

José Luis Pardo

La obra de arte en la época de su serialización modulada

ENSAYO SOBRE LA FALTA
DE ARGUMENTOS

Para quienes vivimos este fin de siglo, las llamadas "vanguardias históricas" (supuesto que esta etiqueta siga siendo suficiente para soslayar la enorme heterogeneidad de los movimientos artísticos surgidos entre el final del siglo XIX y la segunda guerra mundial) representan, en el terreno del arte, una suerte de *clasicismo* inevitable con respecto al cual, como les sucede a todos los clasicismos, se puede tener una actitud favorable o negativa, pero de cuya referencia en ningún caso se puede prescindir. No es exactamente que todo el arte contemporáneo proceda (por vía de filiación o de contraposición) del "arte de vanguardia", sino más bien que nadie que en estos tiempos tenga una relación de compromiso con el arte puede ser ajeno a la conmoción cultural de la que tales movimientos son, en parte, síntoma, y, en parte, origen. Ignorar la existencia de las vanguardias en arte sería algo así como ignorar a Freud en psicología, a Nietzsche en filosofía o a Max Weber en sociología. Se puede ser anti-freudiano, anti-nietzscheano o anti-weberiano, pero, si no se quiere correr el riesgo de una ingenuidad rayana en el ridículo, no se puede ser pre-freudiano, pre-nietzscheano o pre-weberiano.

Sea cual sea la coloración afectiva o la valoración intelectual desde la que cada uno se acerque a este fenómeno, es notorio que su importancia no solamente se constata registrando la colección de obras que lo componen, sino también la celeridad, la relevancia y la contundencia con la que estos movimientos fueron recibidos por parte de la reflexión filosófica acerca de las artes -ya se quiera concebir esta reflexión como teoría de la sensibilidad (o del gusto), como filosofía del arte o como crítica de la cultura-. Cuando se observan, desde la perspectiva actual, tanto estas reacciones como la propia auto-interpretación que las vanguardias hicieron profusamente de sí mismas, ciertos rasgos -que nos importarían especialmente si fuera cierto, como acabamos de sugerir, que las vanguardias son nuestros "clásicos"- llaman poderosamente la atención. El más significativo de todos ellos podríamos resumirlo como "el rechazo de la estética". Un cierto sentimiento de fatiga y de vergüenza explica el tan frecuentemente subrayado carácter "anti-estético" del arte de vanguardia. Producir obras de arte, o contemplarlas disfrutando de ellas como espectador, parece convertirse de pronto en algo indecente. Tan indecente, que los artistas de vanguardia abandonan tan rápidamente el papel de autores de sus obras (sobre todo en la medida en que la "autoría" pueda tener que ver con la idea del "genio") como el público (entendido como "gran público") abandona las salas de exposiciones y conciertos en donde se amontonan estas obras.

Una cierta sospecha de *inautenticidad*, mucho más grave que la posibilidad de falsificación que siempre han tenido que soportar las obras, especialmente en el terreno de las artes plásticas, se cierne como una sombra sobre *todas* las obras de arte hasta entonces producidas y contempladas, una sospecha que salpica la vieja "belleza" de las "bellas artes" convirtiéndola en algo tan vergonzante como el supuesto "goce estético" que se suponía procuraban a sus espectadores. La belleza se torna de pronto indigna, insoportablemente superflua y mezquina. Y el gusto se convierte en una pasión vil y plebeya. Se extiende la impresión de que, por alguna razón, las bellas artes ya no son, ya nunca más serán posibles; la impresión de que la belleza, incluso aunque fuera posible, ya nunca más será necesaria ni deseable; la impresión de que, si ha de conservarse la idea misma de "arte", el arte debe significar otra cosa que belleza, debe suscitar otra cosa que placer o "juicios de gusto", debe implicarse en algo más serio, más hondo, más verdadero. Es esta impresión, asociada a la premonición de un inminente y formidable cambio de época, lo que confiere a los artistas y a los pensadores el coraje necesario para producir las nuevas obras -cuyo carácter "anti-

estético" y provocador es manifiesto- o para saludarlas con expectación. Todos están convencidos de que el arte ya nunca más volverá a ser lo que era (lo que era, por ejemplo, en el siglo XIX), sin que pueda decidirse del todo si ello significa que será algo que aún no ha sido o bien que volverá a ser lo que era en un principio, quizá lo que nunca debió dejar de ser.

1. Urdimbre, trama, tejido

Esta impresión de "agotamiento" del arte moderno es, como acabamos de indicar, paralela sin duda de una impresión más general de agotamiento epocal e incluso de agotamiento de la cultura (occidental), algunos de cuyos primeros notarios fueron a todas luces, ya a fines del XIX, Schopenhauer, Marx o Nietzsche. Y es digno de nota que este "cansancio cultural" coincida con el momento de mayor vigor del dispositivo tecnológico en el mismo orbe occidental. Cultura y técnica son, como más de una vez se ha hecho notar, como la trama y la urdimbre de la existencia humana: la técnica proporciona a las colectividades humanas, en efecto, una urdimbre con la que afrontar la inhóspita naturaleza, acotando el dominio de la utilidad, el substrato instrumental sin el cual la especie como tal no podría subsistir; pero la cultura hila en esa urdimbre una trama, proporciona a la vida humana un *argumento* (planteamiento, nudo y desenlace) que confiere a los acontecimientos un sentido capaz de ordenarlos, un vínculo más o menos secreto que traba el sucederse cotidiano de la experiencia y que permite a los hombres, no ya vivir, sino cantar, contar y saborear la vida: más claramente, sobrevivir, si entendemos como suele hacerse que los supervivientes son aquellos que *pueden contarlo*. Y la conjunción de la urdimbre y la trama es el tejido mismo de la existencia humana, la textura de la super-vivencia.

El ejemplo de los "zapatos de campesino" de Van Gogh, tal y como es presentado en el ensayo de Heidegger sobre "El origen de la obra de arte"¹ sigue siendo, a este respecto, un

¹.- Citamos por la traducción de Samuel Ramos en **Arte y Poesía**, Fondo de Cultura

lugar imprescindible: en sus páginas asistimos al modo en que, sobre la urdimbre de un útil, hijo de la técnica y sumergido en la habitualidad, sobre el fondo de un instrumento cuyo ser parece agotarse en su ser-usado y desgastado por el uso, vemos tramarse un gigantesco argumento (el agostarse del campo en el verano y su resurgir en primavera, el temor por la tempestad y la alegría ante la llegada del hijo...) que se ex-presa en la obra de arte, que en ella se libera del orden de lo utilitario (en donde es mera urdimbre o hábito) para alcanzar a manifestar la trama que mantiene viva la cultura en una maravillosa autonomía con respecto a la urdimbre instrumental y habitualizada. En esa liberación se insinúa, pues, la diferencia entre la verdad y la utilidad, entre la trama y la urdimbre, entre la cultura y la técnica, pero también se muestra la profunda imbricación de ambas que constituye, como Heidegger dice, el tejido de la existencia histórica de un pueblo. El útil no puede ser llamado verdadero ni falso (sólo correcto o incorrecto), el útil no es una obra de arte; la obra de arte no es un útil pero manifiesta la verdad de lo que el útil, en su auténtica esencia viva, es. Y esta verdad consiste, según Heidegger, en que el arte pinta (o cuenta, o canta, o baila) un *_mundo* (a saber, la trama argumental de sentido que constituye una cultura sobre una urdimbre de hábitos técnicos) arraigado en la *tierra* (es decir, en la naturaleza soberana e irreductible).

Muestra, por tanto, que la trama está, en el fondo, bien trabada con la urdimbre, porque finalmente -aunque sea imposible saber cómo- es la Naturaleza quien trama y quien urde, quien maneja los hilos (para que esto sea posible hay que decir, completando este texto de Heidegger con el referido a "La pregunta por la técnica", que la urdimbre no puede estar formada por un dispositivo técnico de devastación de la naturaleza del tipo de una central hidráulica, sino por mecanismos que se inscriben en la naturaleza sin violentarla, del tipo de un molino de viento), porque la naturaleza trama la cultura del mismo modo que la técnica está urdida en la naturaleza. La relación entre naturaleza (que siempre debe quedar oculta como la fuente secreta de la trama argumental de un pueblo) y mundo (que es lo que la verdad desoculta alimentándose de esa fuente encubierta) se reitera en cierto modo en la relación entre la técnica y la cultura y entre el pueblo y el artista. Así como el útil no es una obra de arte y la obra de arte no es un útil, el artista no es pueblo ni el pueblo es artista. El artista (supremamente concebido como poeta, fundador de una lengua) pertenece, según Heidegger, a la casta aristocrática de los fundadores de Religiones, de Estados o de Filosofías.

as (en suma: fundadores de mundos); pero así como el mundo nada sería si no se sustentase sobre la fuente oculta de la tierra, la naturaleza conspiradora, el Estado, la Religión, la Filosofía y el Arte se erigen sobre el fondo oculto, sobre el substrato de una comunidad. Por eso la conferencia de Heidegger termina conminando a "los alemanes" (es decir, al pueblo alemán) a afrontar la obra de un artista, de un poeta, de uno de los "fundadores" de la lengua, Hölderlin. El arte no es popular pero se nutre del pueblo como la cultura se nutre de la naturaleza. El pueblo no es artista pero se forma en el arte del mismo modo que la naturaleza adquiere forma (trama) a través de la cultura.

Se notará que, en toda esta teorización de la obra de arte, no aparece mención alguna a la sensibilidad, al gusto o a la belleza. De hecho, en el texto de Heidegger sobre la obra de arte estos temas aparecen sólo, por así decirlo, negativamente.

"La esencia del arte sería, pues, ésta: el ponerse en operación la verdad del ente. Pero hasta ahora el arte tenía que ver con lo bello y la belleza y no con la verdad. Aquellas artes que crean tales obras se llaman bellas artes... Al contrario, la verdad pertenece a la lógica. Pero la belleza se reserva a la estética".

Al precio de producir una total re-interpretación de lo que pueda significar "lógica", Heidegger desplaza la obra de arte desde el terreno de la estética al de la ontología y sustituye en su reflexión el tradicional problema de la belleza por el problema de la verdad. No para ubicar la obra de arte en el trillado escenario de la "mímesis" en su lectura más simplista (la verdad como copia o reproducción de una realidad externa), o para apelar a la verdad en un sentido cientificista, sino para considerar la dimensión onto-lógica de la obra de arte como la desocultación del ser de los entes, esto es, una vez más, desde el punto de vista de la verdad y no ya desde la perspectiva de la belleza.

Las razones de este proceder quedan bien claras a lo largo del texto. La primera referencia a la estética aparece ya al principio, cuando se hace el recuento de los diferentes modos de pensar el ser de las cosas que nos rodean, y se repara en la *sensación*, en la consideración de la cosa como una percepción que unifica una multiplicidad de sensaciones. Heidegger está aquí conjurando un fantasma cuyo nombre propio es: sujeto; pues si pensásemos que las cosas son el modo en que una conciencia se representa lo que a sus sentidos se da, la objeción de "subjetivismo" o de fenomenismo (si no de psicologismo y de escepticismo, debido al carácter privado de las sensaciones) sería difícilmente evitable. Y es

para conjurar este fantasma para lo que acentúa la "descalificación" de la estética como teoría de la percepción. Pero la estética vuelve a aparecer, esta vez como teoría de las bellas artes, en el fragmento que acabamos de citar, para ser objeto de una nueva descalificación que tiene por finalidad continuar con el exorcismo del mismo fantasma. Porque la estética como teoría de las bellas artes sólo podría fundarse en el gusto, y el gusto es de nuevo una facultad subjetiva que amenaza con hundirnos en el subjetivismo (*de gustibus...*).

De modo que la contemplación de las obras de arte es un *saber* (no un placer) que, precisamente por ser saber, para nada tiene que ver con "aquella habilidad del conocer, sólo por el gusto, lo formal de la obra, sus cualidades e incentivos" (106). Porque cuando se trata del placer estético de la belleza "no preguntamos por la obra misma sino *desde nosotros* que, al hacerlo así, no la dejamos ser una obra, sino que la representamos como un objeto que debe producirnos un estado de ánimo" (107).

"Se llama estética, casi desde la época en que comienza, a una consideración propia sobre el arte y el artista. La estética toma la obra de arte como un objeto, a saber, como objeto de la *aisthêsis*, de la percepción sensible en sentido amplio. Hoy a esta percepción se le llama vivencia. La manera como el hombre vive el arte debe dar una explicación sobre su esencia" (120)

y he aquí de nuevo la amenaza del subjetivismo (puesto que cada hombre vive el arte de una manera, cada hombre puede dar una explicación distinta de su esencia, tanto el espectador -que extrae de su vivencia la norma del goce estético- como el artista -que hace de ella la norma de su creación). Así comprendido, el arte es conducido hacia su propia muerte: expuestas para el "imaginar que fantasea caprichosamente", para "el flotar de la mera representación y de la imaginación en lo irreal", las obras cuelgan de las paredes de los museos y de las galerías como reses muertas en las cámaras frigoríficas de los carniceros, esperando a ser consumidas ("hacerse accesibles al goce público e individual") en un comercio artístico regido por la lógica del mercado. "Las obras ya no son lo que eran" (69), son cadáveres que confirman su hegeliana pertenencia a un pasado y que nos hacen dudar de que el arte, de esta manera subsumido en la estética, pueda seguir siendo un modo de acontecer la verdad (121).

2. Cosa del pasado

Así pues, el ensayo de Heidegger no se limita a teorizar lo que la obra de arte *es* (en su origen, en su esencia), sino también a establecer que, al menos desde hace algún tiempo, a las obras les es imposible ser lo que son. Se lo ha prohibido el sujeto convirtiéndolas en útiles destinados a la sensibilidad y concebidos como fuentes de placer, como objetos de gusto, convirtiéndolas en mercancías, bienes de consumo y piezas de museo. Hipertrofia de la urdimbre y atrofia de la trama. Hipertrofia de la urdimbre porque la técnica, no conforme con acuñar los medios necesarios para afrontar la naturaleza, parece haber proporcionado a las sociedades occidentales una "segunda naturaleza" que, en cierto modo, sustituye a la primera, convertida enteramente en utilidad, en instrumento, en máquina, en técnica (técnica devastadora del tipo de la "central eléctrica"). Atrofia de la trama porque parece como si, justamente en el momento en que la técnica se convierte en la -nueva o falsa- "naturaleza" de las sociedades occidentales (o, dicho de otro modo, en el momento en que las sociedades occidentales se convierten en sociedades técnicas, sociedades sin naturaleza, sociedades dotadas de la más potente urdimbre jamás conocida), la cultura ya no fuera capaz de tramar como antes argumentos en ese telar, como si a los hombres de raíces europeas ya no les supiera a nada su propia vida.

La explicación parece al alcance de la mano: si la cultura se *agota* cuando la naturaleza se *oculta*, ello parece indicar que lo que mantiene viva a una cultura es su nexo con la naturaleza y que, cortado este nexo (como habría sucedido en el proceso de dominación técnica de la naturaleza), la cultura muere. Numerosos enunciados que señalan la importancia del "fondo mítico" (o mitológico) de la cultura como si tal fondo fuese el "lazo" que la vincula con una naturaleza soberana (no domeñada por la tecnociencia) y la fuente de su savia interna, podrían citarse a este respecto; como también podrían citarse, complementariamente, aquellos otros enunciados que indican el modo en que el desarrollo tecnológico con el que culmina el siglo XIX en occidente supone la muerte de tal "fondo mítico".

"¿Qué representa Vulcano frente a *Roberts & Co.*, Júpiter frente al pararrayos y Hermes frente al crédito mobiliario?... ¿Qué representa la Fama respecto de *Printing House Square*?... ¿Es posible la existencia de Aquiles al aparecer la pólvora y el plomo? La *Ilíada* entera, ¿es compatible con la prensa de imprimir? ¿No desaparecen necesariamente los cantos, las leyendas y la Musa ante la regleta del tipógrafo?".

En esta exposición de Marx (que es una de las muchas posibles) se esclarece la naturaleza del problema: ante la técnica, la cultura entera -y el arte como una de sus formas- parece convertirse en algo superfluo. Podría apelarse igualmente al concepto de "secularización" (con el que la modernidad occidental ha autointerpretado a menudo su propia génesis histórica), pues está sin duda que la Religión -de la cual se dice frecuentemente que el arte surge precisamente como secularización- es acaso el más fundamental de todos los ingredientes de una cultura, es decir, la fuente principal de donde mana su argumento, su trama: la decadencia de las religiones -y su sustitución por la gélida fe en la ciencia o en la técnica- sería la matriz de la decadencia argumental de occidente, de su falta de argumentos. De ahí, pues, la apariencia de superficialidad, de sofisticación y de inautenticidad que se cierne sobre -entre tantas otras cosas- las obras de arte modernas, en las que desaparece poco a poco el viejo vínculo del arte (y de la belleza, según reza el célebre dictum de Escoto Erígena que hace de la belleza imagen de la verdad) con la verdad, las obras ya no manifiestan la verdad, ya únicamente producen placer o remiten a las vivencias de un individuo. "A la transformación esencial de la verdad" -continúa Heidegger- corresponde la historia de la esencia del arte occidental. Tal arte es tan poco concebible por la belleza tomada en sí como por la vivencia" (122-23): aquí se evidencia que la "ontologización de la estética" podría también concebirse como una "estetización de la ontología".

Si Heidegger no formula en esos términos su programa es porque la Estética -y, por tanto, la idea misma de "arte" moderno- nace en el momento en que la belleza deja de ser una cualidad de la naturaleza (el reflejo externo de su trama interna, el color de la verdad o la mirada de Dios) para convertirse en un sentimiento o una sensación del sujeto, en un producto de la imaginación sin bases objetivas. Las sociedades premodernas no perciben sus "artes" (desde las artes de pesca a los rituales religiosos) como mera urdimbre artificial, como obra humana, sino como "una más de las cosas de la naturaleza", como obra de Dios o de los dioses. Y es por ello que, por ejemplo, los templos (incluso los más modestos, los que

no son más que "claros del bosque") deben aparecer, como recordaban Cornford o María Zambrano, ocultando las huellas de la mano humana, como moradas que los dioses han construido para manifestarse utilizando la técnica arquitectónica como una astucia instrumental. Y el ejemplo podría servir para todos los útiles de una cultura material. Así pues, lo que podríamos llamar "el sentimiento de belleza" experimentado por esas sociedades no es "meramente subjetivo": lo que de la naturaleza es sentido como "bello" es algo que la naturaleza misma ha construido para manifestarse a los hombres y, por eso mismo, tiene un "correlato objetivo". La naturaleza conspira con (es decir, trama secretamente) la cultura. La urdimbre -la técnica misma- está tramada en y por la naturaleza, urdimbre y trama (belleza y utilidad, técnica y cultura) son inseparables, y el tejido se manifiesta en todos los objetos así como en los mitos ritualmente celebrados o en las narraciones orales comunitariamente contadas. La trama -el sabor de la comunidad-, aun siendo secreta o permaneciendo semi-oculta, alumbra plenamente la urdimbre. Por ello los mitos y narraciones, como los templos y los útiles, no tienen autor, propietario ni destinatario. Son patrimonio común. La disposición de las formas en el lugar hace morada, dibuja el territorio, así como la sucesión de las narraciones en el tiempo hace época, teje las horas y los días.

Nada de esto es posible cuando las "obras de arte" son producción artificial de los hombres (urdimbre) firmadas por sus autores y dirigidas a una muchedumbre anónima de espectadores. Gustan, sí, pero ello nada tiene de sorprendente ni de misterioso, pues son los propios hombres quienes las han hecho -por tanto, a la medida de sus gustos-. No tiene nada de raro que produzcan placer: están hechas para eso, son pura urdimbre. La naturaleza ya no conspira, los dioses ya no traman la urdimbre. Al contrario, ver en la naturaleza alguna trama (una voluntad, un plan, una finalidad) se ha convertido en el núcleo de la más humana de todas las mentiras: la superstición. Es como si se la policía del saber científico moderno hubiese descubierto el complot de las religiones y hubiese desarticulado la trama encarcelando a los conspiradores en la segura cárcel de la vida privada. Un ejemplo típico de esta situación es el nacimiento de la esfera de la opinión (¡y en tantos respectos es comparable la diversidad de opiniones con la de gustos!); del mismo modo que los hombres abandonan la naturaleza como si fuese una trama sin urdimbre (guerra de todos contra todos, hostilidad inhóspita y desoladora) para vivir bajo un Estado constituido mediante un pacto (urdimbre sin trama debido al rawlsiano "velo de ignorancia"), ahora el significado de las

palabras ya no puede confiarse al sentido común tácitamente compartido por toda la comunidad (que lo ha recibido de los poetas directamente inspirados por los dioses a través de la naturaleza misma), ahora debe ser *acordado* mediante un contrato entre individuos libres que lo convierte en ley (o más bien en norma, en normalidad o normalización).

De ahí la sensación de "inautenticidad" (algo que tiene un valor meramente subjetivo y ninguna relación con la verdad) y de práctica vergonzante (algo producido para el mero placer estético y que se agota en su goce) a la comenzábamos haciendo alusión como sombra de sospecha de falsedad que acompaña al arte moderno y a todos los productos culturales. Añádase a esto el hecho más que notable de que, en el mismo momento en que pierden su valor como objetos de culto (es decir, en cuanto se secularizan), las obras de arte se convierten en mercancías, y se tendrá el cuadro completo de la impresión de "falta de argumento" que ataca a la existencia humana en el mundo moderno. El arte se ha vuelto humano, demasiado humano, tan humano que ha dejado de ser arte. Al final de su escrito, Heidegger evoca interrogativamente las semiternamente citadas palabras de las "Lecciones de Estética" en las que Hegel define el arte como "cosa del pasado". Lo hace como quien pregunta si alguna vez volverán las obras a ser lo que eran. La pregunta revela una duda, y la duda despierta una esperanza, la esperanza de un "retorno" del arte como manifestación de la verdad. En este sentido, el ensayo de Heidegger sintoniza plenamente, a pesar de lo aparentemente tradicional o clásico de sus ejemplos, con lo que ya hemos llamado abusivamente "el espíritu de las vanguardias", cuyo programa incluye manifiestamente la destrucción del "orden burgués" de las artes, la disolución de la estética, la eliminación de los problemas de la sensibilidad y del gusto, y la aniquilación de las "bellas artes" como precondition para el nacimiento (o la recuperación) de lo que auténticamente cabría considerar como arte (pues ese "sujeto" del "subjetivismo" cuyo fantasma se esfuerza en conjurar Heidegger no es otro que "el sujeto burgués"). En esta obra de construcción-destrucción conviven, de una parte, un sentimiento de nobleza aristocrática (compartido plenamente, por ejemplo, por Adorno en su crítica de la "Seudocultura" de masas como semi-cultura [*Halbbildung*], aunque este autor notó y señaló con precisión las dificultades de este posicionamiento "aristocrático"), consustancial a la noción misma de vanguardia; y, de otra parte, el ideal de una conexión entre esta nobleza pre- o post-burguesa y unas masas populares no convertidas aún (o ya) en público, en proletariado, ciudadanos o sociedad (civil): un *pueblo*.

3. Cosa del futuro

¿No será quizá el arte de vanguardia la expresión de ese "nuevo arte" que ya no será "burgués"? Tal es, sin duda, la tesis defendida por Ortega en "La deshumanización del arte"² a propósito de la impopularidad del arte vanguardista: la profunda irritación que despierta en las masas no se debe a que no les guste, sostiene Ortega, se debe a que no lo entienden (o, si se prefiere, a que comprenden perfectamente que "no es para ellas"). El arte desprecia a las masas, las masas desprecian al arte. La lógica de la tesis es implacable, y sin duda detecta con gran precisión lo que acontecía en la época de las vanguardias históricas entre los artistas y "el público en general". No es ocioso recordar que la tesis de Ortega se sostiene sobre dos apoyos básicos. El primero, implícito pero transparente en su formulación, es que en cuestiones de arte el entendimiento precede al gusto. Solamente aquellas obras que uno entiende pueden gustarle o disgustarle, como sólo las frases que tienen sentido pueden ser declaradas verdaderas o falsas. De las otras, de las que no tienen sentido, uno se pregunta

².- Aparentemente, el ensayo de Ortega está lejos del espíritu de Heidegger: más que proclamar su des-estetización, Ortega parece defender que el arte nuevo es el único arte realmente *estético* que ha existido hasta ahora, precisamente porque no se trata en él de ver *algo* a través de la obra sino de ver la obra misma (manera ésta de "ver" en la que se cifraría, según Ortega, el verdadero gusto estético como algo distinto del goce común o vulgar). Así pues, un arte que pretende ser arte puro es también "mero arte" ("el delicioso fraude del arte, tanto más exquisito cuanto mejor manifieste su textura fraudulenta", 42), nada más que arte que no puede mezclarse con la vida, y el artista busca una posición "intrascendente": no quiere confundirse con el fundador de Estados o de Religiones (50). No obstante, y aunque Ortega llega a afirmar que "el artista se ha cegado para el mundo exterior y ha vuelto la pupila a los paisajes internos y subjetivos" (41), tal parece como si se acercase a las ideas de Heidegger precisamente cuando parece alejarse más de ellas: la intención de "dejar ser obra a la obra" (es decir, dejarla obrar en lugar de querer inmediatamente ver algo a través de ella, en lugar de utilizarla -en el léxico de Heidegger- como un objeto que ha de producirnos un estado de ánimo, que es lo que tanto Ortega como Heidegger consideran "plebeyo", "vulgar" y, en suma, "burgués"), ¿no es precisamente lo que Heidegger defiende como dignificación de la obra de arte? ¿No está Ortega denunciando el mismo subjetivismo que Heidegger cuando se opone al realismo "popular", a la confusión de la realidad con aquello que pensamos acerca de ella? Es más: cuando Ortega defiende que el arte de vanguardia es "más artístico" que ningún otro arte justamente porque se auto-denuncia como arte, y cuando emplea para definir el procedimiento la fórmula "realizar lo irreal en cuanto irreal", ¿está esta fórmula tan lejana de la heideggeriana "desocultación de lo oculto en cuanto oculto"? (El texto de Ortega puede leerse hoy en la cuidadosa antología de J.L. Molinuevo **El sentimiento estético de la vida**, Ed. Tecnos, Madrid, 1995).

con razón (pues no puede entenderlas) si serán verdaderamente frases, si pertenecen en rigor al ámbito del lenguaje. Por ello mismo, el gran público se pregunta, a propósito de las obras de arte de vanguardia, si son realmente arte. Es decir que, ante ellas, el público encuentra una dificultad que es, en sentido estricto, una *dificultad intelectual*, una imposibilidad de comprender. El mismo público que rechaza por "incomprensibles" las obras de arte de vanguardia disfruta con las obras de arte "tradicionales", pero no es porque allí no haya nada que comprender sino porque la operación del entendimiento pasa inadvertida y se realiza sin esfuerzo: las obras "hablan" el mismo lenguaje que todos los demás "objetos" del mundo (lo que, en el vocabulario de Heidegger, equivaldría a: son consideradas como útiles) y, por tanto, sugieren la -falsa- impresión de un "goce inmediato" que no precisa auxilio del entendimiento. Al hacerlo así, tales obras ocultan el hecho de que el "goce estético" es siempre un goce intelectual, un placer superior a la fruición vulgar y corriente.

Esto es algo que, según Ortega, no ha acontecido en la historia del arte (o, como él dice, en la "historia del gusto") hasta la época moderna, y es algo que alcanzado su cumbre más alta en la exaltación del arte "popular" en el Siglo XIX. "En la Edad Media, correspondiendo a la estructura binaria de la sociedad, dividida en dos capas: los nobles y los plebeyos, existió un arte noble que era 'convencional', 'idealista', esto es, artístico, y un arte popular, que era realista y satírico" (19). Concluida la época moderna, el arte de vanguardia anuncia una sociedad posmoderna que terminará con la sumisión del arte al gusto de las masas. El segundo apoyo de la posición de Ortega, estrechamente vinculado al primero, es, por tanto, la no menos célebre distinción entre masas y minorías, y la igualmente conocida idea de una "superación" aristocrática de la democracia de masas. Solamente unas líneas después de describir la irritación de las masas contra el arte nuevo, Ortega añade:

"Se acerca el tiempo en que la sociedad, desde la política al arte, volverá a organizarse, según es debido, en dos órdenes o rangos: el de los hombres egregios y el de los hombres vulgares. Todo el malestar de Europa vendrá a desembocar y a curarse en esta nueva y salvadora escisión" (15).

Nos equivocariíamos si viéramos en esta frase una alusión "políticamente incorrecta" de Ortega ante la que sería preferible mirar hacia otro lado. La idea misma de "vanguardia", tanto en arte como en política, no está demasiado lejos de la idea orteguiana de élites minoritarias. No cabe duda de que las vanguardias artísticas, en una medida nada

desdeñable, abrigaron la aspiración de dirigir los destinos culturales de las masas dóciles y amedrentadas (lo que explica su relativamente fácil inserción en las "vanguardias" políticas ligadas a fenómenos totalitarios): es, de nuevo, la idea de una "articulación" posible (evidentemente mediante una jerarquización) de las minorías dirigentes y las masas dirigidas.

Así pues, tendríamos que aceptar esta sorprendente conclusión: la modernidad ha sido justamente un paréntesis, una época histórica caracterizada por el notable hecho de que la Estética en sentido estricto (así como el verdadero goce estético de las obras de arte, que es de carácter superior e intelectual) ha estado ausente de ella. Y el arte de vanguardia anuncia el fin de esa época, precisamente porque las "nuevas" obras de arte requieren una penetración intelectual de la que carecen las masas que se habían acostumbrado a concebirse como "destinatarias" de tales obras. Ahora bien, si una de las características del "arte nuevo" es que las masas no lo entienden (ni pueden ni deben entenderlo), es importante caracterizar más pormenorizadamente en qué consiste para Ortega este "entender" que posibilitaría el goce estético propiamente dicho, el placer superior, el gusto de comprender. "Entender de pintura no es saber pintar, es saber otra porción de cosas"³(232). Una porción de cosas que poco o nada tiene que ver con la "belleza":

"La estética y su derivación, la ciencia del arte, no son belleza..., son pura ciencia, reflexiva anatomía, meditación analítica... se trata de una de esas ciencias que requieren la más difícil técnica estrictamente filosófica, psicológica y hasta fisiológica... la reflexión sobre los estilos, su estudio anatómico, empieza a proporcionarnos un placer peculiar... Es ciertamente un placer intelectual, ideológico, pero que viene a duplicar el que la obra de arte nos produce en su contemplación inmediata"⁴.(206-7)

Si es cierto que el arte nuevo se dirige exclusivamente a entendidos en arte, cabe pensar que quizá es una de las intenciones de este tipo de arte renunciar a las consideraciones acerca de la belleza como modo específico del sentimiento de placer (o sea, renunciar al gusto en cuanto tal, no reconocerle valor estético alguno) en beneficio de consideraciones únicamente intelectuales. Y lo que es seguro es que este enfoque no es

³.- J. Ortega y Gasset, "La verdad no es sencilla", en **La deshumanización del arte y otros ensayos de estética**, Alianza Editorial, Madrid, 1981, pp. 226-234.

⁴.- *Ibíd.*, "Apéndice" a **Sobre el punto de vista en las artes**, pp. 206-207.

extraño a muchos de los programas de las vanguardias históricas: lo que a veces se ha llamado su "agresividad dialéctica" (la retórica revolucionaria de sus manifiestos y poéticas "radicales") se debe, sin duda, entre otras cosas, a la convicción que algunos de ellos compartían de poder reducir el arte a una mera cuestión de conceptos. Si resultase que el arte no apelase ya al gusto -y, por tanto, a la sensibilidad y a la imaginación- sino exclusivamente al intelecto conceptual, entonces la distinción entre bellas artes y artes plebeyas (aparentemente siempre condenada a variaciones subjetivas tan irreductibles como la célebre variedad de los gustos), y en general la cuestión de la belleza o la fealdad cedería el paso a la cuestión de la verdad y la falsedad, pues el arte se fundamentaría en conceptos. Se notará que, en rigor, desde este punto de vista, sucede que *todas las "bellas" artes* (que querían "gustar") *son plebeyas*.

Como acabamos de sugerir, la agresividad retórica de los manifiestos vanguardistas podría explicarse de este modo: cuando uno está convencido de estar fundando un arte del mismo modo que un científico funda una ciencia, es decir, sobre principios objetivos (por ejemplo, si las tesis, digamos, del cubismo, son comparables a las leyes de la aritmética o a la ley de la gravedad), tiene que considerar a todos aquellos que no respetan tales principios como ignorantes o como farsantes. Y si uno se sitúa en esa posición, el problema del gusto -no el burdo "me gusta" o "no me gusta", sino el estético "es bello" o "no es bello"- aparece como una evaluación secundaria e irrelevante. Así como carece de sentido juzgar la belleza de la teoría de la relatividad, carecería de sentido juzgar la belleza de una obra de arte conceptual o de una cubista, pongamos por caso. Y así como sólo unos pocos entienden las ecuaciones de Einstein y de Heisenberg, sólo unos pocos pueden entender la música de Stockhausen o de Boulez. Y así como las masas no se sienten ofendidas por no entender el aparato matemático de la teoría de la relatividad o las estructuras de la mecánica cuántica, tampoco deberían irritarse contra el dodecafonismo, el teatro del absurdo o la abstracción geométrica. Ni tampoco los nuevos artistas deberían irritarse contra las masas: que a alguien le gusten o le disgusten sus obras es tan irrelevante como en el caso de las teorías científicas. No es, pues, que el entendimiento preceda al gusto, sino que lo hace superfluo. Nos encontramos así que, llevando hasta sus últimas consecuencias la tesis de Ortega, lo que hallamos no es únicamente un "arte para artistas", sino unas artes que renuncian a la consideración de bellas artes (convirtiéndose tentativamente en "sistemas" o "teorías") y que

pretenden liquidar definitivamente el problema del gusto estético: "la poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas".

Entender una obra requiere, dice Ortega citando a Goethe, trasladarse a la tierra del poeta. Y no hay que forzar el texto para descubrir la conexión entre esta "tierra" y la de Heidegger: la tierra es lo que queda "oculto" bajo -por ejemplo- el cuadro, todo un sistema de presupuestos, propósitos, preferencias y convenciones "secretas" que a quien entiende la obra se le desocultan: emigrar a esa "tastierra" es entender la obra, entender el "mundo" del que la obra es manifestación, convertirse no en juez sino en intermediario (231), "descender hasta ese subterráneo de sí mismos y ver claramente el latido de ese primario afán del cual brota entera su biografía" (233): *Ur-sprung*. Heidegger terminaba su ensayo diciendo que "el origen de la obra de arte..., es decir, de la existencia histórica de un pueblo, es el arte. Esto es así porque el arte en su esencia es un origen y no otra cosa: una manera extraordinaria de llegar a ser la verdad y de hacerse histórica" (118), y al mismo tiempo apelaba a un saber reflexivo y lento que sería la condición necesaria para "la evolución del arte", un saber indicado por un verso de Hölderlin, "cuya obra está todavía en vísperas de ser afrontada por los alemanes"(119); el texto de Ortega que precisamente ha dado en titularse "La verdad (nótese: la verdad, no la belleza) no es sencilla", tan íntimamente vinculado a "La deshumanización del arte", termina apelando a un saber "estético" que, como hemos visto, sería algo así como una "historiología del arte"; Ortega, que ha dedicado más de dos párrafos a descalificar la vivencia como plataforma de interpretación de la obra de arte (así los titulados "Unas gotas de fenomenología" y "Sigue la deshumanización del arte", haciendo en el último de estos una declaración antisubjetivista y enfrentándose a la consideración romántica de la obra de arte como "vivencia" o expresión de vivencias porque "en vez de gozar del objeto artístico, el sujeto goza de sí mismo; la obra ha sido sólo la causa y el alcohol de su placer" (32)), y cuyo alejamiento de la cuestión de la belleza y del juicio de gusto ya hemos tenido ocasión de constatar, termina apelando al arte vanguardista como germen de "la nueva alegría española" (234), y habla de la española como una "raza menos cansada, menos exhausta, con menos vicios".

4. De un pasado que no pasa

Sin embargo, nada de esto explica por qué este clima de agotamiento de la "estética burguesa" (y, en el límite, de la "cultura occidental") en el que fermentan las vanguardias históricas ha de producirse específicamente al final del siglo XIX. Por mucho que aludamos al reiterado factor "exceso de urdimbre, falta de trama", no podemos olvidarnos de que la modernidad desarrolla una forma literaria -la novela- en la cual la idea de trama argumental (repitamos: planteamiento, nudo y desenlace) parece llegar a su más alta culminación. Acerca del imperio de la Novela en la modernidad, y especialmente durante el siglo XIX, Walter Benjamin, en su ensayo sobre la figura del narrador⁵, se hace eco de una tesis ya convertida hoy en evidencia: la novela, precisamente por ser esencialmente escrita, es la obra de un individuo aislado y solitario que se dirige a un lector, no solamente anónimo, sino igualmente aislado y solitario (ya que la leerá mentalmente y en privado). Benjamin cita la "Teoría de la Novela" de Lukács para recordar que esta forma literaria -la literatura universal- señala "la falta de patria trascendental". Falta de patria, falta de tierra, falta de naturaleza. Falta de comunidad.

Y, en su lugar, técnica (la imprenta). Es, podríamos decirlo así, el indicador de "la era del individuo" frente a "la era de la comunidad" señalada por las narraciones orales y los cuentos (consustanciales a la época del artesanado medieval). Aunque sea esencial a la novela el tener un argumento, su rasgo distintivo es contar con uno o varios *personajes* principales, tan perfectamente dibujados que el lector los vive "desde dentro" y no desde fuera como en los cuentos. De modo que la forma "novela" se relaciona de entrada con una mengua de la trama común o comunitaria y con un exceso de urdimbre, no solamente porque escribir una novela exige una técnica narrativa en cierto modo más depurada que la que se precisa para contar cuentos, sino porque la novela señala el momento en que el oficio de escribir se convierte en una profesión, el momento en el que nacen, entre otras cosas, los

⁵.- "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov", en **Sobre el programa de la filosofía futura**, Ed. Planeta-Agostini, Baelona, 1986, pp. 189-211.

derechos -y los deberes: la posibilidad de proceder judicialmente contra el escritor de una novela, cosa que no hubiera sido posible respecto de los narradores de cuentos- del autor, y porque asimismo la lectura de novelas exige una mediación -la alfabetización, la pertenencia a la clase escolarizada de los letrados- que, al menos en su principio, se percibía como alejamiento por respecto a la aparente inmediatez del relato oral. La novela es el escrito de un individuo desconocido dirigido a otro individuo desconocido y en el que se cuenta la historia de uno o varios individuos en cuanto tales (y no en cuanto miembros de una comunidad). ¿No es casi algo "sucio" pensar en alguien que *compra* una obra de arte -sea un cuadro o un ejemplar impreso de una novela de Flaubert- y se la lleva a su casa para *disfrutar en privado y en silencio de ella*, aislado de todos los demás, cuando se compara con la solemnidad con que en otros tiempos se contemplaban las "obras de arte" (precisamente cuando aún no eran "obras de arte", cuando aún no existía nada parecido al discurso estético)?

Y aquí es preciso no invertir la causalidad: no es que la novela, o la imprenta, produzcan un "cambio de época" (tesis que no solamente sería grotesca sino claramente insostenible: ni la cultura ni la técnica tienen tanto poder), es que lo atestiguan. No es que la gente ya no sepa contar cuentos porque se haya habituado a leer novelas, como si les dieran los cuentos "ya contados" y empaquetados y, al acostumbrarse a ellos, perdiesen la habilidad de narrar por sí mismos la experiencia propia o la ajena, es que la gente empieza a leer novelas porque ya *no puede* contar cuentos, porque las transformaciones de la experiencia propias de la era dorada de la burguesía (el nacimiento de la ciudad industrial, la invención de la "vida cotidiana" debido a la necesidad industrial de regularizar el paso del tiempo, etc.) sólo pueden ser narradas en esta nueva forma.

La vida moderna no puede ser narrada en un cuento, sólo puede ser novelada, y no puede ser contada "en común" porque no es "vivida en común" en el mismo sentido en que lo era la existencia en las sociedades premodernas. Los burgueses: gente sin patria, sin nobleza de sangre, sin Dios y sin fe (todo lo sólido de las tramas religiosas se disuelve en la liquidez monetaria de sus cuentas bancarias y de sus negocios), plebeyos sin honor, todo urdimbre. No son pueblo (el pueblo sabía contar historias alrededor de la lumbre) sino público (precisamente, el público de los novelistas), es decir, individuos privados (¿cómo van a saber ellos contar las historias de la tribu si no tienen tribu alguna, si son traidores a

todas las tribus, si su dinero ha corrompido todas las raíces?). A saber si no es su falta de naturaleza (de tierra, de patria, de comunidad) lo que les obliga a fabricarse una "segunda naturaleza" (la técnica), unaseudopatria (la "gran" ciudad tecnificada, espacio para individuos que ya no se puede narrar sino únicamente novelar). Casi podría decirse que la literatura -es decir, la novelística- es una de las pocas creaciones artísticas propia y acabadamente burguesa (o sea, civil, urbana, industrial), y seguramente por eso parece ser aún hoy la más plebeya -la más "popular"- de todas las artes o el más bajo de los géneros literarios.

Los nuevos templos en donde se alberga como obras de arte todo aquello que las sociedades premodernas tuvieron por sagrado, los recintos en donde se rinde culto a las obras de arte -museos, teatros, auditorios-, precisamente por estar concebidos para recibir al "público", son ya sentidos desde el principio como una profanación en donde las obras -al convertirse en "meras obras de arte" para disfrute del público- pierden definitivamente su carácter de objetos culturales y, por eso, de objetos culturales en sentido profundo (es decir, en el sentido de una cultura arraigada en la naturaleza), son vistos como objetos muertos cuya significación se desconoce o se desprecia -aquella trama de supersticiones, aquella "teoría de la conspiración"- y de los que, por tanto, el público "ignorante" se limita a disfrutar como de un espectáculo, pasando despectivamente de largo ante el mundo que llevan dentro. No atestiguan trama alguna que pudiera ayudar a los ciudadanos a trabar su existencia. Son, al menos aparentemente en un sentido muy distinto al sugerido por Hegel, "cosa del pasado".

Al contrario, las obras de arte modernas carecen de esa incómoda sombra que acompaña a las antiguas por haber sido objetos de un culto hoy caído en desuso: están concebidas desde su nacimiento para el público -un público anónimo formado por individuos particulares-, para el placer privado y en nombre exclusivamente de la belleza, además de ser mercancías. No es que no contengan ningún misterio o ningún enigma -¿cómo negar que una novela o una sinfonía tienen una muy sólida trama?-, pero no se trata ya del enigma o de la trama de una comunidad, de un pueblo, de una patria, de una tierra, se trata más bien del enigma de un individuo. Mejor dicho aún: del enigma *del* individuo. El antes citado argumento de Benjamin sobre la transición de la narración oral a la literatura pasa por alto un hecho importante. Antes de la novela, antes de la imprenta, la trama que se

ofrecía a las gentes sin linaje para que consiguieran trabar los acontecimientos que se sucedían en su vivir ordinario también se hallaba escrita en un libro o, más bien, en *el Libro* (aunque ciertamente ellos sólo conocían este libro a través de lecturas orales convertidas en narraciones, en cuentos, en "historia sagrada"). Por lo tanto, ciertamente el Libro ocupa la posición que en otras sociedades ocuparon los mitos y, en cierto modo, está cerca de las narraciones orales (es un conjunto de consejos morales narrativamente expuestos y compartidos por una comunidad). Pero es un libro *escrito*, son unas historias canónicas.

El Libro ofrece a la comunidad (porque se trata del mismo libro para todos) una trama que encierra el sentido todo de la existencia, la religión misma. En el momento en que el Libro se imprime -y ningún otro libro le precede en este honor-, como tantas veces se ha dicho, el creyente puede sentir por primera vez que la trama que allí se le ofrece para desvelar la oscuridad en la que transcurre su existencia no alude ya al argumento de su existencia comunitaria, no le ofrece la sustancia o el hilo con el que reunirse con los demás - con los suyos, los de su patria, los de su tierra, los de su naturaleza-, sino que se refiere a la trama de su existencia *individual* (y esta individualización, que la impresión del Libro lleva a su perfección técnica, estaba ya sin duda prefigurada en muchas prácticas de la pastoral cristiana). La literatura *vende* al público (es decir, a cada individuo privado, que ha abandonado su naturaleza y su tierra para transitar del "estado de naturaleza" al "estado civil") la trama con la que conferir sentido a su existencia. Claro que hay muchos libros (novelas), porque hay muchas maneras de ser individuo, porque hay muchos argumentos. No se trata ya de "a qué sabe la vida", sino de "a qué le sabe a cada cual su vida".

El hecho de que haya "muchos argumentos" individuales (tendencialmente, tantos como individuos, en la medida en que crece la sensación de que cada individuo es una novela y en que el número de escritores de novelas se equipara al de lectores) debilita, naturalmente, la idea de una trama colectiva o común en beneficio de la proliferación de tramas individuales aisladas. Pero la "gran novela" -y no solamente la *Bildungsroman* en sentido restringido-, digamos al estilo de *Madame Bovary*, de *Misericordia* o de *La Regenta*, no tiene sólo por misión mostrar la trama -psíquica o interna- de las "vivencias" de una conciencia, sino reconstruir el lazo de esa red con las experiencias colectivas y, en última instancia, con "la humanidad en sentido universal", es decir, con la ciudad (la novela es una narración "a escala urbana"). El déficit de trama colectiva -que, en su debilidad extrema, se

manifiesta en la escenificación de la actualidad por parte de la prensa- se suple de algún modo con el crecimiento de tramas individuales que, de forma más o menos enmarañada, confluyen, se encuentran y se separan en las calles de la gran ciudad. La novela cuenta cómo se trama la vida de un hombre -de un individuo-, escruta el modo en que los acontecimientos externos y las vivencias internas *conspiran* -aunque en el fondo de esta conspiración no haya una voluntad inteligente, planificadora o finalista- para erigir y/o derruir la figura de un individuo. La idea de un "sentido común", que según Kant gobierna el juicio estético, apela a una comunidad que, no siendo la sociedad civil en sentido estricto, carece de toda garantía objetiva de constitución (cosa que quienes buscan "valores estéticos objetivos" no dejan de reprocharle a la estética de Kant). Si algo es propio de la novela moderna es, precisamente, que el personaje que la protagoniza (y a cuya construcción como individuo asiste y colabora el lector) es -no importa cuál sea la singularidad de sus rasgos- un "hombre cualquiera" (a saber, en términos generales: un burgués), un hombre vulgar. Este hombre cualquiera -nada menos que el sujeto de la declaración universal de derechos del hombre- es, como tantas veces se ha dicho, un molde vacío, tan vacío como el molde de las letras en las cajas del impresor.

Pero un molde no es algo irrelevante: es la forma hueca en donde "cada cual" puede volcar su experiencia y, de ese modo, *moldearla*, moldeándose a sí mismo como sujeto individual en ese acto: las experiencias serán distintas (tanto como los sujetos empíricos), pero el molde es siempre el mismo (el sujeto "trascendental", la mera forma vacía de la subjetividad). El autor, se dice, se proyecta en su obra (mediante la elaboración literaria de sus sentimientos, sensaciones y recuerdos, esto es, mediante la urdimbre técnica de su trama natural), pero también el lector se proyecta en ella desde su abismal soledad y aprende a "elaborar" literariamente su afectividad, del mismo modo que el personaje se proyecta en todos los acontecimientos que experimenta, convirtiéndolos en vivencias de su conciencia, en formas de individualización. La novela corresponde a un tipo muy preciso de identidad subjetiva que se podría llamar la *identidad moldeada*. Al disolver los vínculos comunitarios asociados a la trama religiosa, la ciudad industrial da lugar a una materia indiferenciada (como alguien dijo: un flujo de subjetividad abstracta, material humano impersonal y anónimo o, según expresión de Marx, gelatina de potencial humano indiferenciado) que se moldea en las nuevas formas culturales de estilización espiritual de las que la novela como modalidad artística de la modernidad es el más obvio paradigma. Podrá no haber una trama

comunitaria, podrá no haber una verdad colectiva, pero hay una trama individual, una verdad de la historia de cada individuo.

En cierto modo podría incluso decirse que la impresión de "falta de naturaleza" (de trama para la urdimbre o de sentido de la existencia) es completamente injustificada: *todo lo que se pierde del lado de la naturaleza se recupera del lado del sujeto*, incluida la naturaleza misma. El Mundo y la Tierra siguen siendo las dos caras de la verdad puestas de manifiesto en la "belleza" de las obras de arte, sólo que ahora cada individuo es un mundo o una cultura (el conjunto de sus vivencias o experiencias individuales) y cada individuo tiene su tierra, su naturaleza (eso que en el siglo XVII se llamaban "las afecciones (o pasiones) del alma" y que luego hemos denominado los *sentimientos*). La obra de arte, cuando pertenece a las bellas artes, sigue siendo un producto cultural tramado por la naturaleza: la Estética moderna -tal y como nace en la kantiana **Crítica de la Facultad de Juzgar**- ofrece un *criterio* para separar las bellas artes de las que no lo son: el arte bello, decía Kant, es arte del genio (y, por así decirlo, para el genio). La genialidad (e igualmente la congenialidad) es la manifestación de la naturaleza -de una naturaleza secreta, incognoscible, no domesticada por la técnica ni subsumida en la urdimbre, no civilizada ni urbanizada, una naturaleza salvaje o "en bruto", únicamente manifiesta en el sentimiento y nunca en el concepto- en el arte. Y mientras la naturaleza esté viva en las artes habrá espacio para hablar de cultura, de una cultura occidental. La inspiración genial delata aquí una nueva conspiración que confiere a las obras de las "bellas" artes una dignidad superior a todas las demás: el genio no se puede aprender (así pues, pertenece a la trama y no a la urdimbre), es la astucia mediante la cual la naturaleza se manifiesta en la cultura convirtiéndola en "alta" cultura, haciendo de las obras algo vivo además de bello o de "conforme al gusto subjetivo".

Pero es que también el "juicio de gusto" se apoya en el sentimiento como tierra natural -natal- del individuo. Bien es cierto que esta "naturaleza en bruto" mediante la cual el genio convierte el arte en bello o el espectador puede juzgar la belleza no es ya la patria de un pueblo ni la tierra de una comunidad poblada por figuras y narraciones sino más bien la tierra de un individuo que construye su personalidad en un molde anónimo, pero también lo es que alimenta la idea de una trama íntima, enigmática o misteriosa, que constituye la vida secreta de las obras de arte y guarda en ellas el sentido de la vida (el sentido de una vida) que, como seguía diciendo Benjamin, puebla las páginas de la novela. El sentimiento que

sustenta todo el reino de las artes es, de nuevo según la ortodoxia kantiana, función de un *sentido común* (que es propiamente estético mucho más que lógico o moral), el sentimiento de belleza es en sí mismo sensación de comunidad (aunque sea una comunidad sin garantías de objetivación universal), y por eso la historia de esta "naturaleza secreta" que constituye la trama conspiratoria que sustenta la singularidad de las bellas artes y la existencia de los individuos (el secreto que oculta en su alma insondable todo individuo), no ha dejado de oscilar entre su manifestación como "fondo sentimental" (o psíquico, o espiritual) y "fondo social" (o político, o económico).

5. De un futuro que no llega

Así pues, si el siglo XIX se cierra con la impresión generalizada de un hundimiento de la trama o de una falta de argumentos, ello sólo puede explicarse porque *algo* hace que la trama del individuo se venga de pronto abajo con el mismo estrépito que se derrumbó la trama comunitaria en los comienzos de la era industrial. Ese algo es precisamente lo que Ortega (y Freud, y Marx, entre muchos otros) llama "las masas". De ahí la impresión generalizada de que, al menos por segunda vez en la historia de nuestra cultura, se ha descubierto el complot, se ha desvelado la trama, el enigma, y se está en condiciones de poner fin a la conspiración del individuo. No es exagerado decir que el psicoanálisis -al señalar la existencia de una trama inconsciente que vincula secretamente los fenómenos de la conciencia- marca el punto culminante de este proceso, el punto en el que la "novela" (es decir, la narración del sentido de una vida) puede pasar de nuevo del orden de la belleza (o de las artes) al orden de la verdad (o de las ciencias). Por otra parte, el mundo burgués también ha erigido una trama social (aunque sea una trama de la *Gesellschaft* y no de la *Gemeinschaft*) al menos tan sólida como las antiguas tramas culturales arraigadas en la naturaleza, también posee su "gran relato" o su metarrelato. Todo lo sólido, en efecto, se desvanece en el aire pútrido del mercado; todo salvo el mercado mismo. Del mismo modo que la trama "negra" del inconsciente (el complot del Ello para llegar al Yo burlando la censura del Super-Yo, etc.) confiere consistencia a la vida individual, la trama oculta de la economía (el complot de las fuerzas productivas para producir cambios superestructurales

atravesando la férrea vigilancia de las relaciones de producción y de propiedad, etc.) confiere una consistencia subterránea a los hechos de la vida social (crisis económicas, conflictos laborales, guerras, etc.). También en este caso el marxismo señala el punto culminante: ha descubierto la conspiración y, como en el caso del psicoanálisis, anuncia su proyecto de terminar con ella. Y se notará lo paradójico de que el marxismo y el psicoanálisis hayan constituido durante décadas las dos principales plataformas de teorización estética: intentos de dotar al arte moderno de eso que precisamente parece faltarle -enigma, misterio, sentido profundo- a fuerza de recurrir a tramas negras del inconsciente libidinal del individuo o del inconsciente económico de la sociedad, y al mismo tiempo programas para la eliminación de ese suplemento. Pero, una vez descubierta la trama, la vida de los individuos se queda tan desnuda como la de las comunidades con el inicio de la modernización. Quizá porque -empieza a pensarse en ese momento- se trata de un proceso de causalidad bidireccional: no es únicamente que la trama se agote cuando la urdimbre crece ilimitadamente (es decir: que la cultura languidezca por hipertrofia de la técnica), sino que acaso la debilidad de la trama cultural acelera hasta lo catastrófico la hipertrofia incontrolada de la urdimbre técnica.

Tal parece ser la experiencia de quienes viven la *Grand Guerre* del 14-18, la primera guerra tecnológica y la primera guerra de masas, esa de la que frecuentemente se dice que los hombres que fueron a ella montados a caballo regresaron (los que regresaron) conduciendo tanques. Según relata el mismo Walter Benjamin en un escalofriante escrito de 1933, estos hombres son una nueva estirpe de supervivientes (más bien, como veremos en seguida, pseudo-supervivientes o muertos vivientes): han sobrevivido en el terreno "físico", pero ya *no lo pueden contar*. La desmesura del dispositivo tecnológico ha transformado de tal modo el campo de batalla que ya no hay molde narrativo alguno en el que aquella experiencia pudiera caber, la guerra ha sobrepasado de tal modo los límites "humanos" e incluso las dimensiones "corporales" de la imaginación que los supervivientes carecen de una lengua común (que pudieran compartir con quienes no han estado en el frente) en la que lo bélico pudiera ser convertido en gesta o en anécdota. Al mismo tiempo que han sufrido en su propia carne una horrible experiencia, los supervivientes tienen la extraña sensación de no haber estado en ningún sitio, de no haber sido testigos de nada más que de una marea de proyectiles, masas de carne quemada y sangre tiñendo los uniformes de los cadáveres. Nada que tenga que ver con una gesta heroica. Ni sentimientos, ni sensaciones ni recuerdos

válidos para su elaboración literaria o para su vaciado en el molde de la identidad estandarizada. Algo inimaginable e inenarrable. Pese a que los esfuerzos que los historiadores posteriores han hecho por explicar el conflicto (y la desaparición paulatina de los últimos supervivientes) han borrado casi del todo aquella impresión, los protagonistas de la catástrofe la vivieron como una sucesión de acontecimientos insuficientemente tramados ("el asesinato de Sarajevo" y otros elementos narrativos similares parecen irrisorios en comparación con la magnitud de la tragedia), una historia incontable por carente de una estructura narrativa suficientemente fuerte, por carente de planteamiento, nudo y desenlace. Es, probablemente, el fin de la novela (o de su concepción decimonónica). Una experiencia que no se puede novelar. Pero el fin de la novela es el comienzo del cinematógrafo. Las masas trituran al individuo y al pueblo.

Falta de trama y exceso de urdimbre, pues. El fin de la era del individuo (y el comienzo de la era de las masas) deja sin sustento las formas estéticas fraguadas en la modernidad y genera de nuevo la misma acusación contra el arte moderno: ya no conecta con las hondas raíces que cada cultura hunde en su tierra (su naturaleza), ni siquiera con las necesidades que el individuo moderno tiene de orientarse en su experiencia modificada por las nuevas condiciones históricas. Es puro artificio, pura técnica sin argumento. Pura fachada y pura publicidad, puro comercio. En este clima se producen las vanguardias históricas, y en este clima se escriben ensayos como "La deshumanización del arte" de Ortega, "El origen de la obra de arte" de Heidegger o "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" de Walter Benjamin⁶, entre muchos otros. Un breve ejercicio de comparación entre estos tres textos debería mostrarnos en qué sentido, pese a que su lenguaje es -mucho más que en los otros dos casos- dependiente de servidumbres "propagandísticas" de la época, el trabajo de Benjamin es el más apto de los tres para seguir pensando la coyuntura estética del final del siglo XX. Dicho sea esto, al menos, como homenaje a un texto tan influyente y de cuya primera publicación -aunque la efemérides haya pasado bastante desapercibida- se cumplen ahora sesenta años.

⁶.- Citamos por la traducción de J. Aguirre en **Discursos Interrumpidos I**, Ed. Taurus, Madrid, 1973, pp. 17-57.

Es inútil negar que, aunque el ensayo de Benjamin comparta conclusiones con los de Ortega y Heidegger, parece distanciarse de ellos en un punto esencial, a saber, su consideración positiva de lo que luego hemos dado en llamar "cultura de masas". Esta diferencia se apoya en una distinta valoración de la categoría de "arte burgués" tal y como funciona implícita o explícitamente en los dos textos anteriormente citados. Benjamin tiende a suponer que la idea "burguesa" del arte -las bellas artes, el sentimiento de lo bello, el juicio de gusto estético, etc.- no se contrapone *esencialmente* a la estética pre-burguesa, de la que surge mediante un proceso de secularización. El halo que recubre la obra de las "bellas artes" -es decir, la belleza misma- sería una versión laica del aura sagrada que rodeaba a los objetos de culto religioso en las sociedades pre-modernas, y el "gusto" o el "placer" que la contemplación de tales obras produce sería heredero del recogimiento espiritual propio de un *templum*, más o menos secularizado desde el Renacimiento.

De acuerdo con el substrato marxista que alimenta sus hipótesis, Benjamin no piensa que la burguesía (en cuyo dominio material y cultural ve una "continuación" del dominio de clase antaño ejercido por la aristocracia) sea la "culpable" de la rebelión de las masas, más bien espera que sea su víctima. La irrupción de las masas como espectadoras de las obras de arte, y el grado de desarrollo tecnológico de las fuerzas productivas, que alcanza a los nuevos medios industriales de reproducción masiva de tales obras, no anuncia para Benjamin (como sí parece hacerlo, explícitamente en el texto de Ortega y tentativamente en el de Heidegger) el simple ocaso del "arte burgués" (o el fin de la metafísica de la presencia ligada a la subjetividad sustantiva) y el retorno del Gran -no "bello", nótese, sino grande -Arte ("único del que aquí se trata", según declara Heidegger en su ensayo), o del Arte de Minorías como opuesto a la cultura de consumo de masas, sino, de un modo más simple y radical, el fin del arte en cuanto tal (tanto del grande como del bello, puesto que la "belleza" no sería más que una continuación secularizada de la "grandeza" exigida por Heidegger).

Fin del arte, pues, liquidación del aura, evaporación de los valores culturales. Y, también aquí, articulación entre vanguardias minoritarias y mayorías masificadas: el ejemplo del dadaísmo sirve a Benjamin para sugerir que los movimientos de vanguardia (aparentemente minoritarios y, por así decirlo, "anti-masivos", pues despertarían en las masas la irritación a la que se refería Ortega) son anuncios, anticipaciones de lo que luego serán grandes dispositivos tecnológicos de la cultura de masas (el cine); y otro tanto cabría decir

de la arquitectura de vanguardia: las masas no la contemplan, la ocupan. Curiosa idea que, una vez más, no es ajena al espíritu de los propios movimientos vanguardistas: la "creación" de obras de arte como experimentación a puerta cerrada (y para unos pocos capaces de entenderlo) de lo que luego se convertirán -gracias a los medios tecnológicos de reproducción industrial- en experimentos políticos de masas a escala internacional o planetaria. El arte minoritario de vanguardia como laboratorio de la política de masas. Habría un "arte de vanguardia" del mismo modo que habría una "física de vanguardia" (la teoría de la relatividad y la mecánica cuántica), una "matemática de vanguardia" (la topología de Riemann) o una "psicología de vanguardia" (el psicoanálisis): preludios de grandes aplicaciones a las masas humanas por parte de las "políticas de vanguardia" (fascismo y comunismo).

Lo que ocurre es que este laboratorio puede dar lugar a dos productos netamente diferenciados, dos macroexperimentos históricos que Benjamin denomina, respectivamente, "estetización de la política" y "politización del arte", es decir, disolución de la política en la estética o disolución de la estética en la política. Es importante notar que, debido a que Benjamin considera que la irrupción de las masas en la historia y el desarrollo tecnológico de los medios de reproducción industrial señalan un punto de no retorno, cualquiera de los dos polos de esta alternativa presupone literalmente ese "fin del arte" al que acabamos de referirnos (tanto del goce "burgués" como de la contemplación "aristocrática") y, aún más, el fin de la cultura (o sea, el fin de la "alta cultura" como esfera diferenciada de la "cultura popular" o de la "cultura de masas") y, por tanto, el advenimiento de una forma nueva de barbarie. Sólo que -repite- esta barbarie puede adoptar dos formas diferentes.

6. Cosa del presente

Exploremos en primer lugar lo que pueda significar eso que Benjamin denomina "estetización de la política". Para empezar, es preciso observar que implica un inequívoco *envilecimiento* del sentido del término "estética": reducción de todos los valores y procedi-

mientos estéticos al valor cultural -es decir, a la promoción de un culto religioso-, y reducción de todos los cultos al culto al líder, al caudillo, cuya acción política queda convertida desde ese momento en obra de arte y sólo puede ser evaluada con criterios "estéticos".

"A la violación de las masas, que el fascismo impone por la fuerza en el culto a un caudillo, corresponde la violación de todo un mecanismo puesto al servicio de la fabricación de valores culturales. Todos los esfuerzos dirigidos al esteticismo político culminan en un sólo punto. Dicho punto es la guerra... 'Fiat ars, pereat mundus', dice el fascismo, y espera de la guerra, tal y como confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica. Resulta patente que esto es la realización acabada de 'l'art pour l'art'... La humanidad se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético." (57)

Aquí habrían venido a parar tanto el "arte puro" celebrado por Ortega como el "gran arte" añorado por Heidegger. No obstante, reparemos en el itinerario del argumento benjaminiano. *Primero*, la técnica modifica las condiciones de la percepción sensorial. Esta modificación es lo que Benjamin llamaba "destrucción del aura". Los nuevos medios técnicos de reproducción (cuyo ejemplo privilegiado es el cine) *cambian* las condiciones del goce estético. Este cambio consiste en que *desaparece* la escisión entre la actitud frutiva (el goce de la belleza, que tanto Heidegger como Ortega consideran profundamente "anti-artístico") y la actitud crítica (esa distancia que hace posible entender y contemplar). De ahí la imposibilidad de seguir distinguiendo entre baja cultura (goce común y sensorial o fantaseado) y alta cultura (comprensión intelectual), o entre artes bellas y plebeyas.

"Por primera vez en la historia cae, con el cine, sobre la multitud, un diluvio de imágenes que alcanza a todos. El resultado será diverso: de fecundidad, de esterilidad. Nunca, sin embargo, se ofrece separación absoluta de conceptos, de sensaciones: mucho menos en arte multiforme, como el cine"⁷. (Azorín, 44)

Después, y como consecuencia de tal modificación, la percepción sensorial tiene que encontrar nuevas formas de satisfacción adecuadas a la nueva situación, pues las "viejas" obras de arte ya no pueden cumplir esa función. La "estetización de la política" sería una solución para este problema: convertir la acción política en objeto de satisfacción estética de

⁷.- Azorín, "El primer arte", en *El Cinematógrafo*, Ed. Pre-textos, Valencia, 1995, p. 44.

la percepción técnicamente mediada; la política -y su clausewitziana continuación, la guerra- concebida como espectáculo. Ahora bien, considerando que las muchedumbres son ahora tanto el objeto de la representación -pues son las presuntas "protagonistas" de la vida política- como el sujeto de la contemplación -los "consumidores"-, que llenan tanto la pantalla como la sala ("La multitud se siente atraída por sí misma", sigue diciendo Azorín), esta finalidad sólo puede conseguirse poniendo a las masas al servicio de los nuevos medios técnicos de representación estética. Si esta actitud es, según Benjamin, profundamente reaccionaria, es porque, en lugar de sancionar la "muerte del arte", su búsqueda de "placeres estéticos" ligados a valores culturales (lo sagrado, lo maravilloso, lo quimérico, lo sublime), su pretensión de emparentar al cine, la fotografía o la radio con el teatro, la pintura o la música (o sea, su apego al viejo modelo de las "bellas artes"), su incapacidad de aceptar la evidencia de que el cine, la fotografía o la radio simplemente *no son* (nuevas) *formas de arte*, que no tienen función estética sino función política, conduce a sacrificar a la humanidad misma (sin ahorrar para ello el empleo de sofisticados medios técnicos en este alarde de barbarie: la barbarie de los poderosos, la barbarie de los menos) para que no muera el arte, como Nerón incendió la ciudad de Roma para componer un poema. Tal es la raíz del dictum adorniano de la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz. Benjamin viene a certificar que ya estábamos en Auschwitz antes de Auschwitz.

En el extremo opuesto estaría la "politización del arte". Pero tampoco es fácil saber cuál es el referente de esta expresión de Benjamin. ¿Se trata de "el arte al servicio de la política", como en el caso de "el surrealismo al servicio de la revolución"? ¿Se trata de una función de propaganda, de pedagogía, de didáctica? Lo que es obvio es que la conversión del arte en política determina su desaparición como arte (pues "arte" mienta aquí valores culturales y funciones reaccionarias), es decir, la sustitución del valor cultural por el valor exhibitivo. Pero, ¿qué hemos de entender por "valor exhibitivo"? Entendamos, para empezar, que la visibilidad de una obra no esté sometida a restricciones (como lo estaría si se tratase de un objeto de culto rodeado de un ritual de acceso). En una nota a pie de página, Benjamin parece relacionar el crecimiento del valor exhibitivo (en detrimento del cultural y, en última instancia, de todo valor artístico) con la conversión de las imágenes en mercancías. En inolvidables textos, Marx señaló el modo en que la mercantilización profana todo lo que se quiere sagrado. Los nuevos medios técnicos -fotografía, cine, prensa, radio- nacen ligados al mercado, no a la religión y, por ello, escapan "del reino del *halo de lo bello*" (38)

y de todo contexto cultural. En lugar de la "violación de las masas" por parte de Caudillos que reclaman para sí el estatuto del Sumo Sacerdote, la "politización del arte" implicaría que las masas mismas "violasen" los lugares de culto, de acuerdo con la escenografía estereotipada de las revoluciones (el pueblo conquistando el Palacio de Invierno, etc.). La modificación técnica de las condiciones de la percepción sensorial no busca aquí sus satisfacciones en "objetos de culto" (es decir, no busca una satisfacción "estética") sino en medios completamente despojados de la condición artística -repetamos: prensa, radio, fotografía, cinematógrafo-. En lugar de incendiar Roma para componer un poema, quemar el poema para que Roma sobreviva.

Que la "politización del arte" representa otra forma de barbarie está sin duda, pero Benjamin habla de "un nuevo concepto, positivo, de barbarie" (Experiencia y pobreza, 169). No se trata de que después de Auschwitz no se *deban* (por decencia) escribir poemas, se trata de que después del gigantesco desarrollo de la técnica y después de la "estetización de la política", que pone la técnica al servicio de la guerra, ya no se *pueden* (por falta de experiencia) escribir. Nos falta la experiencia de la que podrían nacer. "Sí, confesémoslo: la pobreza de nuestra experiencia no es sólo pobre en experiencias privadas, sino en las de la humanidad en general" (169). De ahí que el "nuevo arte", encarnado en algunas obras de vanguardia (Loos, Klee, Le Corbusier) tenga que ser forzosamente un arte *deshumanizado* (la expresión es del propio Benjamin), como también lo son a su modo las historietas de Mickey Mouse: la estética del vidrio, la estética de la desolación, la estética de los dibujos animados. Aún más: la estética del cansancio. De los hombres que están cansados de la cultura. De los hombres que "se preparan para sobrevivir, si es preciso, a la cultura" (173).

No podemos, pues, reducir la idea benjaminiana de una "politización del arte" a lo que fuera efectivamente el empleo propagandístico de los artistas en los movimientos revolucionarios o la "política cultural" de las revoluciones instaladas en el poder. Si hay algo característico del arte de vanguardia, algo que está en la entraña de esa "incomprensión" de las masas subrayada por Ortega, ese algo es precisamente que su música no se puede cantar ni bailar, que sus libros o sus películas no se pueden ver ni leer como capítulos de una misma historia cuya narración progresa en el tiempo desde el planteamiento hasta el desenlace, que sus cuadros y esculturas no se pueden contemplar, que sus edificios no se pueden habitar. ¿Son por eso "impopulares"? Lo son, en cierto modo, pero acaso de una

manera que contradice las expectativas de Heidegger y, especialmente, las de Ortega: hacen *imposible* la conexión del arte con el pueblo, no son obras anti-populares ni impopulares, son simplemente post-populares. Obras de cuando ya no hay pueblo, obras para los sin-pueblo.

Heidegger, en efecto, hablaba de la obra de arte como patencia de la existencia histórica de *un pueblo* (e increpaba a los alemanes a afrontar la obra de Hölderlin); Ortega hablaba de una *raza* española cuya "nueva alegría" manifestaba su latir más profundo y subterráneo en las formas emergentes del arte nuevo; en ambos casos, la raza y el pueblo son aquellos que cantan al unísono sus canciones populares en la sencillez y en la serenidad del "camino del campo", aquellos que comparten su historia en una narración esencial, aquellos cuyo mundo se expresa sustentado en la tierra en la que hunden sus raíces (pues "difícilmente abandona el lugar lo que mora cerca del origen") mediante las artes plásticas, como el mundo entero de los campesinos se hace patente en el cuadro de Van Gogh. La raza y el pueblo se oponen a las masas desarraigadas, a cuya miseria experiencial apela Benjamin, las que trabajan en edificios de vidrio y metal y observan en sus hogares impersonales y deshumanizados las aventuras de Mickey Mouse en sus televisores. No es que el arte de vanguardia sea un arte de minorías exquisitas que prefigure la formación de las élites que han de tomar a su cargo la dirección intelectual de un pueblo post-democrático; no es tampoco una reacción airada y más o menos aristocratizante ante el romanticismo decimonónico y el subjetivismo del "arte burgues" sino, al contrario, la consecuencia más refinada de ése mismo arte burgués: la eliminación del "pueblo", de la "raza", de la "cultura" (el pueblo alemán, la raza española, la cultura francesa, etc.) como sustratos de los que emana la obra de arte que patentiza su existencia histórica; la liquidación de la "tierra" como naturaleza inagotable que sostiene el brillo del mundo. El arte de vanguardia y sus extravagantes obras -músicas que podría haber escrito un sordo, cuadros que podría haber pintado un ciego, libros que podría haber escrito un analfabeto, edificios que podría haber proyectado una máquina- parecen hacernos esta pregunta: ¿cómo podremos vivir juntos los que no podemos cantar ni contar juntos, los que no tenemos tierra ni mundo, ni pueblo, ni raza, ni cultura de origen?

Y ni siquiera se trata de eso, ni siquiera se trata de lo que el arte de vanguardia haga o no haga, se trata de poner en claro las "necesidades estéticas" de una humanidad obligada

a vivir en estadio de barbarie post-cultural, se trata de poner de manifiesto que la obra de arte no puede expresar un mundo en el horizonte de una tierra inagotable allí donde ya no hay mundo alguno que desocultar ni tierra que lo sostenga, se trata de interrogarse sobre el posible estatuto del arte en una existencia sin mundo (literalmente, inmunda), en una existencia desterrada (¿puede haber arte para esos pobres de espíritu que carecen de cultura, que no han recibido como herencia experiencia alguna?), y se trata de constatar, sin entusiasmo ni amargura, que los productos de *Printing House Square* o de *Disneyland* pueden resultar, para escándalo de los estetas, más adecuados para esta humanidad inmunda y miserable que las grandes obras de arte en cuya contemplación desean las élites educar su gusto ("¿Para qué valen los bienes de la educación si no nos une a ellos la experiencia?", 168).

"Nos hemos hecho pobres. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeño por cien veces menos que su valor para que nos adelanten la calderilla de lo `actual'. La crisis económica está a las puertas y tras ella, como una sombra, la guerra inminente. Aguantar es hoy cosa de los pocos poderosos... Lo demás, en cambio, tienen que arreglárselas partiendo de cero y con muy poco... Se preparan para sobrevivir, si es preciso, a la cultura"⁸ (173).

Benjamin escribía estas palabras en 1933. No se pudo contar en el número de los supervivientes.

7. De un presente que no huye

Nosotros, sí. Hemos sobrevivido a la cultura. Somos, lo sepamos o no, lo queramos o no, nos guste o no, los nuevos bárbaros que Benjamin anunciaba. Desde este escenario posterior a la catástrofe, observamos hoy estos tres ensayos de recepción de la coyuntura

⁸.- "Experiencia y pobreza", en *Discursos Interrumpidos I*, ed. cit.

estética en que nacieron las vanguardias. Heidegger tiene toda la razón al actualizar la tesis del viejo Escoto Erígena y decir que el arte es el origen de la obra de arte porque el arte es esencialmente un origen, un hacerse patente la verdad como existencia histórica de un pueblo. Eso es precisamente lo que hace que tenga también razón al sostener que las obras ya no son lo que eran y al dudar de que alguna vez puedan volver a serlo.

Desde donde nosotros estamos hoy, vemos claramente que la duda se ha disipado. Al menos en Occidente, las obras ya no volverán a ser lo que fueron (supuesto que alguna vez lo hayan sido). No manifiestan la verdad ni son formas de existencia histórica de un pueblo porque en Occidente ya no hay culturas, pueblos, tierras o mundos. Occidente es hoy el no-lugar de la forma más civilizada de barbarie. La cultura de masas ha sustituido al folklore y una suerte de repercusión indefinida de la herencia de las vanguardias (que por ello se han convertido en nuestros auténticos "clásicos vivos") al "gran arte". En cierto -macabro- modo, los comisarios culturales de los regímenes totalitarios (tanto fascistas como comunistas) son quienes han tenido más pronto una percepción justa de lo que se anunciaba, tanto en los nuevos medios técnicos de reproducción como en las obras de vanguardia: "arte burgués degenerado", decían con toda razón. Burgués porque civil (no popular, no nacional, no folklórico, no mítico ni aristocrático), burgués porque no ha sustituido la belleza por la verdad, ni el juicio de gusto por la contemplación, porque sigue apegado al viejo esquema de las "bellas artes" que sin embargo ha hecho aparentemente inutilizable; degenerado porque la masa civil ya no tiene en su raíz un pueblo ni el Estado alberga una nación, porque la belleza se ha desprendido de todos sus atributos formales (la tonalidad en Música, la figuración en las Artes Plásticas, la narratividad en Literatura y en las demás artes "temporales") o sólo los conserva como simulacros (sintonías publicitarias, dibujos animados y series televisivas). Formas de in-cultura (no de contra-cultura).

Esto es lo que Ortega capta con perspicacia cuando resume todos los caracteres del "arte nuevo" en su anti-solemnidad, en su voluntad de intrascendencia. Pero también él, como Heidegger, ve en esta coyuntura crítica el pronóstico de un tiempo en el que el arte (como la sociedad, como la política) ya no será burgués. e interpreta las vanguardias artísticas (aunque no esconda su antipatía hacia sus formas concretas: la torpeza de Pirandello, la broma dadaísta, etc.) como el germen de una nueva aristocracia destinada a conectar con la jovial raza española (cuyo menor cansancio quizá se expresó en ser la

primera en lanzarse a la palestra bélica en el mismo año en que Benjamin publicaba su ensayo en Francia). Parece, a este respecto, una ironía de la Historia el que el rostro de esas "nuevas minorías" o de es "aristocracia post-burguesa" haya dibujado sus rasgos con la pluma malograda de Benjamin. No como la "nueva alegría de una raza", no como un nuevo y resurgente *Volkgeist*, sino como la comunidad anónima de los que nada tienen en común, los sin-raza, los sin-pueblo, los nuevos bárbaros o los nuevos pobres.

El relativo "fracaso" de las vanguardias en arte y en política (es decir, el no-surgimiento de una "nueva política" o de un "nuevo arte", sino más bien, en su lugar, una amalgama casi indiferenciada en la que lo "viejo" -lo "burgués"- se degrada irrefrenable pero indefinidamente sin que surja en el horizonte el más mínimo atisbo de un "orden nuevo") sume también en la ambigüedad al diagnóstico de Benjamin. Los tiempos posteriores a la catástrofe mezclan en dosis indiscernibles la estetización de la política y la politización del arte. Los nuevos medios de comunicación -y sobre todos ellos la televisión- parecen a primera vista la apoteosis del "valor exhibitivo" exaltado por Benjamin: la obscena audiovisibilidad profana "pornográficamente" todo terreno que quiera mantenerse como secreto, reservado, sagrado (el sexo, la intimidad, la muerte, la tortura, el terror...) y los medios parecen haber abandonado toda pretensión estética en beneficio de una función social (e incluso política) cada vez más evidente, incluso y sobre todo en su faceta de "entertainment". Pero, por otra parte, en la medida en que la vida pública y civil apenas existe ya fuera de estos medios, la política ha adquirido un componente forzosamente estético (mediado por su necesidad de adaptarse a los imperativos técnico de transmisión de imágenes), no solamente en el sentido más conspicuo de que no hay político sin asesoría de imagen o de que el político debe dominar las técnicas periodísticas para "transmitir su mensaje a los ciudadanos" (valorándose los fracasos electorales como fracasos en la construcción de una imagen o como fallos en la canalización de la información), sino en el más profundo de que cualquier hecho que aspire a la relevancia social debe pasar por una adecuada escenificación audiovisual (lo que en otro lugar hemos llamado "umbral de exhibicionalidad") o resignarse a perecer: también las masas hambrientas de países deprimidos, las poblaciones políticamente ultrajadas o los movimientos humanitarios deben poner en marcha "operaciones de imagen" si aspiran a ser públicamente vistos o escuchados.

Todo lo cual parece indicar que se trata, en estos procedimientos, de la producción de un "aura" (aunque ya no sea el "halo de la belleza" sino el de la honestidad, el de la dignidad o el de la necesidad), y que estas técnicas, en cuanto proceden de la publicidad y del *marketing*, remiten a la promoción de valores culturales que desembocan todos ellos (merced a la progresiva indiscernibilidad objetiva entre entretenimiento, publicidad e información) en el culto a la mercancía o, mejor, al mercado, como nueva religión y como único nexo social de las colectividades; en el bien entendido de que la relevancia cultural o aurática que adquieren los contenidos de los *media* es siempre -y en ello reside su enorme poder y su potencia de fascinación- simulacral o irrisoria: nada adquiere relevancia si no se "refleja" en los *media*, pero todo lo que se "refleja" en los *media* se integra en la gigantesca producción de banalidad que constituye la atmósfera a-cultural de la barbarie civilizada.

Por otra parte, si el cine puede parecer adecuado a la guerra mundial (mejor dicho: si las modificaciones perceptivas que el cinematógrafo expresa y produce a un mismo tiempo pueden encontrar en la "gran guerra" o en los "movimientos de masas" como el comunismo y el fascismo un objeto adecuado de satisfacción estética), la televisión es el medio de las guerras locales, de las guerrillas, de los conflictos regionales y, sobre todo, de las conspiraciones y complots (por ejemplo: la segunda guerra mundial es cinematográfica, pero la guerra de Viet-Nam, y más aún los conflictos enconados del tipo del Líbano o la ex-Yugoeslavia, son propiamente televisivos). Si las masas asistían en las salas de cine a su propio sacrificio, es el individuo quien asiste a su desaparición en los medios audiovisuales (desaparición por evaporación y desvanecimiento, no por masacre o aniquilación). Como Benjamin decía de las masas de principios de siglo (que al mismo tiempo se veían escenificadas en la gran pantalla y exterminadas en ella), el individuo asiste a su propia disolución en la pequeña pantalla a través de **Falcon Crest**, **Hill Street Blues**, **Twin Peaks**, **L.A. Law** o **Murder One**.

Aparentemente, se enfrenta a una trama tan intrincada como en esas novelas de espionaje en las que el agente secreto se transforma en agente doble, luego triple, luego cuádruple, hasta que se llega al punto en que es imposible saber al servicio de quién trabaja⁹;

⁹.- De dos maneras bien diferenciadas, Fredric Jameson y Jean Baudrillard han aludido a la relevancia estética de la noción de complot o conspiración, el primero para señalar que las obras de tema conspiratorio de la cultura de masas representan un intento de mediación

en estas -precisamente- *series*, lo que se disuelve es la identidad y la "personalidad" del personaje, de modo que cabría saludar en estos procedimientos narrativos un nuevo tipo de identidad a la que podríamos llamar *identidad serial, modular o interactiva*, no en el sentido de que sea una identidad que se construya "a lo largo de la serie" (como la identidad de un personaje de novela se construye a lo largo de los capítulos o la de un personaje cinematográfico a lo largo de las secuencias) sino, más bien, en el sentido de que se disuelve en ella y sólo existe como disuelta o serializada. Seamos más explícitos. La apariencia de trama intrincada de estas series no se debe a la complicación argumental sino, más bien, al hecho de que no existe en realidad argumento alguno (las briznas argumentales son un mero pretexto para el despliegue de la serie). La apariencia de complejidad argumental se debe, entre otras cosas, a que en muchos casos la seudotrama (el argumento concreto de un capítulo) se construye reflejando en el guión los resultados de los tests semanales de audiencia y de análisis de la recepción, que pueden recomendar dar más papel a un personaje secundario, convertir a un malvado en héroe viceversa, excluir algunos caracteres, hacer morir a un personaje o resucitar a algún otro, etc. De tal modo que la identidad del personaje no es un molde en el que los espectadores debieran volcar sus sentimientos, sensaciones o recuerdos, sino un filtro que se modula de acuerdo con las preferencias de la audiencia. La cuestión no es, pues, que sea imposible saber "para quién trabaja" (como en las novelas de espionaje), sino que es imposible saber "quién es" (víctima o verdugo, sueño o realidad, espectro de un muerto o viviente real, hombre o mujer, padre o hijo, etc.), porque finalmente no es nadie (ni siquiera su muerte en un episodio es garantía de que no reaparezca en un capítulo posterior) más que una modulación de rasgos caracteriológicos continua a lo largo de una serie, porque finalmente no hay personajes (y mucho menos "malos" o "buenos") sino una apariencia difusa filtrada por los tests de audiencia. Al viejo y castizo término "serial" (que nos recuerda que la genealogía de este género se encuentra en las "novelas por entregas") ha sucedido el americanismo "culebrón", que quizá sirva para significar el carácter interminable de estas seudotramas que pasan de lo interesante a lo sinisestro, de lo siniestro a lo grotesco y de lo grotesco a lo aburrido (en donde siempre desembocan, pues

simbólica a la hora de orientarnos en unas "condiciones materiales de existencia" que rebasan los límites de la imaginación (véase, por ejemplo, **La estética geopolítica**, Ed. Paidós, Barcelona, 1995). Baudrillard relaciona el encanto del arte posvanguardista con la idea de trama conspiratoria y señala su isomorfismo con los servicios secretos, que siguen funcionando a pesar de haber sido declarados totalmente inútiles por las circunstancias ("El complot del Arte", Diario **El Mundo**, 27 de Mayo de 1996).

las series terminan por aburrimiento -es decir, por falta de audiencia-, y no en absoluto por haber llegado a su desenlace: al contrario, la llegada al desenlace revela que se ha alcanzado el umbral de saturación).

Estas "series sin argumento" o series modulares no solamente constituyen un modelo de los conflictos bélicos, económicos y políticos contemporáneos, en los que igualmente la apariencia de un complot o trama conspiratoria poderosamente aireada por los medios obliga a convertir cada "capítulo de la serie" en un escándalo sensacional (-ista), y cuya trama se va modulando según las cifras de audiencia, no solamente expresan la manera misma en que la existencia se desenvuelve en la experiencia imposible de una hiper-ciudad metropolitana sin individuos ni masas cuya tecnología ha sobrepasado todos los límites de la imaginación, poblada por identidades modulares que atraviesan los anillos de una serpiente interminable¹⁰, sino que reflejan igualmente la coyuntura de las artes, en las que la sucesión de los "ismos" a partir de las vanguardias sigue intentando sugerir una trama o complot oculto cuya pseudoargumentación se va modulando de acuerdo con la recepción. Aquí no cabe hablar ya de "novela de formación", sino quizá de "novela de deformación" (o de "deformación de la novela"), porque se trata de un módulo flexible que se deforma -en lugar de "conformarse" en la forma del individuo-molde o del "hombre cualquiera" de las novelas decimonónicas- según las exigencias de los anillos de la serpiente.

Y, como acabamos de sugerir, es enormemente significativo el hecho de que todo este "arte degenerado" o toda esta "cultura degradada" no haya dado lugar -a pesar de los esforzados intentos de la semiótica y de la hermenéutica- a una "nueva estética" o a una "estética posmoderna", es decir, el hecho de que no tengamos nada con qué sustituir las nociones de "genio" (del lado del artista), de "juicio de gusto" (del lado del espectador o del

¹⁰.- Explotamos aquí una idea de Deleuze (Cfr. **Conversaciones**, Ed. Pre-textos, Valencia, 1995) según la cual la filosofía política contemporánea debe adoptar el modelo de los anillos de una serpiente (haciéndose eco de expresiones como "la serpiente monetaria") y abandonar el modelo de las galerías subterráneas (herederas de las referencias al "viejo topo"): el individuo se divide (se dividualiza) atravesando un túnel indefinidamente modulado por filtros de diversa naturaleza en lugar de ir pasando por espacios disciplinarios o panópticos diferentes pero que responden a un mismo molde (la vigilancia en sentido foucaultiano). En este sentido -podríamos añadir-, los capítulos de la novela decimonónica reflejan el tránsito de los individuos por la sociedad (la familia, la escuela, el ejército, la fábrica...), mientras que los de las series moduladas reflejan más bien la formación permanente y la movilidad profesional.

crítico) o de "sentimiento de belleza" y "sentido común" (o sensación de comunidad), a pesar de que el mantenimiento en el vacío de estos patrones estéticos parece no ser sino un motivo de escarnio para que notemos con mayor desgracia nuestra imposibilidad de juzgar. La belleza de las obras de arte de este fin de siglo (así como la fealdad de los productos de la cultura de masas) ya no puede remitirse a una "concordia de la naturaleza" (es decir, a la trama de la naturaleza en la cultura), como en las sociedades pre-modernas, ni tampoco a una "concordia del espíritu" (el libre juego de las facultades subjetivas), sino únicamente a una extraña concordia (que, como aquellas otras dos, nace de una sublime discordia) sin naturaleza y sin espíritu, sin técnica y sin cultura, sin mundo y sin tierra. La comunidad a la que apela el "sentido común estético" de este fin de siglo no es la de un pueblo, un Estado, una nación o una cultura. Es la comunidad de los que no tienen nada en común, la comunidad de los que no son nadie. La persistencia degradada y degenerada de la necesidad de un juicio (imposible de satisfacer) es quizás un síntoma de que esta extraña belleza (o fealdad) finisecular, en donde la trama consiste en la ausencia de trama, se levanta como el símbolo de una exigencia ética, porque quizá esa no menos extraña comunidad es la única en la que nosotros, supervivientes de la cultura, podemos tener algo que contar.

[en el volumen colectivo "**¿DESHUMANIZACION DEL ARTE?**" ("Arte y Escritura, II") (ISBN 84-7481-845-X), J.L. Molinuevo ed., Universidad de Salamanca, 1996, pp. 11-51)].