolización, explícitamente utilizado por éste, está postulando ya para la etapa más antigua ese dualismo que Hauser atribuye al Neolítico. El dualismo sirve para la organización unitaria del arte y en él aparece igualmente la estructura de una sociedad diferenciada, y por ello jerárquica e institucionalida; una sociedad en la que ya se producen cosas. El culto y las formas unitarias se habrían formado durante el mismo período y así el arte se habría distribuido en un ámbito sagrado y en otro profano, en plástica de ídolos y en cerámica decorativa. Paralelo a la constitución de una fase propiamente animista discurre el preanimismo o, como lo prefiere hoy la ciencia, la fase de la «cosmovisión no sensible», caracterizada por la «unidad esencial de todo lo viviente». Pero esta concepción choca contra la objetiva impenetrabilidad de los fenómenos más antiguos: un concepto como el de unidad esencial presupone ya en la fase más antigua una separación entre materia y forma o vacila por lo menos entre su aceptación y la de la unidad. La culpa podría ser del concepto de unidad. Su empleo contemporáneo hace que desaparezca todo, hasta la relación entre lo uno y lo múltiple. Pero realmente la unidad, tal como la reflexión filosófica la utilizó por primera vez en el Parménides platónico, sólo puede pensarse como unidad de lo múltiple. Lo indiferenciado de los primeros tiempos no conoce semejante unidad, sino que está más acá

4 Cf. Paul VALÉRY, *Oeuvres*, vol. 2.°, p. 681.
5 Arnold HAUSER, *Historia social del Arte y la Literatura*, p. 1.
6 *O. c.*, p. 3.
7 *O. c.*, p. 5.
8 *O. c.*, p. 8.
9 Cf. Erik HOLM, *Felskunst im südlichen Afrika*, p. 196.
10 Arnold HAUSER, *o. c.*, p. 4.
11 Cf. Walter F. E. RESCH, *o. c.*, pp. 108 s.
12 Cf. Konrad LORENZ, «Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung», en: *Zeitschrift für Tierpsychologie*, vol. 5.° p. 258; Arnold GEHLEN, *o. c.*, pp. 69 ss.

de cualquier dicotomía en la que la unidad sólo tiene sentido como momento polar. Por esta causa investigaciones como la de Fritz Krause *Máscaras y figuras de antepasados* tienen también sus dificultades. Según él, en las representaciones más antiguas, todavía no animistas, «la forma está unida a lo material y no es separable de la materia. Una variación de la esencia sólo es posible por variación de la materia y de la forma, por transformación completa del cuerpo. De aquí la transformación directa de las esencias unas en otras» [13]. En contra del concepto usual de símbolo, Krause aduce con razón que la transformación en la ceremonia de máscaras no es simbólica, sino, usando el término del psicólogo evolutivo Heinz Werner, un «encantamiento de transformación» [14]. Para los indios, la máscara no es sólo un demonio cuya fuerza se transmite al que la lleva: éste se convierte en ese mismo demonio y, como tal, desaparece [15]. Pero hay una duda: para cualquier miembro del clan y para el que lleva la máscara es inmediatamente evidente la diferencia entre el propio rostro y la máscara, es evidente esta distancia que las construcciones neorrománticas no creen perceptible. Al ser diferentes el rostro y la máscara, el que la lleva no puede ser tomado realmente como un demonio. En el fenómeno hay un momento de disimulo, en contra de la afirmación de Krause: ni la frecuente forma estilizada de la máscara ni el que su portador esté parcialmente cubierto dañan la tesis del «cambio de esencia del portador por la máscara» [16]. Sin embargo en el fenómeno hay ciertamente algo de una fe en una transformación real, al igual que los niños no distiguen claramente entre ellos mismos y el papel que desempeñan en los juegos, pero en cualquier momento pueden ser devueltos a la realidad. La expresión misma apenas si es un fenómeno primario; más bien algo que ha llegado a ser, que pudo proceder del animismo. Cuando el miembro del clan imita al animal totémico o a una temida divinidad, cuando trata de convertirse en ella, es cuando aparece la expresión, algo distinto de lo que el individuo es para sí. Aunque aparentemente la expresión pertenece a la subjetividad, hay en ella, como vaciamiento, algo del no-yo, de la colectividad. El sujeto que despierta para expresarse busca la sanción de la colectividad. La expresión es ya el testimonio de un desgarro. Sólo cuando el sujeto se afirma en su autoconciencia se afirma la expresión como expresión de ese sujeto que conserva el gesto del que quiere hacer otra cosa. La imitación puede ser interpretada como una cosificación de esta manera de proceder opuesta al movimiento que por su parte es ya una expresión rudimentaria objetivada. A la vez, esta cosificación por medio de la copia sirve de emancipación: ayuda a liberar la expresión al hacérsela manejable al sujeto. Quizá carecieron los hombres algún tiempo de expresión, como los animales que ni ríen ni lloran, mientras que sus formas expresan algo objetivamente sin que ellos lo adviertan. Las máscaras semejantes a rostros de gorilas nos lo están recordando, y después las mismas obras de arte. La expresión como momento natural del arte es, como tal, algo distinto ya de la mera naturaleza. La enorme pluralidad de interpretaciones heterogéneas es posible porque objetivamente existe una multiplicidad de significaciones. Es anacrónico decir que en los mismos fenómenos artísticos prehistóricos hay momentos heterogéneos implicados entre sí. Más bien hay que decir que la separación y la unidad nacieron al mismo tiempo, constreñidas a librarse de la maldición de lo difuso cuando se afirmó la organización social. La síntesis de Herskovits resulta iluminadora; para él son insostenibles las teorías evolutivas que hacen proceder el arte de un «principio de validez» primordialmente simbólico o realista, a la vista de la multiplicidad contradictoria de los testimonios del arte prehistórico y primitivo. Sin embargo, la drástica oposición entre el convencionalismo primitivo —estamos pensando en las estilizaciones— y el realismo paleolítico aísla ciertamente un cierto aspecto del problema. Ni en los tiempos prehistóricos ni en los pueblos en estado primitivo que hoy sobreviven se puede advertir la preponderancia de un principio ni del otro. La mayor parte de la plástica paleolítica es muy estilizada mientras que las pinturas rupestres contemporáneas son «realistas»; pero su realismo está penetrado de elementos heterogéneos, de abreviaturas que no se pueden interpretar ni como perspectivistas ni como simbólicas. La misma complejidad ofrece el arte de los primitivos actuales; las formas estilizadas no hacen desaparecer los elementos realistas a no ser, a veces, en las artes plásticas. El sumergirse en los orígenes es muy atractivo para la teoría estética porque ofrecen unas formas de proceder que son típicas aunque después las haga desaparecer. Las interpretaciones modernas se equivocan si quieren encontrar aquí un asidero firme.

No se ha conservado arte más antiguo que el paleolítico. Pero está fuera de cuestión que el arte no comienza por las obras, sean mágicas o estéticas. Las pinturas rupestres son grados de un proceso y no sus comienzos. Las conductas miméticas tuvieron que preceder a los primeros dibujos, esas conductas que tratan de identificarse con otro ser distinto, aunque sin coincidir necesariamente con la superstición de una eficacia directa; si estos dos momentos no hubieran estado diferenciados durante largos lapsos de tiempo no se podrían explicar esos rasgos llamativos de formación autonóma que poseen las pinturas rupestres. Pero si la conducta estética, anterior a cualquier objetivación, se fue diferenciando de los ritos mágicos aun en

[13] Cf. Fritz KRAUSE, *o. c.*, p. 231.
[14] Heinz WERNER, *Einführung in die Entwicklungspsychologie*, Leipzig, 1926, p. 269.
[15] Cf. Fritz KRAUSE, *o. c.*, pp. 223 ss.
[16] *O. c.*, p. 224.

forma muy indeterminada, entonces podemos decir que tiene algo de realidad residual, como sucede cuando ciertas formas de imitación convertidas en inútiles penetran en capas biológicas y se conservan, estilizadas, en ellas. Son como el preludio de la afirmación de que la infraestructura cambia más lentamente que la supraestructura. Ante los rasgos residuales de lo que ha sido superado por la evolución no hay arte que no se sienta hipotecado por lo que no ha seguido ese mismo paso y es regresivo. Pero no puede decirse que la conducta estética sea plenamente rudimentaria. Conservada en el arte y absolutamente necesaria para él, en ella se reúne cuanto fue borrado y aplastado por la civilización desde tiempos inmemoriales, en ella late el dolor que cayó sobre los hombres, como se encuentra ya expresado en las figuras primordiales de la mimesis. No se trata de un momento irracional. El arte, desde los restos más antiguos que se nos han transmitido, está profundamente penetrado de racionalidad. La dura resistencia de la conducta estética, glorificada después por las ideologías como perpetua cualidad natural procedente del impulso lúdico, nos demuestra más bien que, hasta hoy, ninguna racionalidad ha sido plena, no ha habido ninguna que haya satisfecho íntegramente a los hombres, a su potencial, a la «naturaleza humanizada». Lo que los criterios racionales dominantes juzgan irracional en la conducta estética denuncia el particularismo de esa *ratio* que termina en los medios y no en los fines. Es el arte quien nos los trae a la memoria, lo mismo que una objetividad elevada sobre el entramado categorial. Esta es su racionalidad, su carácter cognoscitivo. Conducta estética quiere decir capacidad de percibir en las cosas más de lo que son; la mirada bajo la cual lo real se covierte en imagen. Los seres reales pueden fácilmente desmentir este proceder tachándolo de inadecuado y sin embargo sólo puede llegarse a experimentarlo en ellos. La doctrina platónica del entusiasmo como condición de la filosofía, del conocimiento primordial, desvela la existencia de una cierta racionalidad en la mimesis. No es sólo una exigencia teórica, sino una real manifestación lo que sucede en ese pasaje tan importante del *Fedro*. Pero la doctrina platónica ha sido rebajada hasta convertirse en un bien cultural, aunque sin sacrificar su verdad. El proceder estético es el correctivo siempre eficaz de esa conciencia cosificada que se abre ampliamente a la totalidad. Por el contrario, en los hombres sin percepción estética, los alérgicos al arte, se muestra el impulso de clarificarlo todo, de escaparse por la fuerza de la maldición de la conducta estética. Sería inapreciable el estudiarlos para analizar la conducta estética. No son ni los más avanzados ni los más desarrollados, ni aun juzgados por la racionalidad dominante; y no son sólo aquellos que no tienen calidades especiales, en definitiva, recambiables. Más bien están deformados en toda su complexión hasta llegar a lo patológico: padecen de concretismo. Quien se agota en

sus proyecciones anímicas es un loco —y los artistas no han de serlo; pero quien no hace proyección ninguna no puede entender la realidad que repite y falsea al impedir totalmente la comunicación entre sí de las singularidades dispersas, como sucedía en forma débil en la etapa preanimista. Su conciencia es tan errónea como la de quien confunde fantasía y realidad. Sólo puede concebirse algo cuando el concepto trasciende lo que quiere concebir. El arte es la prueba; la inteligencia que proscribe esta forma de concebir es necedad y no acierta con el objeto porque trata de dominarlo. La legitimación del arte, aun dentro de su proscripción, procede del hecho de que la racionalidad es importante cuando se oprime a la estética o no se ha constituido por obra de la coerción de ciertos procesos sociales. El positivismo más consecuente se convierte en debilidad mental, incluso para la «dialéctica de la clarificación racional»: la debilidad del alérgico al arte, eficazmente castrado. Esa sabiduría pequeñoburguesa que deslinda claramente sentimiento e inteligencia y se frota las manos de gusto cuando los ve bien equilibrados se convierte, lo mismo que ciertas trivialidades, en caricatura del hecho de que a lo largo de milenios de división del trabajo la subjetividad también se ha dividido en sí misma. Sentimiento y razón no son absolutamente diferentes en el hombre y en su misma separación siguen siendo mutuamente dependientes. Las reacciones subsumidas bajo el concepto de sentimiento se convierten en inútiles casilleros cuando bloquean su relación con el pensamiento y se vuelven ciegas para la verdad; el pensamiento por su parte tendrá que alimentarse de tautologías si no se decide a sublimar la conducta mimética. Esta mortal separación ha tenido ya lugar, pero es revocable. Razón sin mimesis se niega a sí misma. Los fines, *raison d'être de la raison,* son cualitativos, y el poder mimético es igual que lo cualitativo. La autonegación de la razón encierra ciertamente su necesidad histórica: el mundo que ha perdido objetivamente su potencia ya no necesita para nada un espíritu vertido hacia ella y apenas puede soportarlo. La actual pérdida de la experiencia podría coincidir, por su cara objetiva, con una amargada opresión de la mimesis, pero no con su transformación. Lo que aún hoy se llama en muchos sectores de la ideología alemana artístico no es más que esa opresión elevada a principio, lo cual lleva a la alergia ante el arte. El proceder estético ni es inmediatamente mimesis ni es su opresión, sino el proceso que ella pone en marcha y en el que, modificada, sigue conservándose. Sucede en la relación del individuo con el arte lo mismo que en el mundo histórico; fluye a través del movimiento inmanente de cada obra de arte, de sus tensiones específicas y su posible equilibrio. En fin, habría que definir la conducta estética como la capacidad de estremecerse; como si la carne de gallina fuera la primera imagen estética. Lo que después se llamó subjetividad y que se libera de la ciega

angustia del estremecimiento es también su despliegue; nada tiene vida en el sujeto, sino lo que se estremece, la reacción ante el total encantamiento es reacción que lo trasciende. Conciencia no estremecida es conciencia cosificada. El estremecimiento en el que se mueve la subjetividad sin identificarse con él consiste en ser tocado por lo otro. La conducta estética se parece a esto, pero sin esclavizarse a lo ajeno. Esta relación constitutiva del sujeto con la objetividad en la conducta estética hermana *eros* y conocimiento.

PRIMERA INTRODUCCION

Lo anticuado de la estética tradicional

El concepto de estética filosófica da impresión de anticuado, lo mismo que la sistemática o la moral. Ese sentimiento no existe tan sólo en la praxis artística o la indiferencia pública respecto a la teoría estética. Aun en círculos académicos decrecen sorprendentemente desde hace décadas las publicaciones importantes. Un diccionario filosófico de última hora nos lo advierte: «Apenas ninguna otra disciplina filosófica descansa en presupuestos tan inseguros como la Estética. Como una veleta 'se la hace girar por cualquier golpe de viento cultural, filosófico o de teoría de la ciencia, unas veces es metafísica, otras empírica, a veces es descriptiva, a veces normativa, la hacen los artistas, la hacen los espectadores, hoy se cree el arte el centro de la estética, y la naturaleza se considera sólo como un paso previo y mañana se cree que la belleza del arte es sólo una belleza natural de segunda mano'. El dilema de la estética, así descrito por Moritz Geiger, caracteriza su situación desde la mitad del siglo XIX. El fundamento de este pluralismo de teorías estéticas, frecuentemente incompletas, es doble: existe, por un lado, la dificultad de principio, incluso la imposibilidad, de explicar el arte por un sistema de categorías filosóficas; por otra parte existe la dependencia tradicional de los enunciados estéticos respecto a tesis de crítica del conocimiento que forman su presupuesto. La problemática de la teoría del conocimiento aparece inmediatamente en estética, ya que, al tener que interpretar ésta sus objetos, depende del concepto de objeto que maneje. Esta tradicional dependencia está dada por la reali-

dad misma y tiene también su reflejo en la terminología» [1]. Es correcta esta descripción del estado de la estética, pero la explicación no es suficiente. Otras ramas de la filosofía, crítica y lógica incluidas, no se hallan menos controvertidas y sin embargo el interés por ellas no ha decaído tanto. La situación de la disciplina es descorazonadora. Croce introdujo en ella el nominalismo radical. Al mismo tiempo tiempo algunas importantes concepciones se separaron de las llamadas cuestiones de principio y se dedicaron del todo a problemas específicos sobre la forma y sobre los materiales. Mencionemos la teoría de la novela de Lukács y el trabajo enfático de Benjamin criticando *Las afinidades electivas* y el *Origen de la tragedia alemana* [2]. Aunque esta última obra defiende entre líneas el nominalismo de Croce, también toma en cuenta un estado de conciencia que encuentra la clave de explicación de las grandes cuestiones tradicionales, aun de las que tienen contenido metafísico no ya en principios generales, sino en terrenos que en otro contexto sólo serían meros ejemplos. La estética filosófica se encuentra ante una fatal alternativa entre la universalidad necia y trivial y los juicios arbitrarios procedentes de fantasías convencionales. El programa hegeliano de no pensar desde arriba, sino entregarse a los fenómenos, sólo ha sido posible en estética gracias al nominalismo, mientras que la propia estética hegeliana, a causa de sus componentes clasicistas, conservó muchos más invariantes abstractos que los tolerables por el método dialéctico. Y este hecho ha puesto en duda la posibilidad de la teoría estética como teoría tradicional. La idea de lo concreto, a la que se vincula cualquier obra de arte y cualquier experiencia de la belleza, no permite separarse, al reflexionar sobre el arte, de los fenómenos bien determinados, de la manera como, con bastante falsedad, el consenso filosófico cree poder hacerlo en teoría del conocimiento y en ética. Una doctrina estética de lo concreto tendría que pasar necesariamente por alto aquello en lo que su objeto mismo la obliga a interesarse. Lo anticuado de la estética se basa en que ella apenas se lo ha planteado. Su misma forma parece obligarla a la búsqueda de una universalidad que acaba por ser inadecuación a las obras de arte y, como complemento, por anclarse en unos pasajeros valores eternos. La desconfianza académica de la estética se funda en su inmanente academicismo. El motivo del desinterés en cuestiones estéticas es ese miedo institucionalizado que tiene la ciencia ante lo inseguro y discutible, pero no el miedo del provincianismo ni del abandono de los planteamientos muy por detrás de los temas a que tienden. La actitud valorativa y contemplativa, la que la ciencia crea en estética, no

[1] Ivo FRENZEL, Artículo «Asthetik», en: *Philosophie*, edit. por A. DIEMER e I. FRENZEL, Frankfurt a. M., 1958 («Das Fischer Lexicon», vol. 11), p. 35.
[2] Cf. Walter BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, pp. 26 s.

es compatible con el arte más progresista que a veces, como en Kafka, apenas tolera la actitud contemplativa [3]. La estética es hoy del todo divergente de su propio objeto, se ha vuelto sospechosa para los que gozan de la contemplación, para los que tienen gusto estético. La estética contemplativa presupone como norma ese gusto estético con el que el espectador se distancia de las obras cuando se acerca a ellas. Esta forma de gusto estético, prisionera del subjetivismo, debería reflexionar teóricamente sobre su fallo ante los más jóvenes artistas contemporáneos y aun ante cualquier artista avanzado de cualquier época. La exigencia hegeliana de poner la cosa misma en lugar del gusto estético [4], ya anticipaba esto mismo, aunque no consiguió emerger de su actitud de aprecio por el gusto estético del observador imparcial. Su propio sistema le capacitaba para ello, ya que creía que el conocimiento es tanto más fructífero cuanta mayor distancia conserve de los objetos. El y Kant fueron los últimos que, dicho toscamente, pudieron escribir una gran estética sin entender nada de arte. Esto era posible porque el arte estaba presidido por normas generales que no se ponían en cuestión en la obra concreta, sino que se diluían en su inmanente problemática. Es verdad que apenas se dio alguna obra de importancia que no sirviera de mediación a esas normas en virtud de su propia figura y que virtualmente las hubiese podido modificar. Pero no llegaron a ser liquidadas del todo, sino que algo de ellas quedó más allá de las obras concretas. Tan de acuerdo estaban las grandes estéticas filosóficas con el arte, que elevaron a concepto su evidente universalidad. Era un estado de espíritu en el que la filosofía y algunas de sus concreciones, como el arte, no se habían escindido aún de sí mismas. Como era el mismo espíritu el que dominaba en filosofía y en arte, la filosofía podía tratar sobre arte sin tener que entregarse a las mismas obras de arte. Al guiarse por el obligado intento procedente de identificar el arte con sus determinaciones más generales, fracasaron normalmente al pretender reflexionar sobre la especificidad: por ello se encuentran en los idealistas especulativos los juicios más equivocados. Kant, que no quería presentar lo *a posteriori* como si fuera *a priori*, pecó menos en ello. Pero estaba tan cogido por un siglo como el XVIII [5] que no habría tenido la menor duda filosófica en lla-

[3] Cf. Theodor W. ADORNO, *Prismen*, p. 304.
[4] Cf. HEGEL, *o. c.*, 1.ª parte, p. 43 y *passim*.
[5] Prescindiendo de la doctrina del agrado que responde al subjetivismo formal de la estética kantiana, el límite histórico más visible de esa estética es su doctrina de que lo sublime pertenece únicamente a la naturaleza, no al arte. El de su época, de esa época que lleva su sello filosófico, se caracteriza porque, sin volver a Kant y posiblemente sin conocimiento preciso de su veredicto, aceptó el ideal de lo sublime, Beethoven más que ninguno, al que por lo demás Hegel no cita todavía. Ese límite histórico también le separó del pasado, siguiendo el espíritu de una época que despreciaba, como pasado inmediato,

marlo precrítico, anterior a la plena emancipación del sujeto, y por esto se comprometió con afirmaciones extraartísticas tanto como Hegel. Con todo abrió muchas más puertas a los intentos radicalmente modernos que éste, que se entregó al arte con mucho más coraje [6]. Tras ellos vinieron los de espíritu afinado, los que eligieron un mal término medio entre la cosa misma postulada por Hegel y el concepto. En ellos se unió un cierto gusto culinario por el arte con la falta de fuerza de sus construcciones. Jorge Simmel sería un ejemplo típico de este espíritu fino, no obstante su decidido cambio en busca de la singularidad estética. El clima para el conocimiento del arte lo crea la ascesis certera del concepto que no puede dejarse irritar ni amargar por los hechos, o una consciencia inconsciente en medio de las cosas; pero el arte nunca será comprendido por espectadores entendidos, felices en su comunión sentimental con las obras. Esta actitud, tan falta de rigor, es por principio indiferente respecto a lo esencial de las obras de arte, que es precisamente su rigor. Sólo fue fecunda la estética cuando conservó bien clara su distancia de lo empírico y gracias a su pensamiento tan cerrado penetró en unos terrenos distintos del suyo. También fue fecunda cuando, aproximándose del todo a las obras, las juzgó desde la interioridad de su proceso de producción. Tales son los testimonios dispersos de algunos artistas aislados cuya importancia no está en que expresen esa personalidad, no decisiva para la obra de arte, sino en que frecuentemente, sin recurrir al sujeto, dan algunas indicaciones sobre la creciente experiencia de la cosa misma. Lo malo de estos testimonios es el simplismo impuesto por las convenciones contemporáneas. Estos artistas reniegan de la estética impulsados por una cierta

al barroco y a las tendencias barroquizantes del Renacimiento. Es una gran paradoja el que Kant nunca está más cerca del joven Goethe y del arte revolucionario de la burguesía que cuando describe lo sublime. Los poetas jóvenes estrictos contemporáneos suyos percibieron la naturaleza igual que él y, al hallar palabras para ello, pusieron el sentimiento de lo sublime más en lo artístico que en lo moral. «Peñascos audaces, amenazadores, que desafían a la gravedad, nubarrones de tormenta que se arremolinan en el cielo, acercándose con truenos y rayos, volcanes con su total fuerza destructora, huracanes con la desolación que dejan tras ellos, el océano infinito cuando se subleva, las altas cataratas de un río poderoso y cosas semejantes hacen que nuestro poder se oponga aun reconociendo su insignificante pequeñez en comparación con su fuerza de ellos. Pero su contemplación más nos atrae cuanto más miedo nos infunden, si nos encontramos en lugar seguro. Y nos gusta llamar sublimes a tales objetos porque hacen elevarse la fuerza del alma sobre su medianía habitual y que descubramos en nosotros mismos otro poder de resistencia completamente distinto que nos da el coraje de podernos medir con la aparente omnipotencia de la naturaleza» (KANT, *o. c.*, p. 124 [«Kritik der Urteilskraft», parágrafo 28]).

[6] «Por el contrario, lo sublime se encuentra también en un objeto sin forma, cuando podemos representarnos la ilimitación en él o movidos por él y nuestro pensamiento le añade la totalidad» (*O. c.*, p. 104 [«Kritik der Urteilskraft», parágrafo 23]).

rabia artesanal, y los *antidilettantes* elaboran sus consoladoras y superficiales teorías. Para que sus ideas puedan formar parte de una estética es preciso interpretarlas. Doctrinas artesanales que quieren ocupar polémicamente el lugar de la estética terminan en positivismo aun cuando simpaticen con la metafísica. Los consejos para que alguien componga un rondó de la manera más hábil son perfectamente inútiles porque no se puede escribir un rondó partiendo de sus fundamentos, de unos fundamentos, por lo demás, de los que la doctrina artesanal no sabe absolutamente nada. Esas reglas requieren una explicación filosófica si quieren ser algo más que el absurdo de lo acostumbrado. Si se niegan a ella tendrán entonces que pedir socorro a comosvisiones confusas. Una estética que quisiera ser algo más que una rama de la filosofía resucitada espasmódicamente se encontraría con la dificultad de que aparece tras la muerte del idealismo. La cercanía entre el proceso de producción y el fenómeno tendría que ser conjugada con una fuerza conceptual no dirigida ya por ningún concepto superior, por ninguna «máxima». Con el empleo de tales instrumentos conceptuales, tal estética debería superar la mera fenomenología de la obra de arte. El intento, hecho en la otra dirección, de pasar desde una situación nominalista hasta la que se ha llamado estética empírica ha sido infructuoso. La razón está en que, de acuerdo con los dictámenes de la ciencia, se quería llegar a normas estéticas generales desde la abstracción y clasificación de las descripciones empíricas. Pero así se deja atrás algo muy delicado que no tiene comparación posible con las impositivas categorías del sistema especulativo. Cuando se aplican a la praxis estética estos productos de destilación sirven para lo mismo que siempre han servido los modelos artísticos. Todas las cuestiones estéticas terminan en las que preguntan por la verdad del contenido de la obra de arte: lo que una obra, en su figura específica, tiene objetivamente de espíritu ¿es verdadero? El empirismo cree supersticiosa esta pregunta y la condena al anatema. Para él las obras de arte son haces de estímulos sin cualificar. Lo que sean en sí mismas está más allá de su capacidad de juicio, incluso de su juicio proyectivo. Sólo las reacciones subjetivas ante las obras de arte pueden ser observadas, medidas y universalizadas. Y así es como se les escapa lo que forma precisamente el objeto de la estética. Este se sustituye por objetos preestéticos: todo eso que socialmente se conoce como indusria de la cultura. La estética hegeliana no es que haya sido criticada por una ciencia pretendidamente superior, sino que ha sido olvidada a causa de una vulgar adaptación. Es un hecho que el empirismo rebota ante el arte; es un hecho que se ha preocupado poco de conocerlo, si exceptuamos únicamente a ese hombre realmente libre que fue John Dewey; es un hecho que llama poesía a los conocimientos estéticos de los que nada toma para sus propias reglas de juego. Todo ello se explica porque el

arte constitutivamente es incompatible con esas reglas de juego y no trata de disolver el ser en lo empírico, sino en el ser mismo. Es esencial en el arte algo que no se da en lo empírico [7]: su inconmensurabilidad con la medida empírica de las cosas. El impulso hacia el pensamiento estético consiste precisamente en tener que reflexionar sobre eso que no se da en lo empírico.

Cambio de función de la ingenuidad

A las dificultades objetivas de la estética se añade, en lo subjetivo, la repulsa universal. Son infinitos los que la creen superflua. Estropea, piensan, los placeres dominicales entre los que el arte se ha convertido en complemento, en momentos de libertad, de la cotidianidad burguesa. Esa repulsa y toda la lejanía del arte que supone puede ayudar sin embargo a que se exprese quien vive cerca del arte. La razón está en que el arte puede darse cuenta de los intereses de una naturaleza oprimida y dominada por una sociedad cada vez más racionalizada y socializada. La tecnificación institucionaliza la repulsa y la convierte en moneda diaria. Defiende al arte de la irracionalidad como en un parque nacional del que hay que alejar toda reflexión. Ha hecho suya esa opinión, engendro de la teoría estética rebajada hasta ser una perogrullada, de que el arte ha de ser exclusivamente intuitivo, cuando en todas partes está penetrado de concepto. Se confunde, de forma primitiva, la siempre problemática preeminencia de la intuición en arte con la prohibición de reflexionar sobre él, ya que los artistas reconocidos no debieron de haberlo hecho. La consecuencia de esta actitud es su amorfo concepto de ingenuidad. En el dominio del puro sentimiento —como aparece en el título de la estética de uno de los más conocidos neokantianos— es *tabú todo cuanto se parezca a la lógica*. Pero en la obra de arte hay un estricto rigor y sólo la estética filosófica podría determinar su relación con la lógica no estética y aun con la causalidad misma [8]. Así es como se convierte el sentimiento en su opuesto: le cosifica. El arte es realmente el mundo en segunda edición, tanto si se parece como si se diferencia de la primera. En la época del dirigismo industrial de la cultura, la ingenuidad estética ha cambiado su papel. En su tiempo se la alabó como pedestal sobre el que se levantaban las obras clásicas, como la noble simplicidad. Pero hoy se la valora como medio de cazar clientes. Hay que impedir que los consumidores, a fuerza

[7] Cf. Donald Brinkmann, *Natur und Kunst. Zur Phänomenologie des ästhetischen Gegenstandes*, Zürich y Leipzig, 1938, *passim*.

[8] Cf. Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, edit. por W. von Löhneysen, vol. 2.°: *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, Darmstadt, 1961, pp. 521 ss.

de machacarles los valores de la ingenuidad, se pongan a pensar tonterías sobre lo que se les hace tragar, sobre el contenido de las píldoras. La antigua simplicidad se traduce por el simplismo de los consumidores de cultura, redentores agradecidos, y aun con buena conciencia metafísica de la culpa que, sin ellos, cometería la industria de la cultura. Pero una ingenuidad convertida en punto de vista deja con ello de existir. La relación genuina entre arte y experiencia procede de la cultura que enseña a rechazar el arte como bien de consumo y a considerarlo como algo sustancial para el espectador. Pero hoy el arte está muy distante de tal cultura, aun en los que lo producen. El precio que paga por ello es su tendencia tentadora hacia lo infraartístico, tendencia que llega a penetrar hasta las técnicas más refinadas. Se ha hecho degenerar la ingenuidad de los artistas hasta convertirla en aceptación simplista de las exigencias de la industria cultural. Y la ingenuidad no fue nunca la inmediata esencia del artista, sino que fue la naturalidad con que se movía dentro de la sociedad establecida; su ingenuidad tuvo algo de conformismo. Su grado nos lo dan las formas sociales que el artista aceptaba sin rupturas. La razón o sinrazón de la ingenuidad está en la aceptación o rechazo de esas formas por el artista, está en el grado de naturalidad que tenga ante ellas. Pero desde que la superficie de la existencia, desde que la inmediatez que afecta a los humanos se ha convertido en ideología, la ingenuidad se ha convertido en su contrario, en los reflejos de una conciencia cosificada ante un mundo cosificado. La auténtica producción artística no yerra en su impulso contra la esclerosis de la vida y es así como es verdaderamente ingenua. Pero hoy es algo que no podría llamarse ingenuo según las reglas del mundo convencional y cuya única ingenuidad se parece a lo que el arte mismo conserva de realismo, a ese resto de infantilismo convencional. Es lo contrario de la ingenuidad establecida a la que condena. Hegel, y Jochman más agudamente, ya lo advirtieron. Pero su clasicismo les hizo, consecuentemente, profetizar el fin del arte. Los rasgos reflexivos e ingenuos están en realidad mucho más íntimamente ligados que lo que el deseo de estos autores, preocupados por el creciente capitalismo industrial, suponía. Y la historia del arte después de Hegel nos ha enseñado la equivocación que había en su precipitada escatología estética. Su error consistió en que también incluyó, sin diferenciarla, la ingenuidad convencional. El mismo Mozart, que juega el papel de diosecillo danzarín y gracioso para la mentalidad burguesa, trabajaba de forma mucho más refleja de lo que nos sugiere esta imagen; cada página de la correspondencia con su padre nos lo atestigua. Su reflexión penetraba el tratamiento de sus materiales y no era reflexión abstracta o aérea. La obra de otro ídolo doméstico de la intuición pura, Rafael, está objetivamente condicionada por un gran trabajo de reflexión, como nos lo muestran las relaciones geo-

métricas de sus cuadros. El arte sin reflexión es una fantasía anacrónica en una edad reflexiva. Las reflexiones teóricas y los resultados científicos se han amalgamado siempre en el arte, le sirvieron muchas veces de pioneros y los grandes artistas nunca se asustaron por ello. Recordemos el descubrimiento de la perspectiva por Piero della Francesca o las especulaciones estéticas del florentino Camerata, de las que nació la ópera. La ópera puede servir como paradigma de una forma que posteriormente, cuando hacía las delicias del público, fue revestida de un aura de ingenuidad, mientras que realmente nació de una teoría, fue literalmente un invento [9]. Y sólo la introducción de la afinación temperada en el siglo XVII hizo posible la modulación mediante el compás de quinta y con ello hizo posible a Bach, que aludió agradecido a esto en el título de su gran obra de piano. La pintura impresionista, ya en el XIX, se basó en unos análisis científicos, más o menos exactos, de los procesos retinianos. Ciertamente los factores teoréticos y reflejos del arte permanecen raramente invariables, aunque a veces el arte —como últimamente en el caso de la electrónica— ha entendido mal esas ciencias en las que pretendía apoyarse. Pero este hecho no ha dañado mucho al impulso productivo que, en arte, procede de la razón. Los teoremas fisiológicos de los impresionistas fueron posiblemente disfraces de sus experiencias desesperadas o críticas en las grandes ciudades o respecto a la dinámica de sus cuadros. Su descubrimiento de la dinámica inmanente a un mundo cosificado era la forma de oponerse a la cosificación, sobre todo a la más evidente de las grandes ciudades. Las explicaciones científicas del siglo XIX son el agente inconsciente del arte. Su afinidad descansaba en el hecho de que la *ratio,* contra la que reaccionó el arte contemporáneo más avanzado, era la que presidía las ciencias de la naturaleza. Aunque en la historia del arte suelen irse muriendo los teoremas científicos que se le aplican, las prácticas artísticas no habrían podido existir sin ellos, aunque sea necio tratar de explicarlas sólo de este modo. Esto tiene consecuencias para la percepción de las obras de arte: no puede ser menos refleja que la obra contemplada. Quien ignora lo que ve u oye no puede gozar del privilegio del trato inmediato de la obra, sino que es sencillamente incapaz de percibirla. La conciencia refleja no es un estrato jerarquizado, sobrepuesto a la percepción, sino que todos los componentes de la experiencia estéticas son recíprocos. En la música compleja puede observarse que varía el umbral de lo que es primariamente percibido y de lo que queda determinado por la conciencia, por la percepción refleja. La captación del sentido de un breve pasaje musical depende con frecuencia de conocer intelectualmente el valor de su colocación

[9] Cf. Hanns GUTMAN, «Literaten haben die Oper erfunden», en *Anbruch 11* (1929), pp. 256 ss.

en el conjunto no presente; es la presunta experiencia inmediata de un elemento que ciertamente no es inmediato. La percepción ideal del arte sería aquella en que ha llegado a ser inmediato lo que está lleno de mediaciones; la ingenuidad es término, no origen.

LA ESTÉTICA TRADICIONAL COMO IRRECONCILIABLE CON EL ARTE ACTUAL

La decadencia del interés por la estética no procede tan sólo de ella en cuanto disciplina, sino también, y más, de su mismo objeto. La estética presupone tácitamente la posibilidad misma del arte, su objetivo es más el «cómo» que el «qué». Pero esta actitud ha dejado de ser incuestionable. La estética ya no puede partir del hecho del arte como la crítica kantiana partía del *factum* de las ciencias de la naturaleza. Hechos que hoy afectan al arte, como el peligro de tornarse en antiarte si quiere seguir fiel a su concepto y se niega al consumo, como su insatisfacción de fondo por las catástrofes reales y el miedo de las futuras, como su sentimiento de culpa moral si es que ha de sobrevivir a tales catástrofes, todos estos hechos han penetrado en la teoría estética, tradicionalmente libre de semejantes escrúpulos. La estética filosófica profetizó, desde la atalaya hegeliana, el fin del arte. La propia estética lo olvidó después, pero el arte lo siente muy profundamente. Aun cuando éste siguiera siendo lo que fue en otro tiempo y hoy ya no puede ser, en la sociedad que nace tendría una función distinta y se convertiría en algo totalmente diferente. La conciencia artística desconfía con razón de no pocas reflexiones que, por su temática misma y por los hábitos mentales que utilizan, creen estar pisando suelo firme. Una exploración retrospectiva nos hace dudar de si ese suelo firme en el que puede crecer el arte ha existido alguna vez y si no ha sido siempre una ideología parecida a la destilada actualmente por el negocio de la cultura, departamento de arte incluido. La cuestión sobre la posibilidad misma del arte se ha hecho tremendamente actual, hasta el punto de que cabe burlarse de la pregunta aparentemente más radical: si y cómo es posible en definitiva el arte. Hoy la cuestión se refiere a su posibilidad concreta. El malestar del arte procede primeramente de esa conciencia social estancada frente a lo moderno. Pero también hace presa en la esencia misma del arte, en sus obras más avanzadas. El arte trata entonces de refugiarse en su propia negación, intenta vivir por medio de su muerte. Hay algo en el teatro que rechaza todo juguete, lentejuela, oropel, que rechaza toda imitación del mundo, aun del mundo rodeado de alambradas. El puro impulso mimético, que llena el mundo de felicidad y que anima el arte, siempre ha estado en tensión con sus componentes desmitologizantes y explicativos, pero hoy se ha vuelto in-

soportable bajo la presión de una completa tecnificación ambiental. Arte y felicidad son sospechosos de infantilismo, pero la angustia ante ellas es una regresión que desconoce la *raison d'être* de cualquier racionalidad. El movimiento del principio artístico conduce por sí mismo, con tal que no se le fetichice, desde el impulso primero hacia una felicidad ideal y ésta es la mayor fuerza del arte. Las últimas novelas contra la ficción de una permanente asistencia confortante participan también en ese rechazo antiartístico del arte. En esto coincide la historia del relato desde Proust, sin que este género haya podido desbancar del todo esos productos que aparecen en las listas de *best-seller* bajo el título de «ficción», monstruos sociales de apariencia estética. La música trata de desprenderse de esas características que Benjamin, quizá con excesiva magnanimidad, creyó características de la era de las reproducciones técnicas, es decir, del aura, del embrujo que procede de la música, y aun de la antimúsica, por pocas cualidades específicas que posea. El arte trabaja sobre estas cuestiones no como sobre residuos de su pasado que pueden ser corregidos, sino porque piensa que esas cuestiones han crecido dentro de su propio concepto. Hoy el arte, para no enfeudarse a la mentira, tiene que reflexionar hasta el final y partiendo de sí mismo sobre sus obras las tiene que reincorporar a su propia figura. Y así es como se vuelve cada vez más escéptico contra esa vanidosa suposición que cree poder darle desde fuera conciencia de sí mismo. La estética tiene el defecto de ir trotando con sus conceptos tras una situación del arte en la que éste, indiferente a su suerte, se revuelve inquieto dentro de unos conceptos que no pueden ser arrojados fuera. Ninguna teoría, ni siquiera la estética, puede desprenderse del factor de universalidad. Esto la pone en la pendiente de tomar partido por esa clase de factores invariables que el arte moderno atacará enfáticamente. La estética filosófica es propensa a creer en esas reglas abstractas en las que realmente no hay nada invariable a no ser la mentira que en ellas descubre cualquier espíritu crítico. De esta propensión procede la manía, propia de las ciencias del espíritu, de reducir lo nuevo a lo que siempre ha sido igual, de reducir, por ejemplo, el surrealismo al manierismo. Como procede también su falta de sentido del valor histórico de los fenómenos artísticos, al olvidar que ése es el índice de su verdad. Todo lo que se instaure como norma estética eterna será sin embargo perecedero como algo que ha llegado a ser. La exigencia de perennidad está envejecida. Muchos maestros con éxito dudarían de sancionar en sus seminarios con su agrado desinteresado obras como *La metamorfosis* o *La colonia penitenciaria* de Kafka, en las que se tambalea esa confortante distancia estética respecto del objeto; pero quien ha experimentado la grandeza de la poesía kafkiana notará lo mal que se le acomoda el lenguaje estético. Lo mismo sucede con los *a priori* de los géneros

literarios, de lo trágico o de lo cómico, cuando se los aplica a la dramática contemporánea, por más que haya nacido de ellos. Son como los cuarteles medievales ruinosos de la *Parábola* de Kafka. Las obras de Beckett no son trágicas ni cómicas, pero mucho menos son mezclas de tipo tragicómico, tal como las etiquetaba un profesorcillo de estética. Sus obras son la condena histórica de esas categorías en cuanto tales, son fieles a esa briosa concepción que cree no poder seguir burlándose ante los textos cómicos más famosos a no ser que uno se revista de un deplorable primitivismo. La tendencia del arte moderno es la de tematizar sus propias categorías por medio de la reflexión sobre sí mismo. Según ella, piezas como *Godot* y *Final de juego* —la escena en que los personajes principales deciden ponerse a reír— son lo cómico convertido en trágico, no son cómicas en modo alguno. El espectador olvida su propia risa al contemplar una risa semejante en el escenario. Ya Wedekind llamó a una obra realista en contra del editor del *Simplizissimus* la sátira de la sátira. Es falsa la actitud de la filosofía instalada, satisfecha con su actitud de *nil admirari* y con su visión histórica y los emolumentos que le vienen de su trato doméstico con los valores eternos de la eterna identidad. Pero la realidad va por otros caminos, daña siempre a lo que existe y lo deshace mediante su impulso anticipatorio. Esta actitud es una mezcla de reaccionarismo sociopsicológico e institucional. Sólo gracias a un proceso de autoconsciencia crítica puede la estética volver a llegar hasta el arte, si es que alguna vez pudo llegar de otra forma.

Verdad y fetichismo de las obras de arte

Aunque el arte sospecha al contemplar sus retardadas huellas que la estética es algo que ha quedado atrás, es preciso, sin embargo, que tema a una estética no anacrónica que puede cortar sus fibras vitales, tensas ya hasta casi saltar. Sólo esta teoría estética podría juzgar si va a sobrevivir el arte y cómo va a hacerlo tras la caída de la metafísica, a la que debe existencia y figura. La metafísica del arte ha venido a ser la garantía de su supervivencia. La ausencia de un sentido teológico, por muy modificado que esté, culmina en el arte como crisis de su propio sentido. Cuanto más desconsideradamente las obras de arte sacan consecuencias del actual estado de la conciencia, tanto más se acercan a su propia falta de sentido. Con ello ganan una verdad histórica y precaria que, de ser negada, condenaría al arte a ser un consuelo impotente y una conformidad con todo lo malo que existe. El arte que ya no tiene sentido comienza entonces a amortizar su derecho a la existencia, aunque lo haga después de todas las otras cosas que han permanecido inviolables. A la pregunta por la finalidad de su existencia no tiene más respuesta que las llamadas por Goethe

«heces del absurdo» contenidas en todo arte. Como una de sus raíces al menos se hunde en el fetichismo, se enraiza más profundamente en él al tener que progresar inevitablemente; se convierte en ciego objetivo de sí mismo y muestra su falta de verdad como una alucinación colectiva en la medida en que su verdad y su sentido comienzan a vacilar. Si el psicoanálisis pensase que el principio de donde brota el arte se ha extinguido, tendría que exigir su supresión como lo hace el positivismo, supresión a la que siempre se inclina el psicoanálisis al tratar de provocarla en sus pacientes por medio del análisis. Pero si lo sigue considerando como una mera sublimación, como medio del equilibrio psíquico, entonces desconoce su verdad y sólo le permite existir como engaño piadoso. Pero la verdad de las obras de arte no podría existir sin ese fetichismo que se cree pertenecer a su falta de verdad. La calidad de las obras de arte depende esencialmente del grado de su fetichismo, de la veneración que tributa a lo producido el proceso de producción, de la seriedad que olvida la broma. Sólo gracias al fetichismo, al deslumbramiento de la obra de arte ante esa realidad de la que forma parte, puede trascender el principio de realidad como algo espiritual.

Coacción a la estética

Bajo esta perspectiva aparece la estética no como superada, sino como precaria. La irritación del arte no procede de la necesidad que tiene de recibir sus normas, sino de tener que tomarle la fuerza de su reflexión que ella apenas puede sacar de su propio interior. Palabras como materiales, forma, configuración, que encontramos con facilidad en las plumas de los artistas, están vacías en su uso corriente: una de las funciones prácticas de la estética es curarlas. Esta exigencia procede del desarrollo mismo de la obra de arte. Nunca son éstas iguales a sí mismas fuera del tiempo, sino que devienen lo que son; su propio ser es devenir; por eso necesitan de las formas de espíritu por cuyo medio ese devenir se va realizando, como son el comentario o la crítica. Pero estas formas son débiles mientras no lleguen hasta la verdad de la obra y esto sólo lo consiguen si se afinan hasta constituir una estética. La verdad de una obra de arte necesita de la filosofía, que converge con el arte en la obra o se diluye en ella. El camino que sigue es el de la inmanencia refleja de las obras mismas, no la aplicación externa de filosofemas. Hay que distinguir estrictamente la verdad de las obras de cualquier filosofía inoculada en ellas bien por el autor, bien por los teóricos, y sospecho que, desde doscientos años, una verdad y una filosofía semejantes ya no pueden

reconciliarse [10]. La estética rechaza también con dureza la pretensión de la filosofía, tan servicial en otros terrenos, de poder asegurar la verdad contenida en las obras de arte. En la era en que la estética tradicional y el arte moderno son irreconciliables, la teoría filosófica del arte no tiene más alternativas que, para decirlo con una variación de la frase de Nietzsche, pensar que las categorías estéticas en decadencia se han convertido en su negación concreta. La configuración de la estética actual es la disolución razonada y concreta de las categorías estéticas al uso. Sólo ella puede liberar la verdad que, si bien modificada, todavía contienen. Los artistas necesitan reflexionar constantemente, pero no han de hacerlo de forma arbitraria para que su reflexión no degenere en hipótesis caprichosas de aficionado, en racionalizaciones sobre la rutina o en declaraciones sobre lo que quieren, faltas de rigor y sobrantes de vuelos, pero sin justificación ante lo realizado. Nadie debería entregarse ingenuamente a ese *parti pris* tecnológico del arte contemporáneo; de lo contrario el objetivo mismo —la obra— quedará malamente sustituido por los medios, por las técnicas con las que se llega a él. Esta tendencia se armoniza demasiado bien con la de toda la sociedad en la que el objetivo que se dice pretender, la estructuración racional de la humanidad, se ha tergiversado mientras se divinizan los medios, la producción por la producción, el pleno empleo y lo demás. Hoy no está de moda la estética filosófica, pero los artistas más avanzados sienten mucho más su necesidad. El mismo Boulez no tiene ante su vista una estética normativa de estilo corriente, sino una teoría artística histórico-filosófica. Lo que quiere decir con «*orientation esthétique*» podría muy bien traducirse por autorreflexión crítica del artista. Si, de acuerdo con Hegel, pasó el tiempo del arte ingenuo, la reflexión tiene que introducirse en el arte, tiene que ejercitarse de forma que ya no le sea algo exterior y extraño: eso es la estética actual. El error fundamental de las reflexiones de Boulez, al que le llevó la opinión común de los artistas de vanguardia, está en identificar la obra de arte con las normas de empleo de los procedimientos técnicos, mientras que en verdad lo único que interesa es lo que el artista realiza, pero no la manera como lo ha hecho, por muy avanzados que sean sus medios [11]. Tras reflexionar sobre los actuales procesos de producción artística, Boulez hace coincidir, con razón, su situación histórica, antitética de la tradición, y las consecuencias obligadas para la producción misma. Schönberg tenía razón al criticar duramente aquella separación, decretada dogmáticamente, entre estética y doctrina ar-

[10] Cf. Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur III*, 2.ª ed., Frankfurt a. M., 1966, p. 161.

[11] Cf. Pierre Boulez, «Nécessité d'une orientation esthétique», en *Zeugnisse. Theodor W. Adorno zum Sechzigen Geburtstag*, edit. por M. Horkheimer, Frankfurt a. M., 1963, pp. 334 ss.

tesanal, crítica dirigida a los artistas de su generación y de la de la Bauhaus. La crítica en cuestión ha sido retirada por Boulez en lo que se refiere al trabajo artesanal, al oficio. La teoría de la armonía de Schönberg pudo tenerse en pie porque se limitó sólo a aquellos medios que ya no eran los suyos. Pero si hubiese explicado éstos, al no tener para ellos normas artesanales que transmitir, se habría visto constreñido a una reflexión realmente estética. Esta reflexión es la que puede responder al fatal envejecimiento de lo moderno por causa de la falta de tensión propia de la obra totalmente tecnificada. Dentro de la técnica apenas podemos encontrar una obra así, aunque en la técnica misma siempre encontraríamos algo que la supera. El hecho de que el arte contemporáneo, que algo cuenta, viva indiferente en medio de una sociedad que lo tolera, afecta al arte mismo hasta prestarle los rasgos de una realidad en sí misma indiferente, de una realidad que, a despecho de sus determinaciones propias, podría ser de otra manera o no serlo de ninguna. Cuanto hoy pueda valer como criterio técnico anula todo juicio sobre el rango artístico y lo relega a la obsoleta categoría del mero gusto. Muchas obras, a las que no tendría sentido preguntar por su valor, deben su existencia, como dice Boulez, a su oposición a la industria de la cultura y no a su contenido mismo o a la capacidad de producirlo. Este juicio que evitan sólo podría darlo una estética que se mostrase a la altura de las tendencias más avanzadas, las incluyese en sí misma y las superase por su fuerza de reflexión. Y deberá renunciar al concepto de gusto estético en virtud del cual la exigencia de verdad que tiene el arte se ha metido en un callejón sin salida. Hay que denunciar la culpa de la estética anterior que, apoyándose en ese juicio subjetivo que es el gusto, ha desviado al arte de su exigencia de verdad. Hegel, que se tomó en serio esta exigencia y distinguió el arte de todo juego agradable o útil, fue un gran enemigo del gusto estético sin que lograra sin embargo romper su complacencia por él en las partes materiales de su *Estética*. Y dice mucho en honor de Kant que se diera cuenta de la aporía que media entre objetividad estética y juicio de gusto. Es verdad que llevó a cabo un análisis estético de este juicio en sus componentes, pero también lo es que lo creyó una realidad latente, algo objetivo sin conceptos. Así pudo diagnosticar certeramente la amenaza nominalista, que ninguna voluntad puede deshacer, propia de cualquier teoría enfática, al mismo tiempo que conservaba los elementos en los que esa teoría puede superarse. Gracias a la movilidad con que estudia su objeto, como cerrando los ojos ante él, consiguió llevar los movimientos más profundos del arte a una idea que ha seguido viva durante los ciento cincuenta años posteriores a su muerte: la búsqueda de la objetividad en campo abierto, en lo desvelado. Habría que llevar a término lo que en las teorías de Kant y Hegel está esperando su resolución mediante una segunda reflexión.

El despido de la tradición de la estética filosófica incorporaría a ésta los hallazgos de aquéllas.

Estética como puerto de refugio de la metafísica

La precariedad en que se halla la estética es íntima: ni desde arriba ni desde abajo puede ser construida, ni a partir de conceptos ni a partir de experiencia no conceptual. De esta difícil alternativa sólo puede librarla esa actitud de la filosofía que no opone polarmente el *factum* y el concepto, sino que convierte a cada uno alternativamente en mediación del otro. La estética ha de apropiarse esa actitud, ya que el arte la necesita de nuevo desde que la crítica está tan desorientada que fracasa ante el arte a causa de sus juicios falsos o aleatorios. Y si no quiere seguir siendo un conjunto de normas extraestéticas ni una desangelada clarificación de lo que existe, ha de tener por necesidad estructura dialéctica. Podríamos determinar de forma no inadecuada el método dialéctico como el método que no se satisface con la división entre deducción e inducción, división que domina todo pensamiento cosificado y contra la que ya se sublevaron las primeras formulaciones dialécticas del idealismo alemán, las de Fichte [12]. La estética no puede quedarse retrasada respecto del arte, pero tampoco respecto de la filosofía. La estética de Hegel, aunque llena de aciertos decisivos, responde tan mal al método dialéctico de sus escritos fundamentales como las otras partes materiales de su sistema. Y esto ya no tiene remedio. La dialéctica estética ha dejado de apoyarse en la metafísica del espíritu, de acuerdo con la cual Hegel, lo mismo que Fichte, pretendió que lo singular, en lo que comienza la inducción, y lo universal, de donde parte la deducción, eran lo mismo. La estética, aun como disciplina filosófica, no puede soñar con recuperar lo que se le ha escapado a la filosofía. Más cercana a nuestro estado actual se encuentra en cambio esa teoría kantiana que trató de unir en estética la conciencia de necesidad con la de variabilidad. Su avanzar es ciego, va palpando en la oscuridad, pero una fuerza la impulsa hacia allí donde se dirige. Y éste es el nudo de todo trabajo estético contemporáneo y los esfuerzos por desatarlo no están siendo del todo infructuosos. Pues el arte es, o lo ha sido hasta su última ola, en su apariencia más general, eso que la metafísica ha querido siempre ser tácitamente. Al proclamar Schiller el arte como órgano de la filosofía confesó involuntariamente lo que la gran filosofía idealista siempre había callado

[12] Cf. Johann Gottlieb Fichte, *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*, edit. por F. Medicus, Darmstadt, 1962, vol. 3.°, p. 31 («Erste Einleitung in die Wissenschaftslehre»).

y hasta negado en interés de su autoconservación; precisamente por ello Schelling no defendió la teoría de la identidad, como es sabido, con la misma fuerza que Hegel. Aquella característica de la estética hegeliana, que Kierkegaard consideró después como un gigantesco «como-si», tendría que demostrarse en la *Gran Lógica* hasta en el detalle [13]. El arte es lo existente y también lo sensible, pero lo sensible tan lleno de espíritu como afirma el idealismo de toda la realidad. Ese cliché simplista que nos pinta al artista como idealista o, dada la aparente racionalidad absoluta de su tema, como loco, contiene en el fondo esta misma experiencia. Las obras de arte son, por su constitución, objetivas; y espirituales por su génesis en procesos espirituales. Si no serían lo mismo que comer y beber. Carecen de sentido las discusiones estéticas procedentes de los países del Este que confunden el primado de la forma, que es algo perteneciente al mundo del espíritu, con la visión idealista de la realidad social. Sólo como espíritu es el arte la contradicción con la realidad empírica, contradicción que avanza hacia la negación determinada de las estructuras actualmente existentes. El arte ha de construirse dialécticamente, ya que el espíritu habita en él, pero no en el sentido de que lo posea como absoluto o lo pueda garantizar. Por mucho que se parezcan a cosas, las obras de arte son sólo cristalizaciones del proceso entre el espíritu y su opuesto. Esta es la diferencia de la estética hegeliana, en la que la objetividad misma de las obras de arte es la que se ha convertido en su propio contrario, en la verdad del espíritu que es ese contrario. Su identidad entre el espíritu y la totalidad se da también en el arte. Pero el espíritu, tras el hundimiento de la tesis idealista, es sólo un momento de la obra de arte, ciertamente el que la convierte en tal, pero que no está presente sin su oponente. Y este contrario no puede ser destruido, ya que la historia apenas ha conocido nunca obras de arte en las que se diera la pura identidad entre el espíritu y lo no espiritual. El espíritu en las obras de arte es impuro por constitución, y las obras que parecen encarnar tal identidad no son las decisivas. Lo opuesto al espíritu en las obras de arte no es ciertamente el elemento natural de sus materiales y objetos, porque esto es sólo su límite. La auténtica oposición la llevan en sí mismas; sus materiales son históricos y se han formado históricamente, lo mismo que sus procedimientos y lo que les es heterogéneo existe en ellas como oposición a su unidad, dificultad de la que la unidad necesita para ser algo más que una victoria pírrica sobre cuanto no ofrece resistencia. Esta es la razón por la que reflexión estética se identifica con la historia del arte, ya que ella consideró siempre centrales las disonancias, hasta deshacer su diferencia

[13] Cf. Theodor W. ADORNO, *Tres estudios sobre Hegel, op. cit.*, pp. 139 ss. y 159-160.

con las consonancias. La estética toma así parte en el sufrimiento que hay en su intento de convertirse en lenguaje aun sin desaparecer nunca. Esto mismo lo reconoció la estética de Hegel, no obstante sus preferencias por la armonía, no obstante su fe en el brillo sensible. No puede pues considerárselo como una estética formal. Hegel hermanó el arte y la conciencia de necesidades. Aun siendo el primero que entrevió el fin del arte, consideró como motivo fundamental de su pervivencia la pervivencia de las necesidades que aguardan a ser expresadas por las obras de arte como portavoces de esas necesidades que no pueden hablar. La inmanencia del espíritu en las obras de arte no quiere decir que se identifiquen con él, aunque le deban la existencia, y mucho menos con el espíritu colectivo de la época. Determinar el espíritu en las obras es la suprema tarea de la estética y tanto más perentoria cuanto que esa categoría del espíritu no se la puede prescribir la filosofía. El *common sense* se inclina a pensar que el espíritu de las obras de arte es el que su autor insufla en ellas, pero tendrá que comprender que también las han formado la resistencia de los materiales artísticos, las leyes propias de ellos, los modelos y las técnicas históricas que las influyen; en definitiva, el espíritu, que en resumen y separándonos de Hegel llamaríamos objetivo. Así se comprenderá que su reducción al espíritu subjetivo no es sostenible. La cuestión sobre el espíritu de las obras se aleja de la cuestión de su génesis. La relación mutua entre materia y trabajo, desarrollada por Hegel en la dialéctica del amo y el esclavo, se reproduce en el arte de forma pregnante. Como ese capítulo de la *Fenomenología* se refiere a la época feudal, se le adhiere al arte, por su misma existencia, algo arcaico. La reflexión sobre el particular resulta inseparable de la pregunta sobre el derecho del arte a sobrevivir. Los neotrogloditas contemporáneas saben esto mejor que el simplismo de la inconmovible conciencia erudita.

EXPERIENCIA ESTÉTICA COMO COMPRENSIÓN OBJETIVA

La teoría estética, desengañada de la construcción apriorística y precavida del peligro de una creciente abstracción tiene como escenario la experiencia del objeto estético. Desde fuera no se lo puede conocer y exige de la teoría que lo comprenda desde el nivel de abstracción en que se encuentre. El concepto de comprensión está filosóficamente comprometido desde la escuela de Dilthey y a partir de categorías como la de la compenetración *(Einfühlung)*. Estas ideas hay que dejarlas fuera de acción y exigir una comprensión de las obras de arte que sea un conocimiento estrictamente determinado por la objetividad de las mismas. Lo que sucede entonces es que las dificultades se acumulan. Hay que dejar claro desde ahora que en

estética, si en algún sitio, el conocimiento se da en forma de estratos. Pero sería arbitrario poner el principio de esa estratificación en la experiencia. En realidad está más hondo aún que la sublimación estética, allí adonde no llega la percepción viviente. Aun cuando tiene relaciones y afinidades con ésta sólo se constituye en cuanto tal cuando se distancia de lo inmediato en lo que siempre está amenazado de hundirse. Le sucede lo que a los ignorantes que, al contar el argumento de una pieza de teatro o de una película, emplean el pretérito perfecto en lugar del presente. Con todo, una experiencia estética que prescindiera del todo de la inmediatez sería tan inútil como la que se anegara en ella. Toda obra de arte, lo quiera o no, anuncia una existencia inmediata y la experiencia estética puede pasarla por alto al estilo alejandrino. La falsedad de la experiencia preartística de lo estético consiste en que se identifica una y otra vez con las obras de arte, lo mismo que en la vida cotidiana e incluso en grado superior. Es la misma actitud que consideraba el subjetivismo como el órgano de la experiencia estética. Su forma de acercamiento a la obra de arte carece de conceptos, queda prisionera del gusto estético y le trata tan de mala manera como esas sentencias filosóficas que la convierten en un mero ejemplo. La blandura propia de esa refinada actitud, que gusta de identificarse con la obra, la hace fracasar ante la dureza de la misma, pero un pensamiento demasiado duro olvidaría el momento de la receptividad sin el que ni siquiera llegaría a ser pensamiento. La experiencia preestética necesita de rasgos proyectivos[14], pero la experiencia estética, precisamente por la fuerza que en ella tiene la subjetividad, es más bien un movimiento hacia el sujeto. Exige algo así como la autonegación del espectador, de su capacidad de apelar a lo que las obras de arte callan o de escuchar lo que dicen. La experiencia crea distancia entre el espectador y el objeto. Algo de esto hay en esas reflexiones que tratan de la contemplación desinteresada. No cabe duda que esa relación con la obra de arte que está dominada por la angustia de si uno se va a poder sentar en la exposición antes y mejor que los demás visitantes es algo trivial, pero esta relación es la que fomentan todas las ramas de la industria de la cultura y tratan de robustecer en sus clientes. Cuanto más posee sus objetos la experiencia artística, cuanto más cerca cree estar de ellos, tanto más los aleja de sí; el entusiasmo por el arte es ajeno al arte. La experiencia estética, de acuerdo con Schopenhuaer, rompe la barrera de su inflexible autoconservación y es el modelo de un estado de conciencia en el que el yo ya no es feliz en nombre de sus propios intereses, incluido el interés de su reproducción. Está perfectamente claro que quien percibe adecuadamente el

[14] Cf. Max HORKHEIMER y Theodor W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, pp. 196 ss.

desarrollo de una novela o de un drama junto con sus motivaciones o advierte plenamente el contenido de un cuadro no ha comprendido todavía la obra aun cuando para ello necesite ciertamente la comprensión de esos aspectos. Existen descripciones artísticas exactas, existen análisis —como algunos análisis temáticos en música— que pasan por alto lo esencial. Un segundo estrato de la experiencia estética sería la comprensión de la intención de la obra, de aquello que quiere anunciar o, en términos de estética tradicional, su idea, por ejemplo, la culpabilidad de la moral subjetiva en *El pato silvestre* de Ibsen. Pero la intención de la obra no coincide con su contenido, la suya ha de ser una comprensión preliminar. No hay que juzgar si la intención ha quedado plasmada en la estructura misma, si la figura de ésta soporta el juego de fuerzas o los antagonismos que hay objetivamente en cada obra de arte se encuentran más allá de toda intención. La comprensión de la intención no llega tampoco hasta la verdad que las obras puedan tener. Por eso es esencial obtener el mayor conocimiento posible de ellas no sólo por un proceso de casualidades biográficas ni mucho menos por medio de esa vivencia vergonzosa en la que por arte de magia cabe todo lo que se quiera aun cuando estos hechos sirvan también de acceso al objeto. La comprensión consiste en interiorizar el contenido de la obra de arte como algo espiritual por medio de su plena experiencia. Esto afecta también a su relación con la materia, con la apariencia y con la intención y aun a su propia verdad o falsedad, de acuerdo con la lógica específica del arte que distingue lo verdadero de lo falso en las obras. Sólo se entienden las obras de arte cuando la experiencia ha llegado hasta la alternativa de la verdad y la falta de verdad o, como algo previo, a la de lo exacto y lo falso. Y la crítica no penetra desde fuera en la experiencia estética, sino que le es inmanente. Captar una obra de arte como complejo de verdad es llevarla a su relación con su falta de verdad, ya que nada hay que no participe en su propia falsedad fuera de la edad del universo. Una estética que no esté orientada hacia la verdad se ha olvidado de su cometido y será casi siempre una estética de cocina. La verdad es esencial a las obras de arte. Tanto ellas como una legítima relación con ellas tienen que tener un momento cognoscitivo. Dejarlas al cuidado de lo irracional es una profanación bajo el pretexto de una realidad superior. El conocimiento de las obras de arte es consecuencia de su propia estructura cognoscente: son formas de un conocimiento que no es conocimiento de objeto. Y ésta es también la paradoja de la experiencia artística. Es la evidencia de lo inevidente, la comprensión de lo incomprensible. Así es la conducta de los artistas; por ello hay tanto de apócrifo y de desamparado en sus teorías. La tarea de la filosofía del arte no es clarificar lo incomprensible, como ha intentado tozudamente la especulación, sino que se trata de entender la propia incomprensibili-

dad. Ha de conservarla como un rasgo de las cosas mismas y así se preservará de cualquier violación contra ella. La pregunta sobre la comprensibilidad se agudiza enormemente al aplicársele a la producción contemporánea. Nuestra actitud postula que la comprensión no deba ser trasladada exclusivamente al sujeto y condenada por ello a un relativismo; hay algo objetivamente comprensible en la obra de arte. Pero como también se ha presupuesto que hay algo incomprensible y en su nombre se ha arruinado lo comprensible, nos encontramos con que se ha hundido del todo la jerarquía tradicional de la comprensión. Su lugar se ha visto ocupado por el carácter enigmático del arte. Esto se pone de manifiesto precisamente en la hoy llamada literatura del absurdo, aunque en ese concepto colectivo se han hecho entrar a presión demasiadas cosas heterogéneas como para que pueda ayudar a la comprensión más que a la falsedad. Con todo, esa literatura nos puede mostrar que comprensión, sentido y contenido de la obra no son equivalentes. Puede haber una intención en la ausencia de sentido, aunque no siempre con las mismas consecuencias: una obra como *El rinoceronte* de Ionesco manifiesta claramente, más allá de la metamorfosis de hombre en rinoceronte que se presenta ante los espectadores, lo que antes se hubiera llamado una idea, la resistencia contra la conciencia cosificada y estandardizada que afecta no tanto al yo que funciona bien y está perfectamente adaptado como a lo que se nos viene encima con ese racionalismo de objetivos por conseguir que todo lo domina. De una necesidad artística experimentada podría surgir la intención del absurdo radical, la de traducir la falta de sentido metafísico en un lenguaje artístico también carente de sentido, lo contrario de lo que piensa Sartre, que considera esa experiencia metafísica como fuertemente subjetiva. En Beckett, la negatividad metafísica afecta a la forma y al contenido, pero sus obras no se vuelven por ello incomprensibles, y la fundada negativa de su autor a explicar los supuestos símbolos que emplea es fiel a una tradición estética que ha abandonado en lo demás. Hay relación entre la negatividad del contenido metafísico y la oscuridad del estético; hay relación, pero no identidad. La negación metafísica no tolera ninguna forma estética que implique por sí misma una afirmación metafísica, pero puede convertirse en contenido estético y producir formas.

Análisis inmanente de los obras y teoría estética

El concepto de experiencia artística al que se ha pasado la estética, y que por su deseo final de comprender no puede reconciliarse con el positivismo, tampoco coincide con el concepto usual de análisis inmanente de las obras. Este concepto es perfectamente evidente para la experiencia artística, aunque no para la filosofía, y ha supuesto en la ciencia un progreso decisivo. Ramas enteras de la estética, como la que se ocupaba académicamente de la música, sólo despertaron de su letargo farisaico cuando se apropiaron este método en vez de darse por satisfechas con cualquier cosa menos con el análisis de las estructuras de las obras. Pero el análisis inmanente, al ser adaptado por la ciencia, con el fin de terminar con su lejanía del arte, ha tomado unos rasgos del positivismo que convendría que sobrepasara. El rigor con que se concentra en la cosa misma facilita la renuncia a todo aquello que no se da en la obra de arte, ni siquiera como *factum* al cuadrado. Los mismos análisis musicales de temas y motivos, muy útiles frente a la charlatanería, claudican al tratar de hacernos creer supersticiosamente que han comprendido la música por medio de un análisis exhaustivo de los materiales fundamentales y de sus modificaciones, cuando en realidad, sin darse cuenta y en correlación con su actitud ascética, dejan campo libre a la peor irracionalidad. El análisis inmanente de las obras no se halla demasiado lejos de una actitud artesanal, irritante por lo roma, aun cuando sus hallazgos pueden corregirse, ya que carecen de ideas técnicas suficientes. La estética filosófica, aunque en íntimo contacto con el análisis inmanente, tiene su lugar allí adonde él no llega. Aplica a los contenidos de las obras, en los que el análisis se detiene, una segunda reflexión con la que los empuja más allá de ellos mismos y los hace aparecer críticamente en el dominio de la verdad. El análisis inmanente es estrecho, aunque pueda dejar sin aliento por la admiración a las ideas sociales acerca del arte. El hecho evidente de que el arte se contraponga a la sociedad y de que además sea un hecho social marca la ley de toda experiencia artística. Experimentan en el arte su pura materialidad y convertirla en seguida en estética no deja de ser una trivialidad, pero percibirlo solamente como arte y hacer de él su prerrogativa es matar su contenido. Pues el contenido no puede ser arte, a no ser que se lo quiera convertir en una tautología. Una reflexión que se limita al arte no acierta con él. Su composición interna requiere, con todas las mediaciones necesarias, de lo que no es el arte.

Dialéctica de la experiencia estética

La experiencia por sí sola no es fuente suficiente de justificación estética. La historia de la filosofía le ha puesto unos límites. Cuando los traspasa se corrompe y aparecen esas turbias valoraciones por medio de la compenetración sentimental. Muchas obras de la antigüedad, aun de las más famosas, no son accesibles a una experiencia inmediata y se las falsea si se finge semejante inmediatez. Si es ver-

dad que el *tempo* histórico se acelera en progresión geométrica, entonces han entrado ya en ese proceso algunas obras que no están demasiado alejadas en el tiempo. Se sigue creyendo con todo que conservamos un acceso inmediato a ellas, pero hay que abandonar tal convicción para llegarlas a entender. Llamamos arcaicas a las obras que ya no podemos comprender, pero su límite no es fijo ni tampoco se mueve constantemente. Más bien se rompe dinámicamente y puede liquidarse por *correspondance*. Lo apropiado es llamar a lo arcaico la experiencia de lo no experimentable. Pero para trazar este límite no es obligatorio partir de lo moderno, aunque esta tendencia arroja más luz sobre el pasado que el uso académico de limitarse sólo a él, con lo que en definitiva rebota, olvida las distancias y se pierde finalmente en lo que ya no puede volver. Finalmente el arte, incluso en sus extremas renuncias a la sociedad, tiene esencia social y permanecerá incomprendido si no se comprende esa esencia [15]. Dándose cuenta de ello es como paga la experiencia artística el precio de sus prerrogativas. Y la culpa la tiene una forma engañosa de proceder que avanza entre sus categorías, mientras que su movimiento ha de atravesar la contradicción de que la inmanencia constitutiva del terreno estético es a la vez la ideología que lo ha hecho posible. La experiencia estética ha de sobrepasarse a sí misma, avanzar a través de sus propios extremos y no quedarse en un mal justo medio. Ni puede renunciar a componentes filosóficos, a los que domina en vez de deducirse de ellos, ni puede exorcizar fuera de sí el componente social. Entre los temas más sencillos, pero más imprescindibles de la estética filosófica, se encuentra el de justificar el hecho de que nadie puede estar a la altura de una sinfonía de Beethoven, por ejemplo, si no entiende los llamados procesos puramente musicales, pero tampoco si no percibe en ellas el eco de la Revolución Francesa [16]. Es el imprescindible tema de la mediación entre estos dos momentos del fenómeno. No basta sólo la experiencia, también es necesario un pensar que esté saturado de ella. La estética no puede adaptarse a los fenómenos privada de aparato conceptual. La experiencia artística incluye la conciencia del antagonismo que hay en el arte entre lo exterior y lo interior. Y la mera descripción de la experiencia, la teoría y el juicio estéticos, son demasiado poco. Aunque es necesaria la experiencia de las obras y no sólo el pensamiento que a ella se lleve, también es verdad que ninguna obra de arte se ofrece adecuada e inmediatamente. Nada puede entenderse sólo a partir de sí mismo. El arte todo está compuesto de algo formado en sí mismo por su propia lógica y consecuencia, y también por la conexión entre

[15] Cf. Theodor W. ADORNO, *Noten zur Literatur I*, 6.ª ed., Frankfurt a. M., 1968, pp. 73 ss.

[16] Cf. Theodor W. ADORNO, *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, 2.ª ed., Reinbek, 1968, p. 226.

espíritu y sociedad. Y estos dos momentos no pueden separarse limpiamente como ocurre en la práctica científica. Para llegar a una exactitud inmanente se necesita la conciencia de lo que está fuera. Una obra de arte sólo alcanza su lugar espiritual y social mediante su proceso intrínseco de cristalización. Nada hay artísticamente verdadero cuya verdad no se legitime de forma más amplia; pero tampoco si no se mantiene en sus cualidades estéticas. Los pastiches de los países del Este nos muestran la falsedad de esa exigencia política que cree haber conseguido allí la verdad social. El modelo de la comprensión estética es el movimiento interno de la obra misma y nos quedamos a oscuras cuando nos salimos de ese terreno. Pero la comprensión debe ser también móvil, estar a la vez dentro y fuera, aun en contra de la resistencia que encuentra esa movilidad del pensamiento. A quien se quede dentro el arte no puede abrirle los ojos, pero quien sólo estuviera fuera falsearía la obra por falta de afinidad. La estética no es sólo un ir y venir en forma de rapsodia entre estos dos extremos, sino que ha de desarrollar sus implicaciones en la cosa misma.

LO UNIVERSAL Y LO PARTICULAR

La conciencia burguesa, al adoptar una actitud extrínseca a la obra de arte, se vuelve sospechosa de ser ajena al arte mismo. Ya hemos dicho que la experiencia artística no es tan inmediata como gusta de afirmar la religión del arte oficial. De ahí la sospecha que cae sobre la actitud burguesa en su relación con el arte. Toda experiencia estética depende del ambiente de la obra, de su concreto valor, de su lugar en sentido propio y metafórico. Esa celosa ingenuidad que no deja hablar a ninguno de esos factores desconoce lo mismo que es sagrado para ella. Toda obra de arte, aun la más hermética, habla con el lenguaje de su forma más allá de su monadológica clausura. Para ser experimentada necesita del pensamiento, por muy rudimentario que sea, y, como éste no se queda quieto, necesita también de la filosofía como proceso pensante, pero de modo que no lo deshaga todo guiada por prescripciones normativas. Y como el pensamiento es universal, toda reflexión nacida de la obra de arte le será exterior y su fecundidad se medirá por la luz que arroje al interior de la obra. Es inherente a la estética la tarea de liberar el arte de ese endurecimiento que le viene de la inevitable división del trabajo. Comprender las obras de arte no está χωρίς de su explicación, no por cierto de la genética, pero sí de la de su complexión y contenido, aun cuando explicar y entender no sean lo mismo. La actitud espontánea, no explicativa aún, es parte de la comprensión, pero también lo es el momento explicativo. Comprender en nuestro

sentido es más que el tradicional conocimiento del arte. Toda explicación incluye, queramos o no, un retorno de lo nuevo y desconocido hacia lo conocido, aunque lo mejor de la obra se subleve. Sin tal reducción no sería posible la explicación, pero esa reducción es un sacrilegio contra la obra. Se trata lo esencial de ella, lo no captado aún por medio de actos identificadores, por el deseo de explicarlo, y así se la falsea convirtiéndola en algo ya conocido y viejo. Por esto se encuentra llena de contradicciones la vida de las obras de arte. La estética ha de ser consciente de esta paradoja y no creer que su rebeldía contra la tradición consiste en abandonar los instrumentos racionales. Ha de moverse con conceptos universales aun en el estado radicalmente nominalista que hoy tiene el arte y en la utopía de lo singular, común a ella y al arte mismo. Esto no es sólo una necesidad de la estética, tiene también su *fundamentum in re*. Si en la experiencia de la realidad es lo universal lo auténticamente mediato, en el arte es lo singular. El conocimiento no estético, según formuló Kant, inquiere gracias a la posibilidad del juicio universal. Cada obra de arte pregunta cómo es posible algo singular bajo el dominio de lo universal. Esto obliga a la estética, cuyo método no es una subsunción bajo conceptos abstractos, a usar otros cuyo fin sea lo singular. La doctrina hegeliana del movimiento de los conceptos tiene razón, si en alguna parte, en estética. Y es que su cometido es tratar con la mutua influencia de lo universal y lo particular, en virtud de la cual lo universal no se le imputa desde fuera a lo singular, sino que se busca en su mismo centro. Lo universal es el escándalo del arte: al llegar a ser lo que es, no puede ser lo quiere llegar a ser. El límite de la individuación, ley del arte, pasa por lo universal. El arte sale fuera y no sale fuera; el mundo que él refleja sigue siendo lo que es, porque el arte es sólo su reflejo. La actitud de privar de todo contenido conceptual a los gestos indicativos en los que puede transformarse una palabra fue tan universal como esos pronombres demostrativos repetidos infantilmente que el dadaísmo eligió como su lenguaje preferido. Aunque el arte siempre sueña con el absoluto monadológico, de hecho, por suerte o por desgracia, está penetrado de universalidad. Tiene que salir del punto absoluto del τόδε τί en el que tienden a concentrarse. Esto prolongó objetivamente la vida del expresionismo; el arte debería de haberlo superado antes si los artistas no se hubieran acomodado con tanta facilidad: por eso se convirtieron en retrógrados. Siempre que las obras de arte, al seguir por el camino de su concreción, eliminan algo universal, un género, un tipo, una lengua o una fórmula, lo eliminado permanece en ellas por medio de su negación: este hecho es constitutivo del arte moderno.

Crítica de la investigación fenomenológica del origen

La intuición de la vida que mantiene lo universal en el corazón de lo específico es la que hizo creer que lo universal no era, salvo aparentemente, algo estático, algo apoyado en sí mismo. Y esta creencia es la principal culpable de la esterilidad de la teoría estética. La crítica contra los invariantes no sólo los niega, sino que los piensa en su misma variación. La estética no tiene que referirse a su objeto como si se tratara de un fenómeno originario. La fenomenología y sus sucesores se le ofrecen de buen grado con sus distinciones entre modo de pensar desde arriba y desde abajo, modos que tratarían de introducir en ella. Una estética fenomenológica desearía no desarrollarse a partir de conceptos filosóficos ni tampoco tener que llegar hasta el arte por abstracción comparativa, sino sólo decir lo que el arte es. Tal es su origen y el criterio de su verdad y falsedad. Pero lo que entonces llega a ver en el arte, como sacado fuera por arte de magia, es extremadamente sutil y aporta poco a la comprensión de las manifestaciones artísticas (concretas). Y quien quiere llegar a algo más ha de adoptar una actitud de concreción, incompatible con el mandato de la pura esencialidad. La fenomenología del arte fracasa por su presupuesto de carecer de presupuestos. El arte se burla de los intentos de elevarle al nivel de la pura esencialidad. No es lo que desde siempre debe haber sido, sino lo que ha llegado a ser. La pregunta por el origen individual de la obra de arte es infecunda para entender esa su objetividad en la que los momentos subjetivos están incluidos. Pero también lo es el preguntar por el origen del arte en sentido propio. El hecho mismo de su nacimiento no es en él accidental, sino que es su propia ley. Y nunca alcanzó del todo esas notas que forman su concepto, sino que se las fue conquistando y entre ellas se arrastra. De acuerdo con Valéry las obras de arte más puras no son las supremas. Si se reduce el arte a fenómenos originarios de la conducta artística como el impulso de imitación, la necesidad de expresión o las imágenes mágicas, se cae en lo particular y arbitrario. Esos momentos colaboran, penetran en el arte, sobreviven en él, pero ninguno de ellos es el arte del todo. La estética no puede dedicarse a la vana empresa de encontrar la esencia originaria del arte, sino que ha de reflexionar sobre sus fenómenos en las constelaciones históricas. Ninguna categoría individual, ella sola, puede agotar la idea del arte, porque ella, en sí misma, es como un síndrome en movimiento. Tensa de mediaciones, necesita de mediación reflexiva. Sólo ella es

capaz de llegar a su concepto concreto y no en cambio esa intuición supuestamente originaria [17].

Actitud ante la estética hegeliana

El principio central de la estética hegeliana, lo bello como brillo sensible de la Idea, está presuponiendo tanto el concepto de Idea como el de Espíritu Absoluto. Este principio sólo tendría fuerza si su exigencia absoluta estuviera vigente, si pudiera la filosofía convertir en concepto la Idea del Absoluto. Pero en una época histórica en la que la intuición de la realidad de la razón se ha convertido en una broma sangrienta, la interpretación hegeliana ha palidecido del todo, no obstante las ricas intuiciones que posee, y nos alegramos de ello. Su concepción ha servido de afortunada mediadora entre la historia y la verdad, pero la propia verdad no puede quedar aislada de la desgracia de la historia. Se sostiene aún viva la crítica hegeliana de Kant. Lo bello es más que un jardín cerrado, no es algo sólo formal, retrotraído a intuiciones subjetivas, sino que su fundamento ha de buscarse en el objeto. Pero los esfuerzos hegelianos por conseguirlo fueron vanos a causa de su inadecuado postulado metaestético de identidad entre sujeto y objeto. Esta dificultad es la que condiciona, mucho más que el fracaso ocasional de un pensador, el hecho de que la actual interpretación filosófica de las manifestaciones poéticas, aun en su exaltación mitológica de la palabra poética, no lleguen a entrar dentro de la poesía ni en la estructura misma de las obras que tratan de interpretar las rebajen a ser sólo escenario de tesis filosóficas. La filosofía aplicada, algo que, *a priori,* es fatal, no ve en las obras, a las que pide prestado un cierto aire de concreción, más que a sí misma. La objetividad estética, de la que lo bello es sólo un aspecto, es norma de cualquier reflexión acertada. Pero entonces ya no puede emplear esas estructuras conceptuales preordenadas por la estética, y la objetividad se convierte en algo incuestionable, pero a la vez inseguro, algo como flotante en el aire. La objetividad sólo puede ser descubierta por el análisis de contenidos, en cuya experimentación ha de haber también especulación filosófica, pero sin unos puntos de partida que sean inmutables. No se trata de conservar las doctrinas estéticas de la filosofía como tesoro cultural, pero tampoco hay que tirarlas por la ventana, aunque sólo sea para precavernos de esa supuesta inmediatez de la experiencia estética. En ésta late ya la conciencia del arte, late la filosofía de la que la visión simplista de las obras sueña con prescindir. El arte existe

[17] Cf. Theodor W. Adorno, «Über die gegenwartige Verhältnis von Philosophie und Musik», en *Filosofia dell'arte.* Roma y Milano, 1953 *(Archivo di filosofía,* ed. E. Castelli), pp. 5 ss.

tan sólo en el interior de un lenguaje estético desarrollado, pero no en la tabla rasa del sujeto y de sus supuestas vivencias. No es que se pueda prescindir de ellas, pero no son la justificación última del conocimiento estético. Los constitutivos del arte, irreductibles al sujeto, inaprehensibles en su limpia inmediatez, necesitan de la conciencia y, por ello, de la filosofía. Esta, si no se desentiende del arte y cae en la barbarie, penetra cualquier experiencia estética. El arte está esperando ser explicado y la explicación se realiza metódicamente mediante la confrontación de las categorías y rasgos históricos de la teoría estética con la expresión artística, ya que ambas se justifican recíprocamente.

Carácter abierto de la estética. Estética formal y de contenido (I)

La estética de Hegel da cuenta exacta de lo que quiere suministrar. Pero su método deductivo impide esa entrega a los objetos que sin embargo se postula sistemáticamente. La obra de Hegel trata de crear una necesidad al pensamiento sin proporcionarle respuestas que sean constringentes. Las concepciones estéticas más poderosas, la de Kant y la de Hegel, fueron fruto de sus sistemas. Por ello han caído al hundirse aquéllos, aunque no han quedado totalmente aniquiladas. La estética carece de la continuidad del pensamiento científico. Las distintas estéticas, emparentadas con las filosofías, no toleran una fórmula común en la que se contuviera su verdad, pues su verdad hay que buscarla sobre todo en su conflicto. Hay que renunciar a esa ilusión erudita de que el teórico de la estética hereda los problemas de otros y sólo tiene que continuar trabajando sobre ellos. Si la idea de la objetividad es el canon de cualquier reflexión estética acertada, su lugar será la contradicción de cualquier producto estético en sí mismo y la contradicción de los pensamientos filosóficos entre sí. Así como para ser algo más que charlatanería la estética tiene que salir a terrenos abiertos y descampados, tienen también que sacrificar esa seguridad que han conseguido las ciencias. Nadie lo ha dicho más libremente que el pragmatista Dewey. La estética no puede juzgar el arte desde arriba ni desde fuera, sino que ha de ayudar a convertir en conciencia teórica sus tendencias inmanentes. Por ello no puede acampar en una zona segura en la que cualquier obra de arte que esté satisfecha de sí misma sería acusada de engañosa. La estética se extiende en las obras de arte hasta sus más altas inquisiciones, las mismas sobre las que se halla instruido el chapucero neófito que desentona al piano o dibuja de mala manera a lápiz. La apertura de las obras de arte, su relación crítica con lo establecido de que depende su calidad, implica la posibilidad de un fracaso

completo y la estética deja de ser fiel al objeto cuando disimula o se engaña sobre esta posibilidad. Algo objetivo está sin duda mentado por ese ámbito subjetivo de la ignorancia en que está todo artista de si va a llegar a ser algo lo que está haciendo, por ese ámbito determinado por sus angustias y sus goces, ajeno completamente a la comprensión que tiene de sí misma la conciencia. Ese objetivo es la cualidad de riesgo propia de todo arte. El hecho de que apenas haya obras de arte perfectas nos habla también de esta apertura. Es tarea de la estética tratar de conjugar esa potencia de su objeto con la exigencia de objetividad, pero como está aterrorizada por el ideal de la ciencia suele retraerse de afrontar esta paradoja, que es precisamente su ámbito vital. Se podría quizás explicitar la relación entre determinación y apertura aduciendo el hecho de que los caminos de experiencia y de reflexión que llevan hasta la obra de arte son muchísimos, pero todos convergen en la verdad de la obra. Esto es perfectamente normal en la praxis artística, praxis que la teoría ha de tener más en cuenta de lo que acostumbra. Es lo que el primer instrumentista de un cuarteto dijo a un maestro que solía trabajar con ellos aunque en aquel ensayo no tocaba: debía hacer sus críticas y propuestas siempre que se le ocurriesen. Sus observaciones, cuando fueran pertinentes, podrían hacer que el ensayo llegase a la interpretación correcta. En estética son legítimos los mismos impulsos contradictorios, tanto en lo formal como en lo referente a los distintos materiales, aparentemente más firmes. Todas las modificaciones de las conductas estéticas, como los cambios del sujeto, han tenido, en los últimos tiempos, su correlato objetivo. Gracias a ellas han aparecido nuevos estratos objetivos que el arte descubre y se incorpora, al mismo tiempo que otros han perecido. Hasta los tiempos en que la pintura figurativa murió definitivamente, en el cubismo incluso, el camino hacia la obra partía no sólo de la pura forma, sino también del lado del objeto. Aby Warburg y su escuela lo testifican. Los análisis de motivos que hizo Benjamin en la obra de Baudelaire pueden ser estéticamente más fecundos, en las mismas cuestiones de forma, que los análisis formales oficiales y aparentemente más próximos al arte. Y es que este análisis formal tuvo y tiene todavía mucho de historicismo intransigente. Al prescindir en su concepto de forma de su dialéctica con su opuesto corre el riesgo de petrificarla. Y en el polo opuesto, Hegel no se vio libre de este mismo peligro. Ni Kierkegaard, su enemigo declarado, lo advirtió, pues elogió el acento puesto por Hegel en el contenido en vez de sobre la forma, con lo que se oponía a todo juego vacío e indiferente; así como le eligió también por la relación mantenida entre arte y verdad, que era lo más importante para él. Pero también hay que decir que la gran valoración que Hegel sostiene del contenido material de las obras de arte está fuera de la dialéctica. Es un elemento extraartístico y aun banal que penetró en la estética de Hegel. Y este elemento vuelve a aparecer, y de forma más peligrosa, en el materialismo dialéctico que lo ha aceptado sin ninguna crítica, lo mismo que Marx. Es verdad que la estética prehegeliana, la kantiana, por ejemplo, no llega a concebir todavía la obra de arte en cuanto tal, ya que la relega al estado de un sublime medio de goce. Sin embargo, la insistencia kantiana en los constitutivos formales, los únicos que la constituyen en cuanto arte, acierta mucho más con la verdad artística que Hegel, que estudia esta verdad por sí misma, pero no en cuanto verdad del arte. Estos momentos formales y de sublimación propios de Kant, comparados con Hegel, no representan sólo un residuo del siglo XVIII, sino también un elemento avanzado, moderno. Doscientos años después de Kant el formalismo ha seguido siendo siempre la palabra con que se ha calumniado cualquier reacción antiintelectual, pero se trata de un formalismo superficialmente atribuido. Sólo que no podemos desconocer la debilidad que yace en el fondo del intento estético de Kant, más allá de la controversia entre la estética formal y la llamada estética de contenido. Esta debilidad se refiere a la relación de todo el intento kantiano con la *Crítica del juicio*. Lo mismo que su teoría del conocimiento, buscó también en el «sentimiento de lo bello», como él lo llamó en terminología diecyochesca, la fundamentación subjetivo-trascendental, como si el tránsito se entendiese por sí mismo. Pero, tras la *Crítica de la razón pura*, las obras de arte deberían considerarse como *constituta:* pertenecerían a la esfera de los objetos, a un estrato que está por encima de la problemática trascendental. Entonces la teoría estética de Kant sería posible a partir del objeto y también como histórica. Pero la situación de la subjetividad en arte no es, como sospecha Kant, la de sus formas de reacción ante las obras, sino que es un momento de su objetividad misma y por esto se distinguen los objetos artísticos de todos los demás. El sujeto está presente en la forma, en el contenido, y sólo de manera secundaria y muy aleatoria en cómo los hombres reaccionan ante él. El arte nos retrotrae a un estado en el que todavía no existe una limpia dicotomía entre cosa y reacción ante ella. Por ello es fácil convertir las maneras de reaccionar, correlatos de una objetivación cosificante por lo demás, en el *a priori* del arte. Si se admite en arte y en estética, lo mismo que en la vida social, que la producción es más importante que la recepción, se ha de aceptar la crítica del subjetivismo estético tradicional e ingenuo. No se trata de recurrir a la vivencia artística, al hombre creador o a cosas similares, sino de pensar el arte de acuerdo con las leyes de la producción que son objetivas en su desarrollo. Y hace falta insistir decididamente en esto, ya que la problemática suscitada por Hegel sobre los efectos desatados cuando la obra de arte se pierde en lo desmesurado tiene una gran vigencia. La industria de la cultura consigue muchas veces que los

efectos subjetivos sean lo contrario de lo que deberían ser. Las obras de arte, entonces, se concentran en su propia interioridad y convierten su efecto en aleatorio, mientras que en otras ocasiones había, si no armonía, por lo menos cierta proporcionalidad entre interioridad de la obra y su efectividad. Lo que exige la experiencia artística es una relación cognoscitiva, no afectiva, con la obra; el sujeto ya está en el interior de ella, como uno de sus momentos. Pero si la experiencia artística se acerca desde fuera a la obra y no respeta la disciplina que le es propia, entonces se aleja del arte y se convierte en objeto de la sociología.

Estética formal y de contenido (II)

Hoy la estética tiene que estar por encima de la controversia entre Kant y Hegel sin querer trivializarla intentando la síntesis. El concepto kantiano de algo que agrada por su forma resulta retrógrado respecto a la experiencia estética y no hay por qué volverlo a suscitar. La doctrina hegeliana del contenido no parece muy asimilable. La música tiene un contenido determinado que en ella transcurre, pero se burla de la forma hegeliana de entender el contenido. Es tan total el subjetivismo de Hegel, y su Espíritu de tal manera es todo, que la diferenciación de lo otro y por tanto la determinación de lo que eso otro sea carece de toda validez en estética. Como en él todo es sujeto, deja sin relieve lo auténticamente subjetivo, es decir, el espíritu como constitutivo de la obra de arte, y se rinde ante lo material del arte, fuera ya de la dialéctica. A Hegel habría que reprocharle ampliamente que en su estética, no obstante su grandiosa visión, quedó prisionero de aquella filosofía de la reflexión que él mismo había combatido. En contra de su misma concepción, acepta esa opinión primitiva de que la materia es conformada por el sujeto estético o incluso, como se dice, «trabajada»; parece como si reflexionando sobre las opiniones primitivas que le agradan las opusiese a su reflexión más propia. Hablando en términos hegelianos hemos de decir que en la obra de arte el sujeto ha de identificarse con la forma y con el contenido. Sólo que el sujeto se convierte en objetivo, en otro, precisamente al pasar por su propia subjetividad. Es que el sujeto en sí mismo es objetivamente mediato; y gracias a la configuración artística es como sale afuera su contenido objetivo latente. Ninguna otra representación del contenido del arte es seria; la estética oficial marxista no ha entendido la dialéctica, como tampoco el arte. La forma en sí misma está sometida a la mediación del contenido, pero no como algo que fuera heterogéneo con respecto a ella. Y lo mismo el contenido con respecto a la forma. Cada uno debe distinguirse en su propia mediación, pero el contenido inmanente de

la obra de arte, su material y su movimiento, son otra cosa muy distinta que el contenido entendido como si pudiera abstraerse, como el argumento de una narración o la representación de un cuadro, del contenido tal como Hegel lo entendió ingenuamente. Su pensamiento, y el de Kant, se rezagaron con respecto al fenómeno estético, éste con respecto a su profundidad y plenitud, y Hegel con respecto incluso a lo específicamente estético. El contenido de un cuadro no es sólo lo que representa, sino todo lo que contiene de elementos coloristas, estructuras, relaciones. El contenido de una música, dice Schönberg, es la historia de un tema. El objeto es también uno de sus momentos; en poesía, la acción o la historia contada; pero sin olvidar todo lo que en la obra ha quedado reflejado, el punto hacia el que se orienta y hacia el que va cambiando su rumbo. No hay que confundir la forma con el contenido, pero sí hay que liberarlos de esa anquilosada e insuficiente oposición polar en la que se hallan encerrados. La observación de Bruno Liebrucks de que la política y la filosofía del derecho de Hegel pertenecen más a la Lógica que a los escritos y lecciones que a ellas dedicó, vale también para la Estética. Sería preciso convertirla en una auténtica dialéctica no camuflada. En la introducción de la segunda parte de su *Lógica* afirma Hegel que las categorías de la reflexión son ellas mismas algo que ha nacido, que ha llegado a ser y que, sin embargo, son válidas. Con el mismo espíritu ha desmontado Nietzsche, en *El ocaso de los ídolos,* ese mito que niega toda verdad a lo que ha llegado a ser. La estética debería seguir este camino. Cuanto en ella se establezca como norma externa habrá de ser pasajero como todo lo devenido, además de envejecido a causa de su misma exigencia de perennidad. Sin embargo, las exigencias las normas actuales que han brotado en el movimiento de la historia no son casuales ni carecen de fuerza constrictiva, sino que son objetivas gracias a su contenido histórico. Lo efímero de la estética es precisamente su robustez, su esqueleto. La estética no debe deducir la objetividad de su contenido histórico de una forma histórica como algo inevitable ante el avanzar de la historia, sino que debe comprenderla desde las mismas configuraciones que va tomando. No se modifica ni cambia nada en la historia según ese modelo de pensamiento trivial: es la historia misma la que es inmanente a su propia verdad. Por ello se le debe exigir un análisis histórico-filosófico de la situación en sentido estricto para que sirva de lo que en otro tiempo se consideró su *a priori.* Las palabras que pueda leer en cada situación son más objetivas que las normas generales, esas normas ante las que las palabras, de acuerdo con el uso filosófico, deberían ser responsables. Sería bueno poner de relieve que los grandes manifiestos estéticos, y cosas semejantes, son los que ocupan el lugar de lo que antes proporcionaba la estética filosófica. Pero una conciencia demasiado aguda de la verdad instan-

tánea sería pasajera y por ello, como contrapunto del análisis de la situación, hay que efectuar la confrontación de las categorías estéticas tradicionales con ese análisis. Así se ponen en relación el movimiento artístico y el de sus conceptos.

Metodología. «Segunda reflexión». Historia

Constituye ya una consideración metodológica afirmar que un intento de construir una estética no tiene por qué verse precedido, como es usual, por una metodología general. Ello se debe a las relaciones que existen entre el objeto estético y las reflexiones sobre el mismo. Las inevitables necesidades metódicas no se cubren contraponiendo nuevos métodos a los ya aprobados. Mientras no se penetre en las obras, según la comparación de Goethe, como en una capilla, las palabras sobre realidades estéticas, tanto si se trata del contenido como de su conocimiento, se quedan en meras afirmaciones. A esa objeción machaconamente repetida de que la estética habla de objetividad donde sólo existen opiniones subjetivas, de que el contenido estético al que se dirige cualquier estética objetivista no es otra cosa que una proyección subjetiva, sólo puede responderse eficazmente mostrando objetivamente ese contenido artístico en las mismas obras de arte. Un método se legitima en su aplicación, no hace falta demostrarlo de antemano. Si la objetividad estética como principio general abstracto se asentase antes de su aplicación, no produciría más que perjuicios al no estar apoyada en ningún sistema previo. Su verdad queda garantizada en los pasos posteriores, no en los primeros, su verdad nace de su mismo despliegue. Es su única defensa, si se la quiere considerar como un principio, ante la insuficiencia de los principios. La aplicación está necesitada de una reflexión crítica sobre los principios, y ésta es la que guarda a aquélla de una forma de pensar irresponsable y desligada. El espíritu que concibe las obras de arte se libera de su propia *hybris* mediante esa objetivación de sí mismo que son las obras. Lo único que subjetivamente se le exige es su propia espontaneidad. Conocimiento artístico quiere decir llevar al espíritu objetivado, por medio de la reflexión, hasta su estado de fluida agregación de fuerzas. Pero la estética tiene que guardarse de creer que conseguirá su afinidad con el arte si puede llegar a expresar, como por arte de magia y ahorrándose los rodeos conceptuales, lo que el arte es. La mediación que el arte ejerce respecto del pensamiento es algo cualitativamente distinto. Lo que se transmite en el arte, aquello que hace que sus obras sean algo más que un mero estar-ahí, tiene que someterse a la mediación de una nueva reflexión gracias a la que se apoya en los conceptos. Y no se consigue esto si los conceptos se alejan de los detalles, sino precisamente si se ocupan

con toda decisión de ellos. Poco antes del fin del primer movimiento de la sonata *Les adieux* de Beethoven, tres compases que pasan rápidamente imitan el trote de unos caballos. Pues bien, este lugar que pasa deprisa, al que no se puede llegar inmediatamente por ningún concepto, ese sonido pasajero que ni siquiera se puede identificar bien dentro del contexto de todo el movimiento, nos dice mucho más sobre la esperanza del retorno que la reflexión general sobre la esencia de los tonos fluidos y pasajeros. Sólo una filosofía que consiguiera apropiarse de lo más íntimo de tales figuras micrológicas en la construcción de un todo estético podría conseguir lo que promete. Y para ello tiene que ser un pensamiento formado en sí mismo y lleno de mediaciones. Pero si pretendiera, con grandes palabras mágicas, llegarse a lo oculto del arte, se quedaría sin nada o caería en tautologías o en meras características formales de las que ha huido la esencia, expulsada por los hábitos lingüísticos y por el deseo de llegar al origen. La filosofía no es tan dichosa como Edipo que respondía sin rodeos a los enigmas, aunque su suerte en hacerlo quedara después cegada. Como los enigmas del arte están en la constelación que cada obra representa a causa de sus procedimientos técnicos, los conceptos no son sólo una necesidad para descifrarla, sino su única oportunidad. En su singularidad, el arte es por esencia algo más que singular, su misma inmediatez es algo mediato y tiene afinidades con el concepto. El sentido común desea, y con razón, que la estética, como un nominalismo que se muerde la cola, no se encapsule en el análisis de las obras individuales, aunque tampoco pueda prescindir de ellas. Y aunque no puede negar su libertad de acercarse a lo singular, su segunda reflexión, que también es estética, se mueve en un medio más distanciado de las obras de arte. Aunque la estética es víctima de la concreción propia del arte, lo ha hecho sin resignarse a perder su puro ideal y en la misma concreción no está libre de dudas, sobre todo de las que le crea el pensamiento teórico. Se rebela contra el abstraccionismo y la manía clasificatoria, pero necesita abstracciones y entre sus objetivos están también los géneros clasificados. Los géneros de las obras, por más represivos que hayan sido, representan algo más que un *flatus vocis,* y esto sin olvidar que la enemiga contra la conceptualización general ha sido un agente del arte. Cualquier obra, aun la que se presenta como plena armonía conseguida, es un complejo de problemas. Participa en la historia en cuanto tal y supera así su propia singularidad. En la mónada de cada obra está la problemática de los seres circundantes que han intervenido en su constitución. Lo estéticamente singular comulga con su propio concepto dentro del ámbito de la historia. La historia es inherente a la teoría estética, sus categorías son radicalmente históricas. Esto es lo que presta a su despliegue la constricción que, incluso sometida a la crítica por su aspecto aparente, guarda fuerza

suficiente para quebrar el relativismo que quiere representarse el arte como un mero aglomerado de obras. Resulta críticamente dudoso afirmar de una obra de arte, y aun del arte en general, que son «necesarios», pues ninguna obra de arte lo es. Pero sí que es verdad que sus mutuas relaciones son las de la condicionalidad y esta condicionalidad continúa en su propio interior. Explorar estos complejos de condiciones nos llevan hacia lo que el arte todavía no es, pero que la estética debería tener como su objeto. Al ser el arte históricamente algo concreto, crea ciertas exigencias a la estética. Esta comienza por la reflexión, pero por medio de ella se abre a la perspectiva de lo que el arte es. Ya que el arte, lo mismo que sus obras, es sólo lo que puede llegar a ser. La teoría estética no puede darse por satisfecha con la explicación de las obras de arte ya existentes y sus conceptos, porque ninguna obra ha podido disolver del todo su tensión interna y la historia misma se opone a la idea de tal disolución. Al volverse hacia la verdad de las obras, la empuja, en cuanto filosofía, más allá de ellas mismas. La conciencia de verdad en el arte roza por su extremo con la forma más efímera de reflexión estética, con el manifiesto artístico. Es un principio metódico que son los últimos fenómenos los que deben arrojar su luz sobre todo el arte y no al contrario, como creen el historicismo y la filología, a los que agrada, por su íntimo espíritu burgués, que nada cambie. Si tiene razón Valéry al afirmar que lo mejor de lo nuevo es la respuesta a una necesidad antigua, entonces las obras auténticas son crítica de las pasadas. A través de la articulación de esta crítica es como la estética se vuelve normativa. Pero esto tiene también efecto retroactivo: sólo se podrá esperar de ella una pequeña parte de todo lo que la estética general engañosamente pretendía.

EPILOGO DE LOS EDITORES

La metáfora usada por Adorno para la obra de arte: «El fragmento es la presa que hace la muerte en la obra de arte. Al destruirla, le quita también la mancha de su apariencia», vale literalmente para la última obra filosófica en que trabajó. El texto de la Teoría estética, *tal como estaba en agosto de 1969 y que editamos con la mayor fidelidad posible, es el de una* work in progress, *no el de un libro que Adorno hubiese publicado en esta forma. Pocos días antes de su muerte escribió en una carta que la redacción definitiva «necesita de un trabajo desesperado», «pero esencialmente es ya trabajo de organización, apenas sobre la sustancia del libro», pues en él, añade, «ya está todo, como se dice, presente». Esta última revisión que Adorno pensaba hacer y terminar antes de mediar 1970 habría cambiado de sitio numerosos pasajes y habría abreviado otros; tampoco estaban incluidos en él los fragmentos que ahora se editan bajo el epígrafe de «Paralipomena», y la primera introducción (que incluimos) habría sido sustituida por otra nueva. Finalmente, Adorno habría mejorado ciertos detalles lingüísticos. La obra ha quedado por tanto reducida a un torso, que, junto con la* Dialéctica negativa *y un libro planeado sobre filosofía moral, debería «presentar todo lo que tengo que poner en el platillo de la balanza». Esta expresión no es del todo justa aplicada a estas obras, como tampoco lo es en relación con sus otros libros, desde* Kierkegaard *hasta la monografía sobre Berg. Y aunque el autor no esté del todo desprovisto de razón al emplearla, ella nos hace ver a qué obras se refería y* cuáles *excluía. Lo «fragmentario de una obra» crece «como expresión» —como expresión de crítica a lo cerrado en sí mismo, a lo consecuentemente sistemático que inspira en su intimidad la filosofía de Adorno— y le quita esa mancha de apariencia de la que él creyó que ningún espíritu*

está libre. Pero todo esto tiene poco peso en comparación con la destrucción de que da testimonio el texto de la Teoría estética. El concepto de fragmento lo emplea Adorno en un doble sentido. Uno de ellos tiene algo de productivo y se refiere a las teorías construidas sistemáticamente, que deben deshacerse en fragmentos para poder liberar la verdad que encierran. Pero este significado no vale aplicado a la Teoría estética. Su fragmentariedad es la presa de la muerte en una obra antes de que hubiera podido llevar a término la plenitud de su forma. Es esencial a toda la filosofía de Adorno no querer extraer sentido alguno de las destrucciones que acarrea la muerte, sentido que permitiría una cierta conformidad con ellas. Dos fragmentos biográficos de parecido rango tienen una eminente significación para él: nunca quiso conformarse con que no se pudiera salvar la Obra de los pasajes de Benjamin ni con que la instrumentación de Lulú de Berg quedase inacabada. Por esto una edición de la Teoría estética no puede llevar a engaño sobre el sentido de su carácter fragmentario ni debe siquiera intentarlo. Pero tampoco nos es posible conformarnos con ese su carácter. No cabe ninguna conformidad con este inacabamiento en que la ha convertido una pura contingencia, y sin embargo la fidelidad a quien la vivió de forma incomparable nos impide modificar este su estado con intentos de ampliación.

Adorno había reanudado su actividad docente en la Universidad de Frankfurt en el semestre de invierno 1949/1950, y ya en el verano de 1950 explicó un curso de Estética. En los años siguientes, sus explicaciones trataron cuatro veces sobre el mismo tema, la última en un curso dividido en dos partes entre el verano de 1967 y el invierno de 1967/68, cuando ya estaban escritas muchas partes de la Teoría estética. Pero no puede conocerse con seguridad cuándo fue delineado el plan de un libro completo sobre Estética. Ocasionalmente habló Adorno de él como de un trabajo que «he ido postergando durante toda mi vida». Por lo menos desde junio de 1956 empezaron a existir papeles sueltos ya destinados a formar parte de esa Estética que quería escribir, y el deseo de su amigo Peter Suhrkamp, fallecido en 1959, de obtener para su editorial una Estética de Adorno, pudo servir para dar concreción al proyecto. Más importante fue sin duda su deseo de integrar sus propias ideas sobre Estética, de desarrollar en forma de teoría cuanto hasta entonces había escrito en numerosos trabajos sobre música y literatura. Trabajos que recibirían la forma de ensayos rápidos cuando no de meras rapsodias. La primacía de un pensamiento que es ante todo de contenidos concretos ha podido impedir la visión de la unidad de su conciencia filosófica. Los trabajos sobre obras artísticas concretas no son, según Adorno, «aplicaciones de la teoría estética, sino momentos integrantes de la misma». El 4 de mayo de 1961 comenzó Adorno a dictar su primera versión de la Teoría estética, dividida en pa-

rágrafos relativamente breves. Pero el trabajo fue interrumpido pronto en favor de la Dialéctica negativa. Tras terminar esta última en el verano de 1966, comenzó a ocuparse, desde el 25 de octubre de 1966, en una nueva versión de la Estética. Los cortos parágrafos fueron sustituidos por capítulos. La «Esquematización», la detallada disposición de la materia del libro, costó grandes trabajos. Y al finalizar enero de 1967 ya estaba concluida aproximadamente una cuarta parte de la obra, aunque todavía en borrador. Siguió dictando a lo largo de 1967 a la vez que componía trabajos como una introducción a Durkheim y el prólogo a una selección de poesías de Rudolf Borchardt. Un apunte de su diario nos informa que la Teoría estética había terminado de dictarse el 25 de diciembre de 1967, «en estado bruto». Pero esta anotación parece que se hizo demasiado pronto porque el 8 de enero de 1968 escribe en una carta: «la primera redacción está casi acabada», y por fin el 24 de ese mismo mes: «Entretanto he acabado la primera redacción de libro grande sobre estética.» La versión dictada comprende, además de la Introducción, siete capítulos titulados «Situación», «Lo que fue el arte o sus orígenes», «Materialismo», «Nominalismo», «Sociedad», «Palabras» y «Metafísica». El texto de 1961 desapareció casi totalmente en la nueva versión. Pero también ésta es apenas reconocible en su última redacción, la presentada en este volumen. Adorno expresó en cartas la relación que tendría la versión definitiva con la obra que había dictado primeramente: «Comienza entonces el trabajo principal, la redacción definitiva. Las últimas versiones son lo definitivo en mí, las primeras son sólo materias primas, o [...]: son una especie de trampa que yo mismo me organizo porque me permiten maniobrar desde la posición de crítico de mis propias cosas, posición que ha sido siempre la más fecunda para mí.» Pero la redacción crítica de la Teoría estética mostró que, por lo menos esta vez, la última versión aportó sólo modificaciones superficiales.

Tras finalizar el trabajo de dictado, la obra volvió a embarrancar. Adorno se dedicó a trabajos sociológicos que le encargaban, como la Introducción a la obra colectiva La polémica del positivismo en la sociología alemana, y en este tiempo nació también el libro sobre Alban Berg. Pero Adorno consideraba estas distracciones de su «principal empresa» como correctivos saludables. A ellas se añadieron las discusiones con el movimiento de protesta estudiantil y su participación en los enfrentamientos sobre política universitaria. Las primeras le sirvieron par algo de lo que ha quedado en sus «Notas marginales sobre teoría y praxis», pero las últimas fueron infecundas y sólo le robaron tiempo y fuerzas. Hasta septiembre de 1968 no pudo continuar su trabajo sobre Estética. Redactó primero las anotaciones críticas al conjunto del texto, que eran la preparación de la corrección propiamente dicha. Esta consistió en un conjunto de modifica-

ciones manuscritas del texto dictado, ya mecanografiado por entonces. Ni una sola frase quedó intacta y casi todas cambiaron de lugar; numerosos pasajes fueron añadidos y bastantes otros, a veces amplios, fueron rigurosamente tachados. A lo largo de este proceso, que Adorno comenzó el 8 de octubre de 1968, abandonó la división en capítulos. En su lugar apareció un texto continuo que sólo debía diferenciarse mediante el aumento de los espacios entre párrafos, y el 5 de marzo de 1969 lo terminó. Tres capítulos de la versión anterior quedaron fuera del texto fundamental. Dos de ellos —«Palabras» y «Situación»— fueron corregidos todavía en ese mes de marzo y la remodelación del último capítulo —«Metafísica»— pudo ser terminada el 14 de mayo. En las semanas siguientes escribió aún numerosas interpolaciones que habrían encontrado su lugar dentro del texto fundamental e incluso habrían sustituido algunos de sus pasajes que no le satisfacían plenamente en una tercera revisión del texto. La última redacción dada del texto lleva la fecha de 16 de junio de 1969.

La forma de exposición del libro, que puede dificultar notablemente una acogida favorable, no resulta solamente del carácter fragmentario de la Teoría estética. Mientras trabajaba en la segunda versión, se encontró enfrentado a unas tareas que no había previsto. Son las que se refieren a la disposición del texto y, sobre todo, a la relación entre la exposición y lo expuesto. Adorno nos da cuenta de ello en sus cartas: «Es interesante que al trabajar me vienen como al asalto ciertas consecuencias respecto de la forma que proceden del contenido de los pensamientos. Es cierto que suelo esperarlas desde mucho antes pero, con todo, me sorprenden. Se trata sencillamente de la consecuencia de mi teoría de que filosóficamente no existe nada 'primero'. Consecuentemente no se puede construir una argumentación en la forma usual escalonada, sino que hay que construir la totalidad a partir de una serie de conjuntos parciales que de alguna manera tienen pareja importancia y se ordenan concéntricamente, en el mismo nivel. La constelación de todas ellas y no su consecuencia es la que nos entrega la idea.» Respecto a las dificultades de exposición de la Teoría estética, dice en otra carta: «Consisten en que la consecuencia entre el antes y el después, casi inevitable en un libro, es tan irreconciliable con la cosa de que trata que la disposición tradicional de un libro que yo he seguido hasta ahora (en la misma Dialéctica negativa) se me presenta como irrealizable. El libro tiene que ser escrito en partes concéntricas, del mismo peso, paratácticas, ordenadas en la dirección de un punto medio que expresan por medio de su constelación.» Por tanto, los problemas inherentes a la forma paratáctica de exposición, tal como se da en la última versión de la Teoría estética y que ni aun así le satisfizo, son problemas objetivos: son la expresión de la actitud que toma su pensamiento ante la objetividad. La parataxis filosófica quiere ser fiel al programa hegeliano del puro mirar, al no violentar las cosas por medio de preformaciones subjetivas, sino al dejar que se convierta en lenguaje su mudo silencio, su falta de identidad. Adorno explicó, a propósito de Hölderlin, esta forma de proceder por series y dijo de su propio método que tenía estrechas afinidades con los textos estéticos finales del poeta. Pero una teoría que se enciende al calor del individuum ineffabile y que quiere reparar, en lo que es irrepetible e inconceptualizable, las culpas procedentes de los añadidos de un pensamiento fácilmente identificador, tiene que entrar necesariamente en conflicto con la abstracción de la que, como teoría, no puede prescindir. El contenido filosófico de la Estética de Adorno determina su forma paratáctica y esta forma está llena de aporías. Exige que se resuelva un problema de cuya última insolubilidad, aun en medio de la teoría, Adorno no dudaba. Pero también hay que decir que el rigor de la teoría está unido con el hecho de que el pensamiento no cejó en su trabajo ni en sus esfuerzos por resolver lo irresoluble. El esfuerzo que hace falta para llegar a la plena recepción de la obra participa también de esa paradoja. No hay duda que el remodelamiento posterior del texto hubiera aminorado las dificultades que cierran el πόρος el acceso directo, y aunque no las hubiera suprimido del todo, al menos habrían quedado precisadas al articular del todo la obra: Adorno quería comenzar la tercera revisión que habría llevado la Teoría estética a su forma definitiva tras la vuelta de unas vacaciones que fueron las últimas.

La presente edición, que no es crítico-histórica, contiene todo el texto de la última versión. Sólo han sido excluidos los pasajes de la versión dictada que no se incluyeron en el texto tras la segunda revisión; aun cuando Adorno no las tachó expresamente han de ser considerados como rechazados por él. Y un buen número de pequeños fragmentos, que han quedado sin corregir, se recogen en el epígrafe «Paralipomena» a causa de su riqueza de contenido. La primera introducción, que sí fue corregida, pero que Adorno abandonó después, ha sido incluida en la obra como anexo. Su importancia objetiva es la que nos prohibió prescindir de ella. Se han conservado las particularidades ortográficas y también la puntuación que sigue ampliamente el ritmo de la palabra hablada y que Adorno, si hubiese llegado a preparar la obra para la imprenta, habría modificado para adecuarla a las reglas usuales. Las correcciones manuscritas que convirtieron el texto en algo difícilmente legible aun para el mismo Adorno han condicionado el hecho de que en la edición hayan quedado algunas formulaciones elípticas y algunos anacolutos, aunque aquí se hayan introducido algunas correcciones. Fuera de estas modificaciones gra-

maticales, les ha parecido aconsejable a los editores prescindir en lo posible de conjeturas, por más que el texto existente dé pie a ellas por sus repeticiones a veces por sus mismas contradicciones. Muchos pasajes y muchas formulaciones de cuya ulterior modificación por Adorno están convencidos, han sido incluidos sin hacerla. Y sólo se han introducido lecturas conjeturales cuando se trataba de evitar errores de comprensión.

La ordenación del texto presentó grandes dificultades. Como base se tomó el texto fundamental muy corregido por Adorno y se le añadieron esos tres capítulos revisados por él, pero no plenamente integrados en aquél. La parte titulada «Situación» (págs. 21 a 51), que formaba el capítulo primero en la versión primitiva y es una reflexión histórico-filosófica sobre la modernidad, tenía que situarse en un lugar relativamente inicial, ya que la idea de que la cumbre del arte contemporáneo sirve para iluminar los casos del pasado ocupa un punto central en la Teoría estética. *De acuerdo con una nota que conservamos, Adorno pensaba colocar juntos los capítulos «Situación» y «Palabras» (págs. 52 a 66); por ello también lo hemos hecho nosotros. La colocación del epígrafe «Metafísica» (págs. 159-181) a continuación de la parte «Carácter enigmático» pareció necesaria por la concatenación del pensamiento. Las separaciones entre parágrafos han sido a veces cambiadas, pero los cambios son en su mayor parte consecuencia de las anotaciones marginales del mismo autor. Algunas otras, hechas por los editores, pretenden acentuar más claramente el carácter paratáctico del libro y en modo alguno sacrificar este principio de exposición al de una deducción jerarquizada. Los fragmentos reunidos por nosotros bajo el título de «Paralipomena» son en parte añadidos, escritos posteriormente, y en parte pasajes sacados del primer texto y que habrían encontrado su lugar definitivo en otro lugar del mismo. La integración en él de tales fragmentos ha sido irrealizable. Adorno no dejó dicho el sitio para el que estaban destinados y casi siempre se presentaban muchos lugares en los que podrían haber sido incluidos. Esta inclusión, además, hubiera hecho necesaria la confección de frases conjuntivas, para lo cual los editores no nos hemos sentido autorizados. El orden que tienen los fragmentos incluidos en los «Paralipomena» sí que procede de nosotros, al igual que los ladillos, los cuales frecuentemente responden a las palabras que señalan lo fundamental del contenido y que Adorno mismo escribió en casi todas las páginas del manuscrito.*

Como encabezamiento de la Teoría estética *podría servir la idea de Federico Schlegel: «En eso que se llama filosofía del arte, una de dos: o falta la filosofía o falta el arte.» Fue intención de Adorno dedicar el libro a Samuel Beckett.*

Querríamos por fin mostrar nuestro agradecimiento a Elfriede Ilbricht, durante largos años secretaria de Adorno, que ha descifrado y transcrito el texto.

Julio de 1970

INDICE

TEORIA ESTETICA 7

ARTE. SOCIEDAD. ESTÉTICA 9

La perdida evidencia del arte, 9.—Contra la cuestión de sus orígenes, 11.—Verdad y vida de las obras de arte, 12.—Relación entre arte y sociedad, 14.—Crítica de la estética psicoanalítica, 18.—Estética de Kant y de Freud, 21.—El «goce artístico», 25.—Hedonismo estético y felicidad del conocimiento, 27.

SITUACIÓN 29

Desintegración de los materiales, 29.—Pérdida de la esencia artística; crítica de la industria de la cultura, 30.—Lenguaje del sufrimiento, 33.—Filosofía de lo nuevo, 34.—El problema de la invariancia; experimento (I), 38.—Defensa de los «ismos», 40.—Los «ismos» como escuelas secularizadas, 41.—Posibilidad y acaso: «Segunda reflexión», 43.—Lo nuevo y la duración, 45.—Dialéctica de la integración y del «punto subjetivo», 47.—Novedad, utopía, negatividad, 51.

Arte moderno y producción industrial, 52.—Racionalidad y crítica estéticas, 54.—Canon de prohibiciones, 55.—Experimento (II). Seriedad e irresponsabilidad, 57.—El ideal de lo negro, 60.—Relación con la tradición, 61.—La subjetividad y lo colectivo, 62.—Solipsismo, tabú

mimético, mayoría de edad, «oficios», 64.—Expresión y construcción, 65.

LAS CATEGORÍAS DE LO, FEO, LO BELLO Y LA TÉCNICA ... 67

La categoría de lo feo, 67.—Aspecto social y filosofía de la historia de lo feo, 70.—El concepto de lo bello, 73.—Mímesis y racionalidad, 76.—El concepto de construcción, 80.—Tecnología, 82.—Dialéctica del funcionalismo; condena de la belleza natural, 85.

LA BELLEZA NATURAL 87

Veredicto sobre la belleza natural, 87.—Belleza espiritual como «salida», 88.—El paisaje como tema de cultura, 90.—Belleza natural y belleza artística, 92.—Deformación histórica de la experiencia de naturaleza, 95.—Análisis de la percepción estética, 96.—La belleza natural como historia detenida, 97.—Indeterminabilidad determinada, 99.—La naturaleza, cifra de reconciliación, 101.—Metafísica de la crítica hegeliana a la belleza natural, 103.—De la belleza natural a la artística, 106.

LA BELLEZA ARTÍSTICA: «APARICIÓN», ESPIRITUALIDAD, INTUICIÓN 109

El «más» como apariencia, 109.—Trascendencia estética y desencantamiento, 110.—Clarificación racional y estremecimiento, 111.—Arte y lejanía del arte, 112.—Lo no existente, 114.—Carácter de imagen, 116.—«Explosión», 117.—El contenido de la imagen es colectivo, 118.

El arte como algo espiritual, 120.—La inmanencia de las obras y lo heterogéneo, 122.—Sobre la estética hegeliana del espíritu, 124.—Dialéctica de la espiritualización, 126.—Espiritualización y caos, 128.—Aporías de la intuición artística, 129.—Intuición sensible y concepto, 133.

APARIENCIA Y EXPRESIÓN 137

Crisis de la apariencia, 137.—Apariencia, sentido, «tour de force», 142.—Salvación de la apariencia. Armonía y disonancia, 144.—Expresión y disonancia, 148.—Sujeto-objeto y expresión, 149.—Expresión y lenguaje, 150.—

Dominio y conocimiento conceptual, 152.—Expresión y mímesis, 153.—Dialéctica de la interioridad, 155.—Aporías de la expresión, 157.

CARÁCTER ENIGMÁTICO. CONTENIDO DE VERDAD. METAFÍSICA. 159

Crítica y salvación del mito, 159.—Lo mimético y lo estúpido, 160.—«Cui bono», 161.—Carácter enigmático y comprensión, 162.—«Nada sin cambios», 164.—«Fábula de la ratonera», 166.—Enigma, escritura, interpretación, 167.—Interpretación como imitación, 168.—«Bloqueo», 169.—Trascendencia quebrada, 170.—Carácter enigmático, contenido de verdad, lo absoluto, 171.

Contenido de verdad de las obras de arte, 171.—Arte y filosofía. Contenido colectivo del arte, 174.—Verdad como apariencia de lo que tiene apariencia, 175.—Mímesis de lo mortal y reconciliación, 177.—«Methexis» en lo tenebroso, 179.

AJUSTE Y SENTIDO 182

Logicidad, 182.—Lógica, causalidad, tiempo, 184.—Finalidad sin fin, 186.—Forma, 188.—Forma y contenido, 191.—Concepto de articulación (I), 194.—El concepto de lo material, 197.—El concepto de tema o asunto. Intención y contenido, 198.

Intención y sentido, 201.—Crisis del sentido, 203.—Concepto de armonía e ideología del conjunto armónico, 208.—Afirmación, 211.—Crítica del clasicismo, 212.

SUJETO-OBJETO 216

Lo subjetivo y lo objetivo como equívocos, 216.—Sobre el sentimiento estético. Crítica del concepto kantiano de objetividad, 218.—Equilibrio precario, 220.—Lenguaje y sujeto colectivo, 220.—Sobre la dialéctica sujeto-objeto, 223.—«Genio», 224.—Originalidad, 227.—Fantasía y reflexión, 228.—Objetividad y cosificación, 230.

PARA UNA TEORÍA DE LA OBRA DE ARTE 232

La experiencia estética es un proceso y la obra también, 232.—Transitoriedad, 235.—Artefacto y génesis, 236.—La obra de arte como mónada y el análisis inmanente, 237.—El arte y las obras de arte, 239.—La historia como constitutivo. «Comprensibilidad», 241.—Necesidad de ob-

jetivación y disociación, 242. — Unidad y Pluralidad, 245.—La categoría de la intensidad, 246.—«Por qué una obra se llama bella con razón», 247.—«Profundidad», 250.—Concepto de articulación (II), 251.—La diferenciación del progreso, 252.—Desarrollo de las fuerzas productivas, 253.—Modificación de las obras, 254.—Interpretación, comentario, crítica, 255.—El contenido de verdad es histórico, 256.—Lo sublime en la naturaleza y el arte. Sublimidad y juego, 259.

LO UNIVERSAL Y LO PARTICULAR 263

Nominalismo y ocaso de los géneros estéticos, 263.—La estética de los géneros en la Antigüedad, 267.—Historia filosófica de las convenciones, 268.—Concepto de estilo, 270.—Progreso del arte, 273.—La historia del arte no es homogénea, 275.—Progreso y dominio de los materiales, 277.—«Técnica», 279.—El arte en la época industrial, 284.—Nominalismo y forma abierta, 288.—Construcción. Estática y dinámica, 291.

SOCIEDAD 295

Duplicidad del arte: hecho social y autonomía, 295.—Carácter fetichista, 297.—Aceptación y producción, 299.—Elección de tema. Sujeto artístico. Relación con la ciencia, 301.—El arte como forma de proceder, 304.—Ideología y verdad, 305.—«Culpa», 306.—Aceptación del arte de vanguardia, 307.—Mediación entre arte y sociedad, 309.—Crítica de la catarsis. Pastiche y vulgaridad, 311.—Actitud frente a la praxis, 315.—Eficacia, vivencia, «conmoción», 318.—El compromiso, 321.—Esteticismo, naturalismo, Beckett, 324.—Contra el arte dirigido, 326.—Posibilidad del arte hoy, 327.—Autonomía y heteronomía, 329.—Opción política, 331.—Progreso y reacción, 333.—El arte y la miseria de la filosofía, 336.—Arte y preponderancia del objeto, 337.—El problema del solipsismo y la falsa reconciliación, 337.

PARALIPOMENA 341

Estética de la forma y del contenido, 379.—Dialéctica entre construcción y expresión, 396.—«Schock» y montaje surrealista, 413.

TEORÍAS SOBRE EL ORIGEN DEL ARTE *(Excurso)* 420

PRIMERA INTRODUCCION 429

Lo anticuado de la estética tradicional, 431.—Cambio de función de la ingenuidad, 436.—La estética tradicional como irreconciliable con el arte actual, 439.—Verdad y fetichismo de las obras de arte, 441.—Coacción a la estética, 442.—Estética como puerto de refugio de la metafísica, 445.

Experiencia estética como comprensión objetiva, 447.—Análisis inmanente de las obras y teoría estética, 450.—Dialéctica de la experiencia estética, 451.—Lo universal y lo particular, 453.—Crítica de la investigación fenomenológica del origen, 455.—Actitud ante la estética hegeliana, 456.—Carácter abierto de la estética. Estética formal y de contenido (I), 457.—Estética formal y de contenido (II), 460.—Metodología. «Segunda reflexión». Historia, 462.

EPÍLOGO DE LOS EDITORES 467

