PROGRAMA DE DOCTORADO EN GEOGRAFÍA E HISTORIA

TESIS DOCTORAL

LA SOBERANÍA POP Y LA CULTURA ARTÍSTICA

AUTOR

SANTIAGO GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ

DIRECTOR

JOSÉ ELOY GÓMEZ PELLÓN

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

Escuela de Doctorado de la Universidad de Cantabria

Santander 2024

PROGRAMA DE DOCTORADO EN GEOGRAFIA E HISTORIA

TESIS DOCTORAL

SOBERANÍA POP y CULTURA ARTÍSTICA

AUTOR:
SANTIAGO GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ

DIRECTOR:
JOSÉ ELOY GÓMEZ PELLÓN

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA
Escuela de Doctorado de la Universidad de Cantabria
Santander 2024

A mi hija Irene

"*El arte no puede enseñarse,*
puede enseñarse el amor al arte" (Borges)

"El hombre no es un ser docente,
sino un ser viviente, agente y operante" (Goethe).

"*Durante la revolución francesa*
los aristócratas bailaban minuetos
camino de la guillotina"
(Hurra, estamos vivos, Ernst Toller).

"La técnica y el confort permiten hablar de la Cultura
sin entenderla" (Doctor Faustus Thomas Mann)

"*Lo singular de lo económico es que domina lo económico*
y lo no económico"

ÍNDICE

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN……11

CAPÍTULO 2. LA SOBERANÍA POP ENGENDRA CULTURA POP. TEORÍA DEL PLACER…….15

CAPÍTULO 3. ANTROPOLOGÍA DE LA CULTURA Y DEL ARTE. Y ANTROPOLOGÍA POLÍTICA……..31

CAPÍTULO 4. PRINCIPIOS RECTORES DEL ORDEN SOCIAL, DONDE SE ENMARCARÁ LA CULTURA ARTÍSTICA…… 59

CAPÍTULO 5. EL ARTE CONTEMPORÁNEO (O ARTE PRODUCIDO EN TIEMPOS DE LA SOBERANÍA POPULAR)……99

CAPÍTULO 6. EL "ARTE" POP (O ARTE PRODUCIDO EN TIEMPOS DE LA SOBERANÍA POPULAR)……..181

CAPÍTULO 7. ALGUNAS CORRIENTES FILOSÓFICAS PRODUCIDAS EN TIEMPOS DE LA SOBERANÍA POPULAR: POSMODERNISMO, DECONSTRUCCIÓN, ESTRUCTURALISMO Y POSVERDAD…….201

CAPÍTULO 8. EL *QUID* DE LA CULTURA ¿ES LA SOBERANÍA POPULAR O ES EL CAPITALISMO OPRESOR? CONTRACULTURA Y CAPITALISMO……211

CAPÍTULO 9. IDIOSINCRASIA CULTURAL DE NUESTRO TIEMPO POP. EL SENSACIONISMO POP Y EL SENSACIONISMO ARTÍSTICO……245

CAPÍTULO 10. EL GUSTO…….311

CAPÍTULO 11. CLAVES PARA ENTENDER LA CULTURA ARTÍSTICA EN TIEMPOS DE LA SOBERANÍA POP……331

CAPÍTULO 12. EL DEBATE DE LA SOBERANÍA CULTURAL Y EL ELITISMO…….385

CAPÍTULO 13: EL PLACER (ESTÉTICO) Y EL ARTE COMO RELIGIÓN. EL TRANSCENDENTALISMO ESTÉTICO……..389

CAPÍTULO 14. LA COMODIDAD DE LA CULTURA ARTÍSTICA EN LA BASURA. EL INSTINTO DE AUTODESTRUCCIÓN……..467

CAPÍTULO 15. LA CREACIÓN, NADA MENOS, QUE DE UN NUEVO GÉNERO LITERARIO ENTRE LO ESTÉTICO-ARTÍSTICO, LO POÉTICO

Y LO LITERARIO-FILOSÓFICO……477

CAPÍTULO 16. LA ESTETIZACIÓN DE LA POLÍTICA……..485

CAPÍTULO 17. LOS INTELECTUALES EN TIEMPOS DE LA SOBERANÍA POP……501

CAPÍTULO 18: LA CULTURA ARTÍSTICA COMO TRADUCCIÓN DE LOS PRINCIPIOS QUE RIGEN LA REALIDAD SOCIAL EN TIEMPOS DE LA SOBERANÍA POP……513

CAPÍTULO 19. *RIESGOS* QUE PLANTEA LA TRASLACIÓN -A LA POLÍTICA- DE PRINCIPIOS DE NATURALEZA ARTÍSTICA……521

CONCLUSIONES……697

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN.

Este trabajo estudia el impacto de la soberanía popular en la creación de cultura artística.

El modelo social actual, basado en la soberanía popular y el principio democrático, termina influyendo en las formas de creación de cultura. La cultura es expresión de la sociedad; y el arte que se crea es reflejo de quien ostente el poder en un determinado momento histórico. En la actualidad, el poder lo ostenta el pueblo, y el arte dominante que se crea tiene por tanto ese carácter.

El principio de soberanía popular y el principio democrático son principios incuestionables en el plano de la ordenación social. Pero el problema es que la traducción, en cultura y en arte, de esos principios mencionados, no produce efectos satisfactorios. Parece lógico entender que la soberanía popular engendra cultura popular. Esta cultura popular no provoca las sensaciones que necesitan ciertos sujetos amantes del arte.

La tesis plantea en parte esta cuestión como un problema de solución complicada, con cierto derrotismo, ya que sopesando ventajas e inconvenientes no parece haber una solución globalmente considerada (en lo socio cultural) que la que ofrece el modelo social actual: mediante la soberanía popular no se genera una cultura de interés, pero la sociedad satisface sus necesidades básicas elementales. Por eso a veces se habla a veces en este trabajo de "imposibilidad de la cultura". Las posibles soluciones parecen un tanto utópicas.

Sin embargo, otras veces parece superarse el estado de escepticismo, y se proponen posibles mejoras del actual modelo sociocultural. En este contexto se sitúa su propuesta personal del Estado de la cultura. En el trabajo se estudian las posibilidades que ofrece este principio del Estado de la cultura como pauta para la nueva ordenación social. Se descubren ciertas contradicciones entre el Estado de la cultura y el Estado de Derecho, ya que la relación no es tan pacífica como podría suponerse. Sin embargo, partiendo del principio de soberanía popular y del principio democrático podrían estos principios ajustarse a las implicaciones del Estado de la cultura. La cultura artística, para originarse, parece que necesitaría un modelo social distinto del que resulta mediante la afirmación de los dos principios mencionados, en esencia la soberanía popular. Pero es obvio que la cultura artística no puede ser el punto de partida, ya que el punto de partida han de ser las necesidades de los ciudadanos, pero entonces el planteamiento cultural es insatisfactorio.

Un debate de especial interés se produce a la hora de analizar el Estado de la cultura como pauta de la nueva ordenación social. Qué resultaría. Y el resultado no parece ajustado a la soberanía popular. Haría falta por ejemplo un mayor dominio social de los individuos con mayor formación.

Parece que se ha desplazado socialmente el papel que tradicionalmente ha tenido el ciudadano interesado en disfrutar del arte, es decir el amante del arte. Por un lado, como hemos advertido el gusto popular invade todas las esferas de interés en el plano social y cultural. Y por otro lado el arte está en manos de profesionales o técnicos. En este sentido en este trabajo se estudian las corrientes artísticas del siglo 20 y del siglo 21. Se observa cómo la idea del placer ha quedado sustituida por otras nociones. Sin embargo, opinamos que el placer estético ha de seguir sirviendo como pauta para la creación del arte. De hecho, el placer estético sigue siendo una pauta importante en poesía, por ejemplo. Y no

se entiende por qué hay una obsesión especial desde la teoría del arte en subordinar esta noción del placer a otros criterios.

En toda tesis doctoral son también importantes los planteamientos metodológicos. El trabajo ha querido introducir enfoques diversos, realmente filosóficos, ensayísticos o de reflexión, pero también de la antropología, pasando por el arte, el derecho administrativo y el derecho constitucional y algunos aspectos sociológicos y psicológicos.

El trabajo se fija en los principios que sirven para la ordenación social en los estados constitucionales y después desarrolla la influencia de estos principios sobre la creación de Cultura. A nuestro juicio, dichos principios, principalmente el democrático y el de soberanía popular, provocan un positivo efecto en el plano del **disfrute** de la cultura y de la generalización del acceso a la cultura como principios imprescindibles, pero provocan un efecto negativo en el plano de la **creación** de la cultura artística, mediante formas no elevadas de cultura. Lo curioso es que todo esto no se pretende por el pueblo, pese a que es un efecto indirecto. Se llega así a un plano insatisfactorio desde el punto de vista del placer estético y de las sensaciones que se causan.

La tesis estudia numerosas publicaciones del ámbito de la cultura que caracterizan la sociedad del presente… Pero queremos también posicionarnos a este respecto ofreciendo, a efectos de caracterizar la sociedad actual, la noción personal del sensacionismo. Con este término se pretende caracteriza la sociedad actual, primeramente. Pero también sirve para elevar la cultura de condición. El sensacionismo popular explica el modelo social actual basado en individuos cuya preocupación principal es acumular sensaciones hedonistas de escaso interés cultural. Pero el sensacionismo artístico es trascendente y sirve de pauta u orientación para la creación de un arte de condición elevada, mediante el placer estético de este tipo.

Huimos, sin embargo, de todo conservadurismo. De hecho, no se pretende aquí para nada el retorno a fórmulas artísticas del pasado, ni tampoco el predominio del arte del pasado ni su traslado a tiempos actuales. Más bien, nuestra preocupación está en conseguir que el ciudadano amante del arte tenga a disposición creaciones artísticas elevadas o de interés.

Por otro lado, se estudia el debate de si el Estado en materia artística ha de ser neutral, o si ha de intervenir en la cultura, o si es mejor que se mantenga en una posición no intervencionista. En este trabajo se propugna que el Estado tiene que ser neutral pero también intervencionista, porque el arte necesita poder, necesita visualización. En definitiva, muchas veces el arte es repetición de una imagen; y el Estado puede ayudar decisivamente en esta función.

El tratamiento del gusto se sitúa en coherencia con los planteamientos que se están haciendo: depende del ciudadano concreto. Consideramos que hay mejor gusto y peor gusto y que no todos los gustos son iguales, pero evitamos la asociación de la idea del gusto con la idea de clase social, ya que resulta ser un planteamiento trasnochado este de la asociación entre gusto y clase social. Más bien, se trata actualmente de que hay individuos con buen gusto e individuos con mal gusto, pese a que en la sociedad actual se ha impuesto lo segundo a lo primero. De todas maneras, el mal gusto tampoco es un problema en cuanto tal, siempre que genere una sensación de interés estético. Así, otro tema en este contexto que se estudia es el gusto por la basura que tiene el arte actual. Esto

no nos parece negativo, pero siempre que consiga el reto del placer estético elevado, lo que es difícil si se parte de esa actitud.

Esta obra no pretende ser solo un compendio de ideas y de propuestas. Pretende ser sobre todo un estudio de obras de literatura, de teoría, pensamiento, ensayo y arte. El objetivo sería que la lectura proporcionase cultura y a veces placer.

La apuesta por el esteticismo en la línea de ciertos autores que ya han propugnado esta misma dirección como Oscar Wilde, Walter Pater, Gautier, Thomas Mann etcétera lleva al debate de si se puede considerar incluso al arte como posible religión. Se defiende en este trabajo que a partir del siglo 20 muchos autores propugnan una mayor espiritualidad. La espiritualidad parece remitir al tema artístico, una vez que la religión decae en ese plano. Se desarrollará seguidamente un estudio denso sobre la función que puede cumplir el arte como religión.

Esta apuesta por la estetización, que es clave en el trabajo basada en el Estado de la cultura, lleva incluso a propugnar la estetización del Estado, de la sociedad y de la política. Esta discusión nos lleva a lo que sería el segundo bloque temático esencial de la tesis, es decir, el relativo a los riesgos que implica la estetización social y la excesiva impregnación de la ordenación social mediante el arte y la cultura. Es una parte un tanto filosófica, donde se van poniendo de manifiesto los riesgos que se producen cuando el arte influye en la ordenación social.

No es esto una contradicción con la primera parte, donde se apuesta por el Estado de la cultura, sino más bien un cierto desaliento a la hora de observar la realidad: por un lado, se procura el Estado de la cultura y la estetización social, pero por otro lado se observa que esta propuesta tiene claros inconvenientes.

En este contexto destaca el estudio que se realiza de la literatura alemana y del pensamiento alemanes de la primera mitad del siglo 20. De hecho, estudiamos ciertas posiciones que concluyen que el nacionalsocialismo es fruto de la exacerbación en la impregnación de principios artísticos sobre la realidad social. Parece que llegamos a un callejón sin salida. Y este es el debate acaso de mayor interés, es decir, el de la imposibilidad de la cultura.

No obstante, no nos resignamos y finalmente ofrecemos lo que serían las pautas para una ordenación social basada en el Estado de la cultura. Sería posible aún rescatar un espacio para esta idea, a fin de que la cultura sirviera de pauta para la ordenación social. Todo esto, en último término, ¿es de una utopía? Tendría un encanto en cuanto tal, no desdeñable en un plano intelectual. ¿O bien es posible un modelo social que sirva para la creación de arte, al mismo tiempo que se evitan o contienen los riesgos?

Es decir, habría que profundizar en el Estado de la cultura, partiendo de este principio, hasta el punto de contacto con el riesgo. Sin el arte impregnando la ordenación social, el modelo social es insostenible por tedioso y mediocre. Pero un arte impregnando excesivamente la ordenación social puede llevar a consecuencias perversas.

Se trataría de invertir los planteamientos y en vez de partir del Estado de Derecho y dar acomodo al Estado de la cultura, más bien se trataría de partir del Estado de la cultura y dar acomodo al Estado de derecho, hasta el punto de riesgo, para la

consecución de anhelos sociales e individuales de tipo espiritual de primera magnitud. Esta tesis encuentra bases para esta idea novedosa en ciertos autores alemanes del siglo 20 que buscaron la espiritualidad por encima de todo y que contrapusieron cultura a civilización.

Es significativo el desajuste que se produce entre los planteamientos jurídicos sociales y los planteamientos culturales. En estos últimos, es absolutamente protagonista el tema del capitalismo manipulador y elitista, sobre la población manipulada y engañada. Es una teoría principalmente marxista que domina absolutamente el plano de la cultura, al menos de las publicaciones que se editan en las editoriales más importantes del país.

En este contexto, esta tesis doctoral abre una nueva orientación, que es considerar también los principios rectores del orden social a la hora de valorar la cultura que tenemos. Se trata de un enfoque nuevo en el mundo artístico-cultural. Y en general es nueva la conexión que se hace entre los principios rectores jurídicos del orden social y la generación de cultura.

Discrepamos del absolutismo temático del capitalismo manipulador porque consideramos que el pueblo también influye en la creación de la cultura mediante su gusto. La suma de las voluntades y gustos de los individuos define qué se produce, qué se adquiere, qué publican las editoriales emblemáticas, qué se ve en televisión, qué música se escucha y se produce.

A nuestro juicio, es indudable que este elemento popular influye en la creación de la cultura. Al menos, se trata de poner en valor el elemento popular en las formas de creación de cultura, contrapesando esas otras posiciones con un sesgo político muy marcado. En general, nos mostramos críticos con la influencia excesiva del elemento popular en la creación de Cultura. Pero también con la influencia excesiva de los profesionales del arte. Y también con que determinados elementos ideológicos, mediante una crítica a la sociedad capitalista, terminan asumiendo todas las esferas de poder de interés en el ámbito de la cultura. En definitiva, el ciudadano interesado en el arte no popular, y que no pertenece a las esferas profesionales del poder de la cultura, queda desplazado en la sociedad actual. Su destino es la “oficina”, solo.

Quienes critican el elitismo generalmente incurren en este mismo defecto, porque finalmente son quienes -con ese discurso- consiguen ocupar las esferas de poder en el ámbito cultural.

El interés de estos enfoques estaría en abrir debates para un nuevo modelo social futuro basado en el Estado de la cultura que supere una sociedad insatisfactoria que dé mayor espacio a anhelos espirituales de tipo intelectual. El quid es aportar en la media de lo posible pautas para la discusión del nuevo orden social del futuro, basadas en el Estado de la Cultura con todas sus consecuencias, hasta el punto de riesgo.

CAPÍTULO 2. LA SOBERANÍA POP ENGENDRA CULTURA POP. TEORÍA DEL PLACER.

1. La soberanía pop artística.

En este trabajo, por un lado, se estudian los temas que plantean las relaciones entre soberanía popular y Cultura artística. Se trata de observar cómo en la Cultura artística ha pasado a ser importante la soberanía popular. La Cultura refleja el gusto de la mayoría. En democracia es así. Y esto condiciona la producción cultural y artística. Es positivo, pero también un motivo de reflexión... Igual que antes la Cultura la determinaba la clase dominante (Iglesia etc.), ahora son otros (el pueblo) los que cumplen esa función. ¿Hasta qué punto, entonces, esto enriquece o empobrece la Cultura? Nos mostramos críticos con los resultados que, sobre la cultura, produce la soberanía popular; un modelo que puede denominarse pop-bostezo.

Por otro lado, se defienden ciertas tesis. En concreto, a mi juicio, la Cultura artística, hoy igual que en otro tiempo pasado, **es expresión de los principios** jurídico-políticos rectores del orden social que definen el poder social del momento.

Según esto, actualmente, en términos generales, como la soberanía reside en el pueblo, la posición de la **Cultura dependerá** de aquello que el pueblo directa o indirectamente determine con sus decisiones, o simplemente actitudes. En esencia, los **consumidores** definen principalmente la Cultura.

Esta idea es simple expresión del principio de soberanía popular y del principio democrático que impregnan el diseño social y cultural. Esta afirmación supone un cambio de paradigma en las explicaciones al uso y una puesta en valor, en los debates culturales, de la soberanía popular.

Sin perjuicio de que pueda haber interferencias -en lo social- de las élites económicas, o de que la industria cultural pueda influir en la opinión pública, **el punto de partida** hoy día estaría en la soberanía popular.

Esta afirmación choca con ciertos planteamientos culturales mayoritarios, cuyo quid es la existencia de un **capitalismo manipulador**. Según esto, el pueblo viene a ser una especie de agente o sujeto engañado, que no tiene poder de decisión real, porque se le manipula fácilmente y hace lo que se le dice. Incluso, decide y piensa como la industria cultural o las élites quieren. Son mayoritarias las publicaciones que siguen este enfoque. Las mejores editoriales del país encajan este tipo de trabajos. Los temas son la neutralización (por el capital), de lo cultural, la lucha de clases etc.

A mi juicio, este elemento, sin negarlo del todo, está sobredimensionado, al menos en comparación con el otro factor, que es **el factor popular**. El pueblo es un sujeto activo de derechos, con criterio; y no tan carente de inteligencia, como parece presuponerse. Este trabajo quiere actualizar enfoques.

Otra cosa distinta es que esta perspectiva traiga solo valoraciones positivas. En principio, lo son. La democratización de la Cultura tiene, obviamente, más bueno que malo. En el plano del acceso a la Cultura es evidente. Pero también es preciso reconocer que hay un lado problemático: el gusto popular, en democracia, pasa a ser protagonista. Y dicho gusto influye sobre la producción de la Cultura. En suma, el resultado no puede ser, por definición, entonces, satisfactorio.

Junto al posible influjo del poder de élites o industrias culturales, a la hora de definir los productos culturales es decisivo el factor popular, al ser los ciudadanos los adquirentes de los mismos. Su poder de decisión condiciona la creación misma o definición de la Cultura.

Esta explicación, que aportamos, es original y adapta lo cultural a la nueva realidad social y los principios jurídico-sociales que la definen. Estos no son una pura entelequia. Son principios que tienen efectos. Su consagración ha sido un logro histórico que afecta profundamente a la Cultura.

La Cultura artística depende, pues, del colectivo social. Aquello que este compre o adquiera, o similar, será principalmente aquello que se produzca como Cultura artística con sentido propio.

El **triunfo de la actual Cultura pop,** que impregna lo social y cultural, y que tiene un carácter consumista, se explica de esta forma. Es decir, la soberanía popular explica el modelo cultural que tenemos y los productos culturales que se dan socialmente.

A la vista está el modelo cultural que engendra la soberanía popular, rectora de nuestro modelo social:

-En esencia, primeramente y ante todo **Cultura pop**. Esto se refleja tajantemente en la música (es decir, la música pop) pero también en la literatura: las editoriales de impacto social (y que por tanto influyen en el pensamiento literario [1]) se ven influidas por lo popular. En concreto, como el público (pueblo o gente) decide, publicarán en dichas editoriales aquellas personas que sean conocidas popularmente (o que tengan potencial editorial para ello). De lo contrario, si no pueden comprarse malamente podrán editarse. Es decir, la soberanía popular (es decir, el pueblo) determina la producción cultural, en este ejemplo literaria. Para desarrollar una carrera en lo cultural, en realidad se realiza una carrera en lo social, mediático o popular, pero no en lo propiamente cultural. El libro, pese a ser un producto cultural, será más bien resultado de este otro tipo de factores. El quid deja de ser cultural, dentro de lo cultural. El quid pasa a ser el fenómeno de generación de "representantes" del pueblo (mediáticos). Las redes sociales son, asimismo, un efecto del modelo social pop, aunque pueda tener otras connotaciones o efectos[2].

-Nuestro modelo social popular engendra también lo que se denomina **arte contemporáneo**. A la vista está, simplemente que en nuestra sociedad se dan estas formas también. Pero no es lo representativo de nuestro tiempo. No goza esta manifestación de la vitalidad que tienen las formas genuinamente populares. Así

[1] Como dice acertadamente Adorno (en su *Teoría de la estética*) el "arte necesita **éxito**". Es decir, una obra de arte necesita tener impacto social para ser tal. Necesita, al menos conocerse. Muchos libros están condenados ab initio a la insignificancia.

[2] Finalmente, el surgimiento mismo del cine, la fotografía, en menor medida la poesía visual etc. son ejemplos, asimismo, de formas culturales representativas de este fenómeno popular.

todo, dicho arte se explicaría en parte al menos también en el contexto de la sociedad actual. Es expresión de un rasgo esencial de nuestro modelo social popular: el éxito de la profesionalización y tecnificación características de nuestra sociedad democrática. Nuestro mundo genera estas posibilidades… de un arte que puede darse como consecuencia de la existencia de profesiones subsidiadas. El arte contemporáneo, en el fondo, es un "arte de oficina" regido por personas subsidiadas. O bien es un "mercado especial" que refleja, pues, igualmente, una lógica de mercado.

La producción artística es un reflejo de los principios rectores de la sociedad de su tiempo. Si manda la aristocracia, el poder real o los burgueses, tenemos un determinado tipo de arte; si manda el pueblo y sus élites se genera otro tipo de arte.

En una sociedad regida por estos principios de soberanía popular y democrático se origina un determinado modelo social, que es el vigente. **Los logros**, de nuestro modelo social basado en la soberanía pop, se deben a dichos principios, pero los defectos o **limitaciones** también se imputan a los principios de soberanía popular y democrático. Por eso, no es de recibo la actitud que considera "democráticos" los logros culturales del actual sistema social, y que en cambio califica –las cosas que disgustan- de capitalistas o fascistas. Lo bueno y lo malo se atribuye a los principios mencionados. Si hoy día existe Cultura basura, esta es resultado de los principios mencionados. Una vez se ha conseguido la democracia y la soberanía popular, se pueden observar los resultados, los buenos que, por cierto, predominan; y los no tan buenos. En concreto:

-Los mayores **logros** del modelo democrático de Cultura **son** la alfabetización general, el aumento de la Cultura media y, en especial, el **acceso** a la Cultura. Además, el "factor información" y las nuevas tecnologías facilitan tener datos de forma más sencilla; hoy día muchas cosas se aprenden sin querer. Hoy día, por ejemplo, es más asequible viajar (la democracia ha "democratizado" los viajes; ya no solo viajan Lord Byron o Chopin). Y un viaje facilita saber dónde está Nápoles; de forma incluso más certera que estudiarlo en un libro. En un plano no solo cultural, sino económico general, los logros son obviamente mucho más visibles aún: la democratización es popularización por esencia. Y esto es a su vez profesionalización. Se vive mejor así.

-Los **defectos** se producen en el plano de la **producción** de la Cultura artística: se produce culturalmente (o como realidad "viva") lo que los ciudadanos quieren (idea coherente con la soberanía popular). Lo que se compra o se adecua al gusto popular es la Cultura real. La Cultura es un exponente del diseño social:

La distinción entre acceso a la Cultura y producción de Cultura resulta, pues, clave.

En consecuencia, a un modelo social regido por la soberanía pop es coherente el triunfo de la Cultura pop.

Partiendo de que la Cultura depende de aquello que se desprenda del "gusto" mayoritario de los ciudadanos que hoy día mandan, aquella, para darse, requeriría dar satisfacción a unas **exigencias utópicas:**

Primero, requeriría a los ciudadanos un nivel de atención que no es exigible. Para que aquella pueda darse, una vez que se define por ser la expresión de la voluntad del gusto mayoritario, precisaría que socialmente se originase un gusto social elevado mayoritario. Sin embargo, no es exigible, por ejemplo, a un oficinista, empleado, fontanero o taxista, que trabaja nueve horas al día, o a cualquier otro profesional, que emplee su escaso tiempo libre (tras el descanso) en Cultura. En consecuencia, es lógico que el modelo cultural no puede ir más allá del puro entretenimiento. Tampoco es obviamente exigible que dicho ciudadano estudie cuáles son los productos culturales actuales de mayor calidad, para su selección y adquisición. Y sería, por otro lado, incluso negativo, que un médico (por ejemplo) descuidase su trabajo para emplear los tiempos que precisa la Cultura y el diseño social que esta necesita. El pueblo tiene, lógicamente, otras prioridades o preferencias o necesidades, distintas de las culturales, propiamente dichas. En consecuencia, la Cultura, más allá de "lo pop" no puede darse, por propia definición, desde el momento en que la soberanía reside en el pueblo. Se genera el actual modelo cultural del "bostezo-pop", o "pop-bostezo", de forma inevitable.

Una vez es la Cultura reflejo del pueblo en general, la pretensión de elevar la condición de la Cultura, a base de elevar la condición cultural del pueblo es una utopía. Ello no impide para seguir avanzando en la progresiva culturización social. Pero será muy difícil que el pueblo como conjunto logre una condición tan elevada como para poder "producir" globalmente una Cultura elevada. Es más realista la concepción aristocrática en el plano de la "producción" de Cultura, sin perjuicio del "disfrute" democrático de la Cultura por la población en general. Este último es el reto democrático. Y aquello otro es el espacio del Estado de la Cultura. Estado de la Cultura y democracia deben sufrir una reconsideración para que aquel domine el espacio de la producción de la Cultura y este otro domine el espacio del disfrute de la Cultura. Lo aristocrático solo no es tampoco deseable. El reto democrático en el plano de la generalización del disfrute fue todo un logro social irrenunciable. Pero no es un progreso la democratización que indirectamente se está produciendo en el plano de la producción de la Cultura. Sin embargo, se produce una Cultura dominada de lo popular.

Segundo, requeriría nada menos que definir la sociedad en función de las exigencias que requiere la Cultura. Se trataría de poner como objetivo primordial la generación de Cultura artística. Creando un modelo social que fuera acorde a ese postulado. Obviamente, las cosas son al revés. La Cultura no es sino un reflejo del diseño social y no el punto de partida para el diseño social. Lo prioritario es la soberanía pop. La Cultura es su reflejo, es decir, la Cultura basura.

La democracia, por esencia, genera un sistema político irrenunciable, pero un modelo cultural insuficiente. Con ello la Cultura pasa a dependeré del poder popular. Pero la Cultura no debería depender del poder popular. La Cultura no debería ser tampoco tema de los estudiosos o profesionales del arte. La Cultura artística debería ser, por esencia, tema de los "amantes del arte". Este colectivo social espontáneamente debería regir los destinos de la producción artística. La Cultura vendría "dada" de esta forma. Debería emanciparse del poder de compra de los individuos. Lo que pasa es que es difícil que dicho colectivo domine la producción artística si no domina antes la sociedad misma.

En definitiva, se revela un problema de "imposibilidad" de la Cultura". Por un lado, la Cultura no puede darse en tiempos de la soberanía pop. Pero, por otro lado, esta

es irrenunciable. En todo caso, la Cultura no puede prevalecer sobre valores más esenciales, es decir, la soberanía popular y el principio democrático.

Las soluciones de compromiso, en esta materia, no resultan fáciles, porque al final conducen a la simple afirmación del bostezo-pop.

La vía de la democratización, usualmente invocada, como solución de todos los problemas, no es la solución final para la Cultura, aunque sí para la población.

La "soberanía popular" se traduce en soberanía pop artístico-cultural. Esta expresión, aunque inventada y por tanto forzada, resulta descriptiva.

De tu arte a mi arte. Esta frase representa el paso del modelo no democrático al modelo democrático.

En conclusión, pese a la imposibilidad de la Cultura estamos dando pautas de posibles soluciones.

2. La reivindicación del placer. Y, por tanto, del placer estético.

Actualmente se niega o relega "el placer" del oyente o espectador en materia de arte. Es burgués y anticuado este planteamiento de la búsqueda del placer estético.

La "Cultura" en el "mundo pop" nos propone otra cosa. Por otro lado, los teóricos del nuevo sistema sociocultural se encargan a diario de explicarnos, una y otra vez, que el arte contemporáneo se basa en nuevos conceptos. Como si de esta forma quedara todo solucionado. Ya Adorno proclamó solemnemente la muerte del placer estético. Pero la actitud antiestética, o simplemente negadora de la estética, de la belleza, de la emoción, incluso del arte, es una auténtica constante. Como decía un artista conocido, "obviamente, lo que yo hago, no es arte".

Las necesidades artísticas del referido oyente o espectador, que busca un placer determinado, no cuentan y, además, se descalifican. Las opciones que oferta el modelo social actual son, ora el bostezo-pop, ora un "arte de conceptos" o basado en conceptos no en sensaciones, un arte donde se valora la idea por el hecho de ser nueva; donde el placer no es el quid.

El propio concepto de "Cultura artística" sería harto discutible. Algunos artistas afirman a las claras que ellos superan esos conceptos. O que, desde luego, no está dentro de sus objetivos provocar placer, o emociones. Desde luego, se insiste en que la noción de belleza está trasnochada, así como la de estética.

Tanto la afirmación de la Cultura pop, como la negación del placer, son hechos coherentes con el actual diseño social.

El placer no puede ser tema del pasado. Es una realidad que existe. Existe el placer, en general. Es irrenunciable el placer. ¿Por qué no en arte? A mi juicio, debiera ser incluso una ratio social. El estético supera el entretenimiento y la diversión. Su búsqueda es una guía de comportamiento. Las sociedades incluso deberían hacerse regir por este principio.

En todo caso, igual que no se concibe comer bien sin sabor agradable, tampoco se entiende un arte que deje al lado el placer. Al menos el placer estético debe tener alguna cabida. No puede ser todo el tan predicado gusto actual por los excrementos o la basura o similar. No podemos caer en el totalitarismo de lo sucio. Y todo ello sin ignorar que la actitud de rechazo es genuinamente intelectual y tampoco debe perderse. Nuestro discurso dista de ser un panegírico conservador.

No es lógico tener que identificar el placer con obras artísticas del pasado histórico. Todos tenemos un compromiso con el presente. "Debemos ser absolutamente contemporáneos". Es decir, no podemos renunciar al presente y vivir del pasado. Es exigible que el presente atienda estas necesidades de experimentación de sensaciones intelectuales de interés. Bien valen aquellas palabras de Antoin Artaud en su artículo "No más obras maestras", en el sentido de que "las obras maestras del pasado son buenas para el pasado, no para nosotros". "Esta idea de un arte ajeno a la vida, de una poesía-encantamiento que solo existe para encantar ocios, es una idea decadente y muestra de sobra nuestra capacidad de castración". Artaud, sin embargo, no culpa al público, sino al arte de su tiempo, ya que este ha de ser capaz de enganchar con el público. Esto es cierto. Nuestra única discrepancia es que la ratio del arte no puede estar en la multitud sino en la minoría que ama el arte.

Si se entiende o capta el poder de la *sensación* beethoveniana (adaptable al siglo XXI), por ejemplo, no es fácilmente renunciable ese mundo que expresa. ¿No es algo por lo que merece la pena luchar? Pero uno se pregunta si, realmente, los nuevos amos del arte son capaces de sentir el mensaje de uno de sus cuartetos. Toda obra de arte necesita hoy de un panfleto que la explique, porque sin "teoría" no llega al oyente o espectador.

Lo curioso es que, durante toda la historia, el debate típico fuera si el placer o deleite había de permitirse, contando con los límites necesarios que impone la moral en el uso de la retórica o el arte poético. El placer era lo "subversivo". Por ejemplo, se dio con intensidad este debate en torno a la música del siglo XVIII o en torno a la literatura del siglo XVI[3]. El placer ya no es ni siquiera como lo era para Sade o Bataille. No es la moral lo que restringe. El placer pasa a ser ahora, curiosamente, lo anticuado. La alternativa que se nos propone, al placer, es la resignación. Y el gusto por la basura. Hay un resentimiento de fondo, o una confesión de inutilidad.

En conclusión, ¿muerte del placer? Lo que ocurre es que esto último no es cualquier cosa. La afirmación de conceptos y novedades no puede erradicar el placer estético[4]. Por fortuna, no solo buena parte de la población, sino incluso algún estudio, de forma consciente o inconsciente, busca el placer en el arte y en la vida.

---

[3] Por todos, Antonio García Berrío, *Formación de la teoría literaria moderna, poética manierista siglo de oro,* Universidad de Murcia, 1980, con un profuso estudio sobre la cuestión apuntada.

[4] César Arconada (1898-1964) muestra una adicción enfermiza por la música, y propone, en carta abierta que publica *El Sol* –"La vida musical. Una carta abierta", 17 de junio de 1923–, la creación de una sociedad privada de auditores destinada exclusivamente a "*proporcionar esa emoción estética* a los que estén ávidos de ella" en Madrid; y no pueden ir a buscar tal emoción "a otros países donde se ofrece más pródigamente": poco se puede esperar, dice, de un ambiente musical madrileño dominado

Si no hay belleza, la vida es una imposición. Algo así dijo también Mainländer, *Filosofía de la redención*[5].

En suma, se reivindica –en esta obra- el placer; irrenunciable, pues. Hacen falta placeres elevados. El cultivo del placer elevado, su fomento y apuesta por.

3. Las contradicciones de la negación del placer estético.

A. **¿Qué es lo que "no gusta" realmente?**

Por tanto, en el mundo actual del arte, si hay algo actualmente criticado y denostado es "el placer estético", la "estética" en general, la idea de "belleza" y en parte hasta la propia "idea de arte"[6]. Se parte de otro planteamiento.

Ya no sirve aquello de Oscar Wilde según lo cual "para aquellos que viven preocupados por la belleza de la forma, no existe ya nada más en el mundo que tenga verdadera importancia" (*Pluma, lápiz y veneno*).

El placer estético se niega. Es viejuno, hasta tosco, vetusto, anticuado. Se descarta lo elevado. Somos por ello **conscientes del especial esfuerzo** que conlleva hoy día enfrentarse con esas posiciones. Se dice afirmar el Estado de la Cultura cuando en realidad se niega.

S**e pretende que muera** un concreto placer (estético), que se asocia inconscientemente, al parecer, a un modelo social de clase burguesa.... Se rechaza esa sociedad (y su arte) en que, *al parecer*, unos dominaban e instrumentalizaban el arte. Sin embargo, a los amantes del arte nos resultan indiferentes los discursos políticos. Lo que queremos es tener sensaciones de interés, también en la actualidad. Lo que prima, en la actitud de la afirmación de la muerte del placer estético, es en realidad un espíritu de resentimiento político mediocre. Se pretende que muera lo espiritual y la tradición. En parte porque el nuevo anglosajón pretende que ha superado el mundo clásico y su mitología. Ahora bien, lo que queremos ahora poner ahora de manifiesto son las contradicciones de aquellos que afirman que el placer estético haya muerto:

A. Primera razón. El "placer" sigue vivo.

---

por orquestas y concertistas que "sólo de vez en cuando nos muestran algún indicio tímido de que existe una música superior, distinta, nueva, que posee la *verdadera emoción estética*." Este alegato a favor de variedades más refinadas de droga musical lo escribe en nombre del entusiasta grupo juvenil agitado por "el Quinteto Hispania y el pianista Fernando Ember en la Residencia de Estudiantes y en la Sala Æolian en sus recientes conciertos", grupo "predispuesto para recibir todo lo nuevo" y que reivindica su derecho a nuevos estupefacientes auditivos: "*es un placer estético, al que tenemos derecho todos los* que constituimos el grupo. Es necesario, pues, hacer todo lo posible por satisfacernos".

[5] Fondo de Cultura Económica, 2021, original 1876.

[6] "La belleza es una categoría muerta desde ya más de doscientos años. Para que el arte sea bueno ha de ser verdadero" (Félix de Azúa), en Antonio Arco, *En que estábamos pensando,* Cendeac, 2017.

Al hilo de lo que se estaba argumentando, el placer estético no ha muerto porque el placer, en cuanto tal, sigue vivo[7]. Nadie ha dicho que tenga que desaparecer "el placer". Por tanto, si el placer sigue vigente, ¿qué impide que pueda proporcionarlo el arte? ¿Se entiende de arte? El placer no debe negarse. Aquello que lo cause ha de afirmarse.

Los nuevos apologetas de la negación del placer estético parten más de conceptos que de sensaciones. Sin embargo, estas son una necesidad. Según avance la sociedad, nos iremos dando más cuenta de lo irrenunciable del arte. Muchas personas querrían haber dedicado en su vida más tiempo a la Cultura. El reto es conseguirlo en el futuro.

Así pues, si el placer no ha muerto, ¿por qué ha de morir en el arte, que es uno de sus ámbitos naturales? Es absurdo prescindir *de una parte* del placer.

C. La belleza y la estética permanecen cuando se habla de arte por filósofos o intelectuales...

Una prueba importante de las contradicciones de los negadores del placer estético es la siguiente: cuando salimos de ese escenario del arte contemporáneo de los "expertos" en teoría del arte, y entramos simplemente en el escenario de *la reflexión general sobre el arte*, las publicaciones al respecto parten de esa visión irrenunciable del arte (incluso en su sentido propio o tradicional) ligada al placer estético.

Es decir, intelectuales o filósofos, con toda naturalidad, cuando hablan de arte, asocian éste a esa visión del arte como fuente de placer estético... Por tanto, no ha muerto el placer estético, si es el concepto que se presupone (también, cuando dos personas comunes hablan entre sí, de arte, dan por hecho el concepto esencial de belleza como inherente al mismo):

Citemos primero a Peter **Sloterdijk**, *El imperativo estético* [8]; afirma que la "*música*" llega a ser más religiosa que la religión misma, porque lleva a estratos interiores más allá de donde llega la religión. Pero no nos habla este autor de cualquier música. Esta se asocia, desde el mensaje de lo actual, a la música de las emociones estéticas (del pasado). El autor se refiere a la "música elevada" de los siglos XVIII y XIX, desarrollando un mensaje de superioridad que relaciona con lo paradisiaco. Permite -"la música"- (entendiendo por tal la música del placer estético) la huida del mundo; es un medio transicional.

Cuando se habla de "música" no se renuncia al placer, sino todo lo contrario. Añade el autor alemán que la música nos lleva a poder evadirnos del ruido, nos invita a regresar al silencio del mundo pasado ("prenatal", afirma Sloterdijk). Aquella conecta con un efecto retorno, una vez vivimos en la realidad ruidosa. Enlaza -la música- con el instinto de la búsqueda de tesoros, según expresa a su juicio innovadoramente *La tempestad* de Shakespeare.

---

[7] Raoul Vaneigem, *El libro de los placeres*, Ed. Traficantes de sueños, 2022.

[8] Capítulo 1 "El mundo sonoro", edit. Akal 2020. Original en alemán de 2014.

En concreto, se centra el autor en la novena sinfonía de Beethoven y también en su famosa Fantasía Coral opus 80. Se fija en el entusiasmo que provoca la música y asocia dicho entusiasmo a la burguesía (si bien habría que matizar, a mi juicio, esta asociación, ya que también antes, sin burguesía, había igual sensacionismo musical; por ejemplo, en Monteverdi o Bach)[9]. Y relaciona sus ideas (estéticas) con la bella política o Teocracia sagrada de lo bello del *Hyperion* de Hölderlin. Todo es bello hoy, salvo el arte, concluye. Nos informa de los tipos de música actuales (la contemporánea, la de performance y la de relajación). La pop ni siquiera se menciona…, pese a que es la única que existe.

Es decir, las personas con sensibilidad o Cultura siguen este discurso. Cuando se sale del ámbito pop, o del relato "detrítico" de la teoría del arte, que se ubica concretamente en un determinado contexto de discurso, con toda naturalidad, se admite, actualmente, el placer estético.

¿En qué quedamos, pues? Al parecer priman simples convencionalismos. Se puede hablar de placer estético en un determinado contexto del arte, pero no en otro contexto Cuando se publica en la revista "october" el discurso es el del detritus relativista. Discurso que cambia cuando un filósofo habla de arte, en general, en un discurso en un teatro. ¿Qué consistencia tiene entonces la negación del placer estético? ¿La de un "ámbito de discurso"? ¿Vale o no vale lo de Sloterdijk? Lo que no puede ser es que se alabe a Sloterdijk, por los mismos que después en sus publicaciones siguen otro discurso opuesto.

Lo mismo ocurre con la generalidad de los autores, así Thomas Mann (la música es siempre música culta; la otra ni existe), o también con *El juego de los abalorios* o con El *lobo estepario* de H**. Hesse**. En la obra citada en último lugar con algunas peculiaridades, ya que la obra, a pesar de cierto debate que plantea entre el mundo intelectual (y, por tanto, música espiritual) del protagonista, por un lado, y, por otro lado, la música que el autor denomina sensorial, es claro que se decanta, como no puede ser de otra forma, por lo primero. Se nos presentan los inconvenientes de lo intelectual, pero eso no debe llevar a equívocos. El lobo estepario prefiere a Mozart. Es su mundo. Un cantante de música popular es algo ajeno, que se da en el plano del ocio necesario.

No deberíamos vivir de la historia. El quid es lograr una música culta espiritual de calidad, pero actual, sin tener que vivir del pasado. No se trata de vivir de Beethoven si no de crear los condicionantes sociales para que se origine un nuevo Beethoven.

Con toda naturalidad, cuando se busca una solución en el arte, frente a un problema, o cuando simplemente se habla de are, este se identifica con una concepción estética que es consustancial al arte.

Por tanto, incluso autores "modernos", cuando aportan el arte como solución a un problema, asocian aquel con las obras que representan el concepto de estética ("del pasado"). Es decir, cuando hablan de la música como solución están pensando en la música basada en la emoción estética intelectual o superior. Es curioso leer bajo esta perspectiva la obra de Michel **Onfray**, en *La construcción de uno mismo, la moral*

[9] Sobre el entusiasmo en este contexto, Remedios Zafra, *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Ed. Anagrama 2017.

estética; el autor realiza todo un alarde de nietzscheanismo estético. De modo que ¡la música pasa a ser la solución! Pero… ¿de qué música hablamos como gran solución "actual"? ¡De pasajes de Debussy, y de piezas beethovenianas! ¿Pero no era esto lo conservador, que pertenece al pasado? Parece, por cierto, que Onfray ha oído de pronto el Bolero de Ravel y ha descubierto el Mediterráneo. Ni rastro de lo pop, ni de lo contemporáneo anti bello incluso en el progresismo intelectual.

Esta visión está asimismo implícita en el propio **Eugenio Trías** *La dispersión*, 1971, persona dedicada a la filosofía del arte: "el arte es la única reserva que nos queda para hacer frente al principio de realidad*"*)[10].

Curiosamente, el propio **Adorno**, gran negador del placer estético, tiene acaso la más bella definición del placer cuando, al describir la música de Beethoven, la describió como la "disonancia del sufrimiento". Esta definición es maravillosamente estética. Porque el placer, en música, se funde con el dolor y esas disonancias que produce la música a tal efecto.

Entonces ¿cómo negar que sigue habiendo un afán por el gusto (musical) elevado, un anhelo que la música –y el arte en general- no satisfacen hoy?

Si la belleza no existe, ¿por qué este es "*el concepto*" que se sigue manejando usualmente? Es una visión, aunque no se quiera, aún mayoritaria y no propia de apologetas.

El hecho es que la guía para orientarse es claramente el "gusto" y las sensaciones. Sensaciones con "intelectualidad" artística, o relevantes. Es lo único que queda en pie por mucho que se intente erradicarlo, la gente se orienta por el gusto, en materia artística. Es una guía que funciona.

D. El placer estético, ¿muere en música, pero no en poesía?

Pero sigamos avanzando porque hay más **contradicciones** dentro de los negadores de la estética. En efecto, además, ese empeño de negar el placer estético elevado parece referirse a las artes plásticas y a la música (curiosamente defendiendo entonces, al final, fines comerciales puros, en lo último). Si la sensación estética ha de morir, ¿por qué se deroga en aquellas artes y no se "deroga" también en la poesía?

Al final, la contracultura "rebelde" anti-estética y lo contemporáneo, lo que defienden es el puro mercantilismo pop tipo musical, sin dejar espacio propio a la Cultura. La politización de la Cultura conduce en el fondo a lo mismo que el capitalismo. El negocio de lo anti-estético.

---

[10] Entre infinidad de ejemplos también Alberto Campo Baeza, "Buscar denonadamente la belleza", Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 30 de noviembre de 2014. Como decimos, todo el mundo (salvo que te sitúes en los rincones del discurso rumiante) cuando piensa en el arte piensa en lo bello automáticamente. Las citas serían interminables por infinitas (Juan Ignacio Ferreras, *Masa, Cultura y el porvenir radiante*, Edit. Endymion 2002; Ilia Galán. *La belleza esplendor de la Verdad,* youtube 2017 etc.).

El placer estético no es inesencial ni ha muerto. Es necesario proclamar la no muerte. Lo corrobora primero la literatura, que también es arte. Con toda naturalidad, se habla, en lo literario, del placer estético que producen algunos textos.

E. El placer estético no está en el arte ¿pero sí en los textos sobre arte?

Resta el argumento posiblemente más potente para corroborar las contradicciones de los negadores del placer. Resulta que, hablando de *obras de arte*, el placer estético no es el quid. Sin embargo, de pronto, los mismos que niegan dicho placer por referencia a las obras de arte, descubren o explican un innegable placer estético en ciertos *textos* sobre obras artísticas, que a su juicio lo provocan. A veces es curioso: se dice que un determinado texto provoca un gran placer estético cuando lo que está diciendo es que aquel ha muerto. Solo por la forma poética o personal en que se describe el fenómeno.

Es decir, los propios individuos especialistas en arte que marginan el placer estético cuando se refieren a pintura o música, lo ensalzan cuando aluden a ciertos "textos" que estudian el arte. Lo veremos *infra* por referencia en especial a lo que puede denominarse un "nuevo género" literario entre lo poético y lo estético y filosófico; obras o textos, en verdad, muy bien escritos, que no provocan sino placer. Si se admite el placer del texto de la obra sobre arte se busca, ¿por qué no aquel en la obra misma?

F. **La belleza no es un concepto principal. Ahora bien, ¿no es así cuando se trata de criticar al capitalismo?**

Una de las obsesiones de la Cultura actual es su crítica al capitalismo. No se escatiman argumentos críticos.

Curioso es que la belleza, valor "denostado" por el nuevo ideario, sirve, sin embargo, cuando se trata de criticar al capitalismo, quejándose los autores de que el capitalismo destruye la belleza.

¿No habíamos quedado en que la belleza es algo propio de anticuados, que merece ser superado mediante concepciones nuevas que son muy originales y que aportan mucho al mundo de los interesantes de hoy? El libro de Hito **Steyerl**, *Arte Duty free* [11] es un buen ejemplo cuando, para criticar la sociedad actual capitalista, reprocha nada menos que esta ha terminado con la belleza. Nos haremos eco de esta publicación en ese contexto *infra*.

G. El placer no muere. Lo que ocurre es que aquel se obtiene de otra forma.

Como corroboran muchas citas a lo largo de este trabajo, en realidad el placer no ha muerto. Lo que ocurre es que ahora da placer la basura, las heces, lo absurdo… Llegan por ejemplo a esta conclusión, tras estudiar distintas obras de arte, Valérie Arrault y Alain Troyas, *El narcisismo del arte contemporáneo* [12]: el artista narcisista cultiva el gusto por la destrucción y el desecho. Lo vil pasa a ser objeto del deseo. Todo esto contrasta con el

[11] Ed. Caja Negra, 2018.

[12] Edit. La Cebra 2019.

verdadero arte, a su juicio. El prototipo es el "homodetritus" que le agrada la suciedad, la trasgresión y la masturbación…

Por otro lado, se advierte a veces un gusto por "la Ley", por la democracia, por el Estado de Derecho, por la defensa de los derechos de determinados colectivos. No es que no haya gusto. Hay un gusto diferente. De hecho, es incluso abrumadora la presencia de ese gusto por los derechos de ciertos colectivos en el mundo del arte. Lo que se niega no es el gusto, sino el gusto por posiciones que políticamente no son las de moda.

En definitiva, el gusto no ha desaparecido. Lo que ocurre es que gusta más otro gusto, el no gusto o el disgusto.

H. Las posibilidades del placer.

Es curioso todo lo anterior. En un mundo donde manda lo tecnológico, lo que debería investigarse es por qué un par de acordes, o la sucesión de un par de notas (de una sinfonía de Beethoven o de Tschaikowsky) causa una emoción de interés.

Obviamente, nadie pretende que se haga música actualmente como la de esos dos compositores mencionados. Pero sí que se produzca un placer elevado. Con el apoyo de las tecnologías, lo lógico es que estuviéramos en disposición de investigar más y mejor "el placer", y que el *ciudadano de Cultura* tuviera, en nuevos artistas-tecnológicos, una fuente de experimentación de placer estético, aunque fuera resultado del estudio o artificial.

Lo curioso es que, con más y mejores medios, no se aproveche esta circunstancia y que, en cambio, se avance en las experimentaciones artístico-tecnológicas en la indagación y descubrimiento de nuevos fenómenos, pero al margen de la causación de "placeres de interés".

I. Pop-modernidad.

En el fondo, la inconsistencia de la muerte del placer estético proviene de la inconsistencia de su fuente misma, la "posmodernidad"; que puede también denominarse, en el contexto de este trabajo, como "pop-modernidad". Y es que el mundo no se agota con este este fenómeno. Es curioso que los detractores del "capitalismo manipulador" no aprecien la relación esencial entre este y aquella. La oposición real, a ambos, está en buscar otra fuente. En realidad, poco hay que buscar nuevo. Más bien, se trataría de reencontrarnos con la tradición empezando por el mundo grecolatino y su puesta en relación entre lo divino y lo humano (por todas, *La Eneida*, por ejemplo).

Sin negar la racionalidad, hay que poner en valor la dimensión transcendente. Para la modernidad, solo hay un progreso continuado en un mundo inmanente. Tras la abstracción, con su descomposición, ya no cabe lo transcendente.

En alguna obra anterior [13] pongo de manifiesto los límites de lo racional ante la presencia de la injusticia en la propia justicia, una injusticia inevitable, que no se resuelve

[13] Puede verse S. González-Varas *Juicio a un abogado incrédulo*, edit. Civitas, poniendo de manifiesto las limitaciones del método jurídico-racional incluso para resolver las controversias jurídicas o sociales.

con la racionalidad y el Derecho, porque existe "lo injusto de la justicia divina" ("*peradikes*", de Hesíodo y Esquilo), un sufrimiento injusto. La divinidad castiga a Prometeo injustamente. Es decir, se sigue manifestando en nuestras sociedades lo injusto de la justicia. Hay que seguir apostando por el Derecho, pese a la necesidad de hacer ver que fracasa como solución completa. Nuestra sociedad no explica la realidad de las sentencias justas que provocan sufrimiento e injusticia. Incluso las dos partes procesales pueden tener razón. Cuando más, solo en clave de autoridad puede entenderse este singular fenómeno.

J. Recapitulación.

En suma, la "no muerte" del arte es la nueva proclama. Lo anticuado es la negación del placer. En la nueva religión artística, la "muerte" ha muerto. Y la no muerte es el hecho.

4. La necesidad de un debate

Se podrán compartir o no las tesis de este trabajo, pero parece claro que el debate que se plantea es en todo caso necesario (al menos, antes de que sea demasiado tarde). La soberanía popular, principio importante de nuestro tiempo, está produciendo ciertos efectos en materia cultural que deben matizarse. Llegaremos, razonadamente, a imputar la famosa muerte del arte a este hecho. El oyente musical parece haber sido abandonado, a través de unas brillantes explicaciones teóricas que justifican un no-arte que no provoca sensaciones de interés objetivamente hablando.

Es un hecho claro que la situación en torno a la Cultura artística lleva tiempo produciendo malestar y desasosiego[14]. La sociedad, en términos generales, ha optado por la espalda al arte contemporáneo, o bien ha optado por formas de Cultura alternativas populares, como ocurre emblemáticamente con la música.

En este trabajo, seguidamente se estudian esencialmente las consecuencias que tiene, para la Cultura artística, el hecho de la consagración (en nuestras sociedades actuales) de principios tales como la **soberanía popular** o el principio democrático o el Estado de Derecho, cuyo arraigo, lógicamente, ha sido fomentado también desde el propio plano intelectual, artístico y filosófico.

Parece igualmente conveniente aclarar que este trabajo no se incardina dentro de posiciones culturales elitistas, ni menos aún conservadoras, sobre arte. Más bien, se postula, en sentido genuino, el **Estado de la Cultura**. Y aclaramos también que no coincidimos ni con el capitalismo mercantil, ni (usando la expresión de Harold Bloom) con la contracultura del resentimiento, ni tampoco con la Cultura popular.

[14] No hay libro de teoría del arte que no comience o concluya de tal forma; así, Mario Perniola, *El arte expandido*, ed. Casimiro 2016 comenta y en el fondo critica la pérdida de relación del arte contemporáneo con la estética y que cualquier objeto puede ser arte.

Se asiste a una tendencia por la cual el arte parece estar hecho más a medida de los estudiosos que del receptor natural del arte [15]. Se detecta un posible exceso de teoría y de conceptos o explicaciones.

Llega, sin embargo, a afirmarse que "el arte no será rescatado, del brete en que se halla, por aquellos que, instalados en la atalaya de la teoría y práctica de la estética, miran a nuestro alrededor para ver qué pasa en el resto del mundo, sino por aquellos que parten de la conducta humana en su totalidad; solo estos últimos exploradores se interesan por todo lo que rodean a las personas, por lo que hacen y por lo que utilizan" (Rudolph Arnheim, *Ensayos para rescatar el arte)* [16].

A mi juicio, como se ha razonado supra, la Cultura artística debería ser, por esencia, tema de los "amantes del arte". Estos espontáneamente deberían regir los destinos de la producción artística.

5. El Estado de la Cultura.

Obviamente, la presencia del Derecho es una constante histórica; también durante el Estado absoluto hay Derecho pero no cumple la función genuina que cumplirá después. El quid es aquello otro estamental (la religión, el poder regio y su majestuosidad u ostentación artísticas, el gusto aristocrático). La Cultura artística está en el poder. Y así cobra sentido y fuerza. Lo jurídico llega a encajar en una idea de Estado policía. En la producción del arte está directamente involucrado el Estado. Esto es el Estado de la Cultura. En sentido genuino, no se renuncia al Estado como vehículo para la realización de la Cultura artística. Es más, puede ser esencia misma de lo estatal. En el despotismo ilustrado está claro este desideratum último de generalizar a capas sociales el disfrute de la Cultura, pero no se afirma que la voluntad del pueblo influya la producción de la misma. Junto a lo anterior, la idea de "estética" es conformadora del pensamiento del momento.

Todo esto prosigue de distintas formas a través de creadores del siglo XIX. Schiller, en *Las cartas para la educación estética del hombre* propugna un Estado estético. Otros románticos hablan del Estado poético. El arte pudo llegar a pretender incluso la suplantación de la propia religión; y se habló del "arte como religión", basándose en Grecia. Se llega a un absolutismo artístico, donde se hace encajar al Estado. La sociedad de la primera mitad del siglo XX refleja una impronta cultural. En este contexto, como variante perversa del fenómeno se originan los totalitarismos.

La sociedad, históricamente, ha sido más cultural que jurídica. Lo religioso, lo cultural y el poder han ido a la par. Hasta el siglo XIX lo religioso domina la espiritualidad y en gran media lo cultural. Desde finales del siglo XIX lo espiritual pasa a hacerse en clave más artístico-cultural.

---

[15] Incluso se ha llegado a decir que lo relevante, en el contexto artístico, han pasado a ser los discursos de comisarios investigadores antes que las obras de artistas (Juan Albarrán, *Disputas sobre lo contemporáneo. Arte español entre el antifranquismo y la postmodernidad*, ed. CSIC 2019).

[16] Editorial Cátedra 1992.

Solo cambia esto tras la segunda mitad del siglo XX. Aparentemente la Cultura tiene mayor valor. Seguramente sea así, en otro plano de discusión distinto del que estamos haciendo. Pero no es así en el plano configurador de lo social. La Cultura, eso que estuvo siempre presente en el diseño social, pasa a un segundo lugar en este plano configurador. La sociedad cultural, primero religiosa estamental o ascendente, y después artístico espiritual, da lugar a una sociedad ordenada jurídicamente. Es decir, todo lo anterior padece un auténtico colapso tras la Segunda Guerra Mundial. La neutralidad del Estado en materia cultural y sobre todo artística es una simple muestra de rendición. El nuevo quid es lo democrático. Los principios de democracia y de soberanía popular no son una mera declaración de intenciones. Y todo ello sin olvidar un marxismo de fondo, con impacto social. Al final, su mayor (y única) aportación ha estado en crear una sociedad que es mezcla de lo burgués y de lo proletario. Para el marxismo, de hecho, lo estético es alienante. En este juego, el neoliberalismo parece tener la función de querer hacernos olvidar… El quid son los problemas de la sociedad. Propiamente, el Estado de la Cultura es algo propiamente histórico. Se sacrifica, aunque se dice lo contrario. Si interviene el Estado, socialmente, en lo cultural es para ideologizar e imponer un credo político a otra parte de la sociedad. En efecto, es mejor la neutralidad.

Surge la necesidad del arte. Esa nueva forma de espiritualidad, siempre precisa, en ausencia de otras formas, cubriendo un espacio. Y para ello la Cultura artística ha de manifestarse en términos genuinos, como impregnadora de lo social. Porque no hay arte si no hay diseño social artístico.

Pero dominando empero lo económico, lo jurídico y otras disciplinas, aquel pasa a ser la versión que esto otro guarda para el arte mismo. La Cultura artística se manifiesta, pero en realidad es expresión de aquello otro, que domina el espíritu de nuestro tiempo.

Sin embargo, la Cultura artística presenta claros elementos de irracionalidad a través de los que se manifiesta, lo cual supone un riesgo y desde luego un inconveniente a la hora de plantear el debate de la impregnación de la sociedad por el arte. Y el resultado es insatisfactorio porque, por un lado, sin esa manifestación genuina de lo artístico en lo social (a través del poder estatal o de cualquier otra forma) la sensación no es plena. Pero, por otro lado, la estetización de la política no es la solución, ya lo dijo así Walter Benjamín, asociando esa idea de estetización de la política al totalitarismo.

No queda más remedio que un diseño social ordenado bajo la soberanía popular y el principio demográfico, pero esto produce (como por su parte apunta Gustavo Bueno) Cultura basura. Ahora bien, no es fácil una solución. Para que la Cultura pueda darse, se impondría por ejemplo el desplazamiento de la Cultura pop de los medios. Sin embargo, esto no es compatible con los principios mencionados. La solución, ¿solo puede darse en un plano puramente individual? El placer estético, sin embargo, precisa lo social.

CAPÍTULO 3: ANTROPOLOGÍA DE LA CULTURA Y DEL ARTE. Y ANTROPOLOGÍA POLÍTICA.

1. Aspectos metodológicos. El método cultural sin obviar lo político-jurídico.

Se aprecia que las numerosísimas **publicaciones que, sobre Cultura, arte y sociedad, proceden del ámbito filosófico** o artístico, no se ciñen a aspectos puramente culturales o artísticos, sino que es habitual o común y acaso mayoritario que dichas publicaciones aborden problemáticas sociales o incluso de reforma social. Se considera, en ellas, pues, la sociedad, la política y el poder. Se aborda el poder, aunque solo sea (en su caso) por contradecirlo. Esta dimensión es consustancial al arte.

Pese a ese habitual enfoque, el punto de partida de todos esos trabajos no es político-jurídico, sino filosófico, artístico o cultural, pese a esas alusiones a la sociedad, o a los derechos o al poder. Evidentemente, los enfoques de los distintos autores son muy diversos entre sí. Por tanto, como no puede ser de otra forma, lo social está muy presente en los críticos de arte o intelectuales. La democracia es tema recurrente. Y todos nos enriquecemos de esos debates sobre política y derecho desde el arte y la Cultura.

Por contrapartida, **los trabajos de índole política, jurídica o social** no se entrometen en cuestiones puramente culturales o artísticas.

En conclusión, se revela así la oportunidad de un trabajo que parta tanto de un enfoque cultural o filosófico como de un enfoque jurídico-político, a un mismo nivel, examinando en concreto las consecuencias que, desde la soberanía popular y el principio democrático o el Estado social, se producen para la Cultura y el arte.

En este trabajo se quiere considerar **por igual lo artístico y lo político social**, pretendiendo de esta forma obtener conclusiones diferentes de las acostumbradas.

Es significativo cómo, posiblemente, **lo político-jurídico aporta** *una inmejorable disposición para examinar la Cultura y el arte mismo en su contexto social*. El arraigo del Estado de Derecho, de la soberanía popular, del principio democrático es un factor importante para analizar lo cultural. El nuevo *Zeitgeist* es este. Se ha preferido, no obstante, dar cierta primacía a planteamientos puramente artísticos y culturales o intelectuales. Nos centramos en antropología, filosofía, arte y Cultura, pero observando también las consecuencias desde el punto de vista de los principios políticos mencionados.

Advertimos tres actitudes o posiciones en cuanto a la consideración del **Derecho en el contexto general de la Cultura** y del arte: la primera, muy común, la de artistas que quedan aturdidos por el mundo de los derechos, mostrando una especial preocupación por las bondades del Estado de Derecho y por la necesaria defensa de colectivos sociales, con potentes discursos a favor de todo ello, pese a poder no conocer realmente los entresijos jurídicos. La segunda, opuesta, que marginan y hasta desconsideran la relevancia de los principios jurídicos en los debates sociales, aportando una imagen un tanto ficticia o irreal del Derecho como un medio al servicio de ciertos fines de clase o similar. La tercera es la que sitúa el tema de los derechos en el "mundo de lo administrado" como antítesis de lo artístico.

Todas estas cuestiones quieren desarrollarse sin obviar **la antropología**. Se hace seguidamente un primer estudio sobre el significado de la Cultura y del arte desde este punto de vista antropológico[17]. Se da la coincidencia de que la definición misma de aquello que es Cultura y arte lleva, para su correcto tratamiento, al conocimiento de las teorías que a tal efecto se han desarrollado desde lo antropológico. Diríamos que, precisamente, en la antropología es donde se encuentra la información más genuina sobre estos conceptos.

Pero, además, la antropología aporta la posibilidad de ese enfoque común de lo jurídico y lo cultural. Nos hacemos eco de la "antropología del arte" pero también de la "antropología política". Dentro de esta última puede incardinarse fácilmente la soberanía popular como realidad de partida para estudiar la Cultura artística a la luz de ese principio político social.

2. La Cultura antropológicamente.

Al hilo de lo expuesto anteriormente, no se pretende tener en cuenta la antropología jurídica, y después la cultural, sino procurar un método esencialmente interrelacionado de ambas, para contemplarlas como componentes de una misma realidad.

Entrando en materia, existe, evidentemente, **una versión popular** de aquello que es Cultura, como concepto, pues, comprensible aproximadamente por cualquiera, así, por ejemplo, cuando se habla de que una persona tiene Cultura porque tiene conocimientos; también socialmente arraiga esta noción (a la luz están los Ministerios de Cultura en los distintos países).

Antropológicamente, el concepto tiene una larga tradición. Hasta cierto punto, la Cultura está en el origen mismo de la antropología. Es más, merece la pena destacar la conexión íntima entre Cultura y antropología recordando por ejemplo cómo, para autores como Ino Rossi y Edward O'Higgins, [18] "Cultura" es nada menos que el término que usan los antropólogos para describir el **objeto de su disciplina**, al ser el estilo de vida de los grupos humanos. La Cultura es el concepto clave de la perspectiva interpretativa antropológica. La Cultura es un significado compartido. Y para captar un significado antropológicamente hay que ver el mundo como lo ven los demás, comprender la experiencia en función de un marco de referencia ajeno. Esto es lo que pretende la

[17] Varios Autores, *La idea de arte*, Museo de arte moderno y contemporáneo de Santander y Cantabria, 2014.

[18] T*eoría de la Cultura y métodos antropológicos*, Editorial anagrama 1981.

etnografía interpretativa[19]. Para estos autores la sociología tiene como objeto el estudio de la sociedad[20] mientras que la antropología tiene como objeto el estudio de la Cultura[21].

Todo ello sin olvidar que el término antropología deriva de las palabras griegas "logos" (estudio) y "anthropos" (hombre)[22]. Este carácter limitado al hombre contrasta con la variedad de temáticas que son objeto de estudio en este enfoque cultural humano

[19] James L. Peacock, *La lente antropológica*, Alianza Editorial 2001.

[20] Nos parece interesante, también por los contenidos que aporta, exponer el índice de la obra sociológica de la Cultura de Joaquim Rius-Ulldemolins y Juan Pecourt Gracia, *Sociología de la Cultura en la Era digital, Herramientas para el análisis de las dinámicas culturales del siglo XXI*, 2021:

1. Las definiciones de Cultura y la construcción de la perspectiva sociológica. 1.1. Concepciones de la Cultura: humanística, antropológica y digital. 1.2.La teoría social clásica y el estudio de la Cultura. 1.3. El debate sobre la ideología y el análisis de la Cultura. 1.4. Los cultural studies y las políticas de la Cultura popular. 1.5. El desarrollo del análisis sociológico de la Cultura y su metodología.

2. Análisis sociológico de la Cultura: modernidad, creación y Cultura. 2.1. La modernidad cultural: sistema artístico, intermediación cultural y trabajo creativo. 2.2. El estatus del artista: del artesano al genio creador. 2.3. Sistema cultural e intermediación cultural. 2.4. La creatividad artística desde la perspectiva sociológica

3. Cultura, identidad, estatus y poder: el estudio sociológico del consumo y las prácticas culturales. 3.1. La Cultura de la modernidad: Cultura de masas y control social. 3.2. La teoría de la distinción cultural. 3.3. Consumo, estilos de vida y Cultura en el siglo XXI: omnivorismo, amateurs y subculturas. 3.4. Estado y Cultura: política cultural, protección de las artes y bienestar social.

4. Cambios sociales y transformaciones de las prácticas culturales. 4.1. Sociedad posfordista y dinámicas culturales posmodernas. 4.2. Cultura y economía: estetización del consumo y expansión del trabajo expresivo. 4.3. La globalización cultural: del imperialismo cultural a las hibridaciones culturales. 4.4. La política cultural, ciudad y branding: de los márgenes a centro de las políticas públicas como instrumento de desarrollo.

5. Digitalización de la sociedad, creatividad y nuevas prácticasculturales.5.1. Internet y Cultura: de la infraestructura ciberutópica a la jaula de silicio. 5.2. Cultura y convergencia: de la Cultura participativa al trabajo digital. 5.3. Más allá del determinismo tecnológico: de los intermediarios algorítmicos al «underground digital»

[21] Honorio Velasco y otros, *Lecturas de antropología social y cultural. La Cultura y las Culturas*, Cuadernos de la UNED 119 1993; James Clifford, *Dilemas de la Cultura, antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Editorial Gedisa 1995.

[22] Lawrence Krader e Ino Rossi, A*ntropología política*, editorial Anagrama 1982; Varios autores *perspectivas de la antropología española*, editorial Akal 1978; John Monaghan, Una brevísima introducción a la antropología social y cultural, 2013.

[23]. En este sentido, nos hacemos eco de la antropología jurídica [24], la filosófica[25], la teológica[26], la ambiental[27], la lingüística[28]. Esta última nos lleva a Luis Duch [29], para quien el mundo se manifiesta en el momento mismo del lenguaje ("empalabramiento", en la terminología de Duch)[30]. La Cultura no es solo objeto de la antropología[31], pero esta aporta dimensiones imprescindibles.

---

[23] E.B. Tylor, *Antropología*, editorial Altafulla 1987 estudia temas tales como el hombre antiguo y el moderno las lenguas la civilización el hombre y los animales las razas del género humano en lenguaje la escritura las artes útiles las artes recreativas la ciencia el mundo espiritual y la sociedad.

[24] Eloy Gómez Pellón, "Aspectos fundamentales de la antropología jurídica", VIII Congreso de Antropología: Patrimonio cultural y museología, Vol. 4, 1999 (Antropología jurídica: simposio IV), págs. 13-32; Ignasi Terradas Saborit, *La justicia más antigua: teoría y Cultura del ordenamiento vindicatorio*; del mismo autor, "Paul Vinogradoff (1854-1925) y la Antropología Jurídica, Ius fugit", *Revista interdisciplinar de estudios histórico-jurídicos*, nº18, 2015; del mismo autor, "Derecho y Antropología Social en pie de igualdad. Una introducción", *Revista de antropología social* nº24, 2015; del mismo autor, "Antropología jurídica: en torno al replanteamiento de Louis Assier-Andrieu", *Revista internacional de ciencias sociales*, nº19, 1999.

[25] Sobre antropología filosófica Gabriel Amengual, *Antropología filosófica*, BAC. También la BAC tiene un libro con el mismo título de Paul Ricoeur; J.F Sellés Dauder y J.M Fidalgo Aláiz Antropología filosófica, EUNSA; Pablo Sarto Blanco: *¿Quién soy yo? una antropología psicológica*. EUNSA.

[26] C. Domínguez Morano, *Creer después de Freud*, Ediciones Paulinas, 1992.

[27] Silvia Jaquenod De Zsögön, *Antropología ambiental, fluctuaciones climáticas del Holoceno al Antropoceno*, Ed.Dykinson 2022.

[28] James L. Peacock, *La lente antropológica*, Alianza Editorial 2001 (fecha del original): "la antropología lingüística nos proporciona uno de los ejemplos más sorprendentes de este hecho: el fonema, que es un rasgo del sonido crucial para la comunicación, etc.".

[29] *Estaciones del laberinto. Ensayos de antropología*, Edit. Herder, 2004. Esta obra es una reflexión en torno a la vida cotidiana constituida y concretada mediante términos como palabra, religión, educación, historia, simbolismo, silencio, mal, salud, etc. Según el autor, "constituye el centro de la praxis antropológica que hemos venido desarrollando durante estos últimos treinta años".

[30] Recordemos en este contexto a F. Saussure, *Curso de Lingüística general*, Editorial Losada 1945, original de 1916.

[31] Por todos, Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente (Der Untergang des Abendlandes)*, publicada en dos volúmenes, en 1918 y 1922 respectivamente. El modelo histórico de Spengler postula que la Cultura es un organismo vivo en crecimiento que tiene en su centro un impulso metafísico mientras que la civilización es la etapa

La Cultura se entiende en sentido amplio, es decir, va **más allá** del refinamiento, el gusto, o la sofisticación, la educación y la apreciación de **las Bellas Artes**. No solo los graduados universitarios, sino toda la gente tiene Cultura; las fuerzas culturales más interesantes y significativas son las que afectan a la gente en su **vida cotidiana,** particularmente aquellas que influyen en los niños durante la enculturación.

Este planteamiento, valorando lo cotidiano como objeto de estudio en la antropología[32], puede relacionarse, como fenómeno de nuestro tiempo, con aquello que en igual sentido ocurre en la Cultura artística propiamente dicha, ya que es opinión unánime que uno de los rasgos que caracteriza el arte "contemporáneo" es la búsqueda de, o énfasis en, lo cotidiano.

Al igual que el arte, la Cultura, definida antropológicamente, abarca características que a veces son vistas **como triviales** o no merecedoras de un estudio serio, como la Cultura popular. Para entender las Culturas europeas o norteamericanas contemporáneas, tenemos que tener en consideración la televisión, los restaurantes, también los de comida rápida, los deportes y juegos, el turismo[33].

En tanto que manifestación cultural, una estrella del rock puede ser tan interesante como un director de orquesta o viceversa y un tebeo tan significativo como un libro ganador de un premio. Este planteamiento no podrá, a mi juicio impedir hacer los pertinentes matices, más propiamente en el contexto de la antropología del arte[34].

Según Edward Hall [35], la Cultura es un lenguaje silencioso; las tradiciones y las convenciones **son silenciosas** en el sentido de que suelen ser inconscientes[36].

La Cultura alude, en principio, a las tradiciones del pensamiento y conductas aprendidas y socialmente adquiridas, que aparecen en las sociedades humanas. Cuando los antropólogos hablan de una Cultura humana normalmente se refieren al estilo de vida total, socialmente adquirido, de un grupo de personas, que incluye los modos pautados y

---

moribunda de la Cultura, un estado externo y artificial materialista y por tanto sin una dinámica propia.

[32] Soetsu Yanagi, *La belleza del objeto cotidiano*, Editorial Gustavo Gili, 2020.

[33] Fernando Estévez, *Souvenir, souvenir, un antropólogo ante el turismo*, Edit. Concreta 2019: todos somos turistas y llevamos souvenirs (reflexionando sobre este último término).

[34] Conrad Phillip Kottak, *Introducción a la antropología* cultural edición MacGraw Hill 2007.

[35] *The Silent language*, 1959, *El lenguaje silencioso*, Ed. Alianza Editorial 1990.

[36] Donald Sassoon, *Cultura. El patrimonio común de los europeos*, Editorial Crítica 2006; Mieke Bal, *Lexicon para el análisis cultural*, ed. Akal 2021 (Remedios Perni Llorente, traductora).

recurrentes de pensar como sentir y actuar. No se refieren solo a los logros literarios y artísticos ni a los baremos de las élites cultas. Para los antropólogos, los fontaneros y los granjeros merecen tanta atención, o son tan cultos, como los coleccionistas de arte o los aficionados a la ópera; y el estudio de las vidas de la gente normal es tan importante como el de las vidas de personas famosas e influyentes [37]. "La Cultura se ha convertido, en la discusión actual, en un *médium* necesario para la totalidad del pensar y el actuar humanos"[38].

Es esta una visión compartida o común. También es frecuente que los estudios sobre Cultura consideren el panorama cultural actual mejorable y que, sin embargo, a la hora de tratar el tema se busquen soluciones de compromiso, afirmando que no se puede caer ni en el exceso de valoración de lo técnico despreciando la espiritualidad inherente a la Cultura, ni tampoco se puede llegar al otro extremo. Estas soluciones de compromiso finalmente no consiguen más que recomendaciones o deseos. La obra de José María Carabante, *La suerte de la Cultura*[39] es un ejemplo de este tipo de planteamientos y sitúa como amenazas que se ciernen sobre la Cultura el anti humanismo y el transhumanismo, también el antiespecismo o corriente que orilla la dimensión espiritual que es propia de lo humano y finalmente la entrada en una época post-ilustrada. También la fiebre del ego y la lógica mercantil. La Cultura es irrenunciable porque conecta con lo espiritual y con lo humano.

Por otro lado, las Culturas no son colecciones fortuitas de costumbres y creencias sino **sistemas pautados integrados**. Las costumbres, instituciones, creencias y valores están interrelacionados. Si uno cambia, los otros lo hacen también. La Cultura puede ser **adaptante y mal-adaptante**, ya que para hacer frente o adaptarse a las tensiones medioambientales, los humanos pueden recurrir tanto a rasgos biológicos como a patrones de comportamiento aprendidos basados en los símbolos. Además de los medios biológicos de adaptación, los grupos humanos emplean también equipos de adaptación cultural que contienen patrones acostumbrados, actividades y herramientas. La "separación, duda o distanciamiento con las cosas" es lo que caracteriza desde el origen al hombre, como ente espiritual, frente a otros seres que se identifican con el medio.

Por otro lado, la Cultura es **tanto pública como individual**. La antropología no solo se interesa por el comportamiento en público y colectivo sino también por cómo piensa, siente y actúa el individuo. El individuo y la Cultura están unidos porque la vida social humana es un proceso en el que los individuos interiorizan los significados de los mensajes públicos culturales. La gente influye en la Cultura mediante la conversión de su forma privada de entender las cosas en expresiones públicas. La *teoría de la práctica* reconoce que los individuos dentro de una sociedad o Cultura tienen diversos motivos o intenciones y diferentes grados de poder e influencia. Estos contrastes pueden estar

---

[37] Marvin Harris, *Introducción a la antropología general*, séptima edición, Alianza editorial, 2007; Eloy Gómez Pellón, "El arte popular. Arte en Cantabria. Itinerarios" en Luis Sazatornil Ruiz (ed. lit.), Julio Juan Polo Sánchez (ed. lit.), 2001, págs. 273-280.

[38] Jacinto Choza, *Filosofía de la Cultura*, Editorial Themata, 2013.

[39] Editorial La Huerta grande 2021.

asociados al género, la edad, la etnicidad, la clase y otras variables sociales. La teoría de la práctica se fija en las acciones y prácticas ordinarias y extraordinarias de la gente y cómo se las arreglan las personas para influir, crear y transformar el mundo en el que viven.

Kottak habla, asimismo, de **niveles de la Cultura**, distinguiendo entre Cultura nacional, Cultura internacional, por un lado; y Culturas y subculturas. Esto último se refiere a países principalmente complejos o de grandes dimensiones como Estados Unidos o Canadá donde existen tales subculturas que tienen su origen en factores tales como la clase, la región y la religión. Los sustratos religiosos de judíos bautistas y católicos romanos crean diferencias culturales entre ellos; aunque comparten la misma Cultura nacional, tienen también diferencias[40].

Otros conceptos relevantes, en este contexto de la antropología cultural, son los de "etnocentrismo", "relativismo cultural" y "derechos humanos". El "**etnocentrismo**" es la tendencia a considerar superior la propia Cultura y aplicar los propios valores culturales para juzgar el comportamiento y las creencias de personas criadas en otras Culturas y según esto se ve -un comportamiento diferente- como algo extraño o salvaje. Lo opuesto al etnocentrismo es el **relativismo cultural**, que argumenta que el comportamiento en una Cultura particular no debe ser juzgado con los patrones de otra, lo que implica una valoración neutra. Por su parte, la idea de los **derechos humanos** desafía el relativismo cultural al invocar un ámbito de justicia y de moralidad que va más allá y está por encima de países con Culturas y religiones particulares. Los derechos humanos se consideran inalienables e internacionales[41].

Se entiende que la antropología ha de ser necesariamente **aplicada**[42]. Solapándose con la antropología aplicada, pero también superándola, se encuentra lo que algunos denominan **antropología pública**. Se trata de que los conocimientos de la antropología se comprometan con el mundo aportando soluciones de interés para el **público;** la antropología pública es una forma de comprometerse activamente y de aportar algo que pueda convertirse en un elemento integral y relevante de nuestra Cultura y de nuestra sociedad. Uno espera que la antropología mantenga su fascinante y creativa diversidad, la amplitud iconoclasta e imponente de sus intereses y percepciones y la profundidad de su erudición, pero tornándose una disciplina esencial e incluso puntera cuando se trate de enfrentarse a los complejos desafíos de una humanidad transnacional, pero con los pies en la tierra.

Junto con el movimiento pro-derechos humanos, ha surgido una conciencia de la necesidad de preservar **los derechos culturales.** Al contrario que los derechos humanos, los derechos culturales no recaen sobre los individuos sino sobre los grupos, tales como las minorías étnicas y religiosas y las sociedades o pueblos indígenas. Los

---

[40] Conrad Phillip Kottak, *Introducción a la antropología* cultural edición MacGraw Hill 2007.

[41] Eloy Gómez Pellón, "Funcionalismo y relativismo cultural: la cuestión de la antropología aplicada", *Revista de antropología experimenta*l, nº. 12, 2012, págs. 287-308

[42] James L. Peacock, *La lente antropológica*, Alianza Editorial 2001.

derechos culturales incluyen la capacidad de un grupo para preservar su Cultura y educar a sus hijos en las formas de sus antepasados[43].

Puede también apreciarse una visión dinámica de la Cultura. Se habla de **difusión** como préstamo de rasgos entre Culturas. A lo largo de toda la historia se ha producido el intercambio de información y de productos. Las Culturas pueden simplemente comerciar e intercambiar, pero también una Cultura puede someter a otra. La **aCulturación** consiste en el **intercambio** de rasgos culturales resultante de que los grupos estén en contacto directo continuado, de modo que los patrones culturales originales de cada uno o de ambos grupos pueden verse alterados por este contacto, hablándose de aCulturación cuando el contacto se produce entre naciones o Culturas.

También se hace eco la antropología del concepto de **globalización[44]** para abarcar una serie de procesos, incluidas la difusión y la aCulturación, que promueven el cambio en un mundo en el que los países y las personas están cada vez más interconectados y son más interdependientes. La comunicación a larga distancia es más fácil ahora y las Culturas tradicionales idean estrategias para hacer frente a las amenazas a su autonomía, identidad y sustento.

Se distingue también el término **sociocultural**, que es útil para recordar que la sociedad y la Cultura forman un complejo sistema de partes que interactúan. La Cultura no se sustenta en el vacío, la mantienen personas que integran la sociedad; las interpretaciones que constituyen la Cultura solo existen cuando las comparten personas cuyas relaciones crean algún tipo de sistema organizado.

Podría parecer que la antropología, por centrarse en lo cultural y en lo social, prescinde de **lo individual**. Y sin embargo la antropología permite una visión de la Cultura y de la comunidad en relación con el individuo como representante de su sociedad y su Cultura. La antropología confirma la validez de los estudios de psicología social que demuestran el poder que tiene un grupo para influir en la experiencia personal.

El concepto de **endoCulturación** alude a que la Cultura de una sociedad tiende a ser similar en muchos aspectos de una generación a la siguiente. En parte, esta **continuidad** de los estilos de vida se mantiene gracias al proceso conocido como endoCulturación. Se entiende por tal la experiencia de aprendizaje parcialmente consciente y parcialmente inconsciente, a través de la cual la generación de más vida invita, induce y obliga a la generación más joven a adoptar los modos de pensar y de comportamiento tradicionales. En este contexto de la endoCulturación conviene incidir en los conceptos ya expuestos antes de *relativismo cultural* y de difusión. El primero significa, de usarse, no juzgar el valor moral de las Culturas y otros pueblos, rechazando el uso de cualquier patrón moral universal absoluto que pueda utilizarse para clasificar las creencias y prácticas culturales como buenas y malas. En relación con el segundo, mientras que la endoCulturación hace referencia a la transmisión de rasgos culturales por

---

[43] Conrad Phillip Kottak, *Introducción a la antropología cultural*, edición MacGraw Hill 2007

[44] Néstor García Canclini, *La globalización Imaginada,* Paidós, 1999.

vía generacional, *la difusión* designa la transmisión de rasgos culturales de una Cultura y sociedad a otra distinta [45].

Se destaca, asimismo, que la Cultura ha alterado el curso de nuestro recorrido social y evolutivo: la tendencia innata a contribuir y adaptarnos a la Cultura **propició el progreso** humano en el pasado y sigue influyendo en nuestro comportamiento hoy[46]. Cuando nuestros ancestros empezaron a vivir en sociedades tribales más numerosas, les resultó más ventajoso trabajar conjuntamente y distanciarse de otras comunidades con las cuales competían con los recursos[47].

Un debate es el de centrar la Cultura en el hombre, o si extenderlo a los animales[48]. En principio, la Cultura es algo propio de los grupos humanos. Sin embargo, no faltan quienes piensan que no hay razón para separar al hombre del resto de los seres de la naturaleza, al ser el hombre un animal más en ese entorno natural. Así, Rappaport se niega a contemplar la Cultura como algo supraorgánico, poniendo en conexión la Cultura con todos los seres. Se nos revelan experimentos tales como el aprendizaje **de los animales** y cómo, por ejemplo, aprenden a lavar piezas que sirven como alimentos. Un tema que plantea la antropología es la separación entre Cultura y naturaleza.

La antropología es una **disciplina holística**, que proporciona una visión de conjunto, para la consideración de algo como un todo. La antropología es holística y tiende hacia un paradigma integrador. Sin embargo, dentro de ella pueden distinguirse dos grandes tendencias divergentes. La primera refleja la influencia de las ciencias positivistas y trata de lograr un conocimiento factual sistemático y objetivo haciendo generalizaciones sobre la humanidad. Ejemplo de este enfoque es la síntesis evolucionista. La segunda perspectiva acusa la influencia de las humanidades y pretende distinguir verdades sobre la raza humana mediante descripciones y análisis que equilibran el peso de la subjetividad y la objetividad. Este enfoque lo ejemplifica la etnografía interpretativa[49].

Puede señalarse que, si bien el concepto de Cultura es una abstracción, una construcción teórica, ello no quiere decir que las actitudes, las creencias y otras disposiciones que los seres humanos manifiestan y que categorizamos bajo la etiqueta de Cultura no sean reales. Solo que no son suficientes por precisar de una experiencia

---

[45] Marvin Harris, *Introducción a la antropología general*, séptima edición, Alianza editorial, 2007.

[46] John Bury, *La idea de progreso*, Ed. Alianza editorial, 2009.

[47] Mark Pagel, *Conectados por la Cultura. Historia natural de la civilización* RDA 2013; Claude Levi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura económica, 1962.

[48] O si extenderlo también a las "cosas" (Jane Bennett, *Materia vibrante: una ecologia politica de las cosas*, Caja Negra, 2022, si bien desde un punto de vista filosófico materialista).

[49] James L. Peacock, *La lente antropológica*, Alianza Editorial 2001.

El **método** se basa en el trabajo de campo y en la interpretación[50]. Por un lado, la antropología conduce a la implicación con un grupo determinado pero por otro lado la antropología aspira a formular generalizaciones globales o principios universales. En este sentido, partiendo de los estudios de los pueblos del mundo, los antropólogos han defendido en ocasiones la existencia de ciertas pautas universales. Se ha dicho por ejemplo que todos los grupos humanos tienen algún tipo de religión, de arte y de vida familiar mientras que las instituciones como el gobierno y las escuelas no son universales etcétera. El análisis simbólico consiste en interpretar los significados de una Cultura a través del análisis detallado de una manifestación concreta[51].

El punto de partida de la definición de la Cultura suele situarse en el famoso antropólogo Edward Burnett **Tylor**, para quien la Cultura es algo consistente en pautas de actuación, de pensamiento y de sentimientos. En su libro *Cultura primitiva* expuso que los sistemas de pensamiento y conocimiento humanos no son aleatorios, sino que, por el contrario, obedecen a leyes naturales y, por tanto, deben estudiarse científicamente. Este hecho otorga cientifismo o método a la antropología cultural. Para Tylor, Cultura es ese complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, la costumbre y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad. Es crucial la frase "adquiridos por el hombre como **miembro de la sociedad**"; la definición de Tylor se centra en las creencias y el comportamiento que la gente adquiere no a través de la herencia biológica, sino por desarrollarse en una sociedad concreta donde se hallan expuestos a una tradición cultural específica; la enCulturación es el proceso por el que un niño o una niña aprende su Cultura. Tylor hace hincapié, pues, en los hábitos y costumbres adquiridos por una persona en sociedad.

Por tanto, sin perjuicio de antecedentes históricos muy remotos, y otros más próximos como la Ilustración, en términos más modernos puede hablarse de una "teoría biológica de la evolución". El "**evolucionismo**" del siglo XIX pone el acento en la idea del progreso cultural como idea precursora del concepto de evolución cultural que dominó las teorías sobre la Cultura durante el siglo XIX. En este contexto es preciso citar al antropólogo americano **Lewis Henry Morgan,** un jurista que al final de su vida se hizo uno de los antropólogos más importantes de todos los tiempos, con su corriente del "evolucionismo unilinear". En su libro *Sociedad antigua*, Morgan dividió la evolución de la Cultura en tres importantes etapas: la primera, el salvajismo; la segunda, la barbarie y, la tercera, la civilización. También podemos mencionar el darwinismo social de Herbert Spencer así como el evolucionismo marxista[52].

La reacción al evolucionismo del siglo XIX se llevó a cabo por **Franz Boas** añadiendo una relación con "**el ambiente**", en su posición conocida como "particularismo

---

[50] Ricardo Sanmartín, *Valores culturales*, Editorial Comares, 1999. Véase también del mismo autor su fundamental obra *Meninas, espejos e hilanderas, ensayos en antropología del arte*, Ed. Trotta 2005.

[51] James L. Peacock, *La lente antropológica*, Alianza Editorial 2001.

[52] Marvin Harris, *Introducción a la antropología general*, séptima edición, Alianza editorial, 2007.

histórico". Según Boas, los intentos del siglo XIX para descubrir las leyes de la evolución cultural y para diseñar las etapas del progreso cultural estaban fundados sobre una base empírica insuficiente. Boas sostenía que cada Cultura tiene su larga y única historia. Para explicar una Cultura lo mejor que se puede hacer es reconstruir el sendero único que ha seguido. Otro rasgo importante del particularismo histórico es la idea del relativismo cultural que sostiene que no hay formas de Cultura superiores e inferiores.

Pero no agotan estas perspectivas la antropología cultural. Alfred **Kroeber** añade **los símbolos y el lenguaje**. En efecto, muchos antropólogos prefieren contemplar la Cultura como un fenómeno puramente mental consistente en las ideas que comparte la gente sobre cómo se debería pensar o actuar. Por tanto, nuestro aprendizaje cultural depende de la capacidad exclusivamente desarrollada por los humanos de utilizar símbolos, signos que no tienen una conexión necesaria ni natural con aquello que representan. Mediante el aprendizaje cultural la gente crea, recuerda y maneja las ideas controlando y aplicando sistemas específicos de significado simbólico. El antropólogo **Clifford Geertz** define la Cultura como ideas basadas en el aprendizaje cultural y **en símbolos**. Las Culturas son conjuntos de mecanismos de control, planos, recetas, reglas, construcciones, lo que los técnicos en ordenadores llaman programas, para regir el comportamiento. Estos programas son absorbidos por las personas a través de la enCulturación en tradiciones populares. Y definió **el símbolo** como cualquier tipo de objeto, acto o acontecimiento que puede servir para vehicular ideas o significados. Suele destacarse también que la Cultura es un atributo no de los individuos per se, sino de los individuos **en cuanto miembros de grupos**, ya que la Cultura se transmite en sociedad. Recalcamos que la Cultura es asimismo simbólica y que el pensamiento simbólico es exclusivo y crucial tanto para los humanos como para la Cultura. Un símbolo es algo verbal o no verbal fuma dentro de un lenguaje o Cultura particulares que se sitúa en lugar de alguna otra cosa. El antropólogo **Lesly White** definió la Cultura como dependiente de la simbolización; la Cultura consiste en herramientas, implementos, utensilios, vestimenta, ornamentos, costumbres, instituciones, creencias, rituales, juegos, obras de arte, lenguaje, etcétera. Asimismo, la Cultura toma las necesidades biológicas que compartimos con otros animales y nos enseña a expresarlas de formas particulares.

Otra corriente posterior es el **difusionismo**. De acuerdo con sus defensores, la principal fuente de las diferencias y semejanzas culturales no es la inventiva de la mente humana sino la tendencia de los humanos a imitarse los unos a los otros. Los difusionistas contemplan las Culturas como un mosaico de elementos derivados de series casuales de **préstamos entre pueblos** cercanos y distantes. En el caso crítico del origen de las civilizaciones indias americanas, por ejemplo, los difusionistas argumentaban que la tecnología y la arquitectura de los incas de Perú y los aztecas de México se difundieron desde Egipto o desde el sudeste de Asia y que no se inventaron independientemente.

Seguidamente citamos el **funcionalismo británico y el estructural funcionalismo** según el cual la principal tarea de la antropología cultural es describir las funciones recurrentes de costumbres e instituciones, más que explicar los orígenes de las diferencias y semejanzas culturales[53]. Según uno de los más importantes funcionalistas,

[53] Nos hacemos eco de Alfred Reginald Radcliffe-Brown (1881–1955), antropólogo inglés a quien se debe el desarrollo del funcionalismo estructuralista o estructural-funcionalismo, así *Estructura y función en la sociedad primitiva*, ed. Planeta

es decir, Bronislaw Malinowski, el intento de descubrir los orígenes de los elementos culturales estaba destinado a ser especulativo y no científico a causa de la ausencia de registros escritos.

Otra corriente es la influida por Freud, pudiéndose citar a los antropólogos Ruth Benedict y Margaret Mead, poniendo su acento en la relación entre creencias y prácticas culturales con la personalidad del individuo. **El neoevolucionismo** se da después de la Segunda Guerra Mundial (White y Julian Steward). Otras corrientes han sido el materialismo dialéctico y el materialismo cultural, la sociobiología y el estructuralismo[54].

Williams entiende la Cultura como un estilo global de vida, con lo cual ésta deberá ser analizada desde una óptica que contemple la totalidad de las actividades materiales de los sujetos, para poder captar e interpretar sus experiencias y relaciones sociales en relación a las presiones, los límites, los desafíos y las transformaciones que los sujetos realizan en el campo social, económico y cultural a lo largo del desarrollo histórico[55]. En esta línea, igualmente, marxista, puede citarse a Terry Eagleton, *La idea de Cultura*[56].

3. Antropología del arte.

El concepto de arte es objeto de la antropología[57]**.** La antropología del arte se pregunta cómo se produce el arte. Históricamente, aquella se propuso estudiar las producciones plásticas y pictóricas de las sociedades humanas denominadas "tradicionales", "sin escritura" o "primitivas".

La antropología del arte estudia los procesos de producción del arte, cómo nos organizamos para hacer arte, qué lugar ocupan los objetos artísticos en el entramado

---

1986 (versión española), donde incluye conceptos descriptivos de la estructura social de los pueblos *primitivos*.

[54] Eloy Gómez Pellón, "La antropología española en las décadas finales del siglo XIX", en *Intelectuales y ciencias sociales en la crisis de fin de siglo* (coord. por Antonio Robles Egea; José Antonio González Alcantud), 2000, págs. 259-289.

[55] En el contexto del materialismo cultura puede citarse *Culture and Society (Cultura y sociedad)*, 1958. Williams acogió el «marxismo cultural» y puso particular énfasis en su enfoque «marxista de la subjetividad», frente al «marxismo de la objetividad» tradicional, que atribuye el cambio social a una serie de fuerzas ajenas a la voluntad consciente de los hombres; Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, ed. Península, 2000; del mismo, *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, ed. Manantial, 1997; véase A. Recalde, *Algunas formulaciones sobre Cultura, Estado y sociedad*, Universidad Nacional de La Plata. 2002. Disponible en: www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis.

[56] Ed. Paidós, Barcelona, 2001.

[57] J.A. González Alcantud, *El rapto del arte: antropología cultural*, Editorial Univ. de Granada; José Alcina Frach, *Arte y antropología*, Editorial Alianza, 1988; R. Caillois, *Medusa y CIA*, Ed. Seix Barral, 1962; 1960 original en francés.

social. Y nos muestra una determinada manera de ver el arte. Aporta las ideas de arte colaborativo y de arte comunitario. Y la propuesta de autoría múltiple. El arte es un generador de conocimiento y está influenciado por el contexto cultural. La producción artística se relaciona con la noción de identidad. El arte es un dinamizador social. El propio concepto de Cultura es muy dinámico cambiante y sujeto a múltiples interpretaciones [58].

La antropología del arte es un campo interdisciplinario (semiótica, filosofía del lenguaje, sociología…). La antropología del arte se distingue de la sociología del arte en que no se fija tanto en la dimensión económica, política o mediática de las producciones artísticas, sino que estudia el significado que pueden tomar en su Cultura de origen; tampoco se estudian por su valor intrínseco, como lo serían en la crítica de arte[59].

En un contexto antropológico se define "el arte" como un objeto o evento que busca una reacción estética (un sentido de belleza, de apreciación, de armonía o de placer), la cualidad, producción expresión o ámbito de lo que es bello o con un significado que va más allá de lo ordinario[60].

Especial relevancia alcanza la concepción del arte de **Ernest Cassirer** [61] inmersa dentro de su propio pensamiento. Para Cassirer, el hombre es un animal simbólico. Los animales reaccionan frente a los estímulos externos, mientras que los hombres responden al mundo. Una respuesta implica una interiorización, una reflexión, un diálogo interno. Los humanos no tenemos contacto directo con las cosas. Es un contacto mediado. En esto consiste el universo simbólico. Vivimos en una mediación simbólica con el mundo. Más que animal racional, somos "animales simbólicos". Por las formas simbólicas, el ser humano se expresa a sí mismo. Las formas simbólicas principales tienen una cierta complejidad en la sociedad. Por un lado, el mito, por otro lado, la religión, pero también el arte**,** la ciencia, y la razón. El uso de la razón esta posibilitado por la capacidad simbólica, por nuestra capacidad de habitar un universo simbólico con el cual mediamos. El lenguaje es la forma más importante de las formas simbólicas ya que condiciona las demás formas simbólicas. El arte para Cassirer es una **forma simbólica, no una copia de la realidad**. La forma simbólica representa una

---

[58] Joaquim Rius-Ulldemolins y Juan Pecourt Gracia, *Sociología de la Cultura en la Era digital, Herramientas para el análisis de las dinámicas culturales del siglo XXI*, 2021; Howard Becker, *Los mundos del arte, sociología del trabajo artístico*, Editorial universidad nacional de Quilmes, 2008.

[59] Frega Bulacio, *Diálogos sobre arte*, 2013; Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría Rico, *Materiales de sociología del arte*, 2008; Giuliana Borea ofrece un panorama actual sobre las relaciones entre el arte y la antropología, con énfasis en Latinoamérica, Fondo Editorial de la Pucp 2017.

[60] Conrad Phillip Kottak, I*ntroducción a la antropología cultural*, edición MacGraw Hill 2007.

[61] Ernest Cassirer, *Las Ciencias de la Cultura* México 1972; del mismo, *Antropología filosófica*, Fondo de Cultura Económica; Norbert Elías, *Teoría del símbolo. Un ensayo de antropología cultural*, Editorial Península 1994.

peculiar síntesis entre un elemento sensible y un significado, de manera que el significado no existe al margen de la forma simbólica, sino que es ella misma. Por esta razón, el símbolo provoca a pensar constantemente. El símbolo funda el sentido. Aquella capacidad simbólica de síntesis es el poder de la metáfora. Las formas simbólicas son formas del pensamiento metafórico. El arte, como modelo perfecto de esa síntesis, es también modelo de pensamiento metafórico, y por eso la obra de arte no puede ser sustituida por filosofía[62].

Otra mención obligada es Hans-Georg **Gadamer**, *La actualidad de lo bello*[63]. La actualidad de lo bello culmina con una incursión en la vertiente antropológica del arte: los conceptos de símbolo, **juego y fiesta**, reinterpretados por Gadamer en profundidad, le sirven para acabar defendiendo la unicidad de la función artística tanto en el marco de la tradición como en la modernidad.

Citamos también a **Marius Schneider,** cuyas obras destacan por su original enfoque basado en intuiciones antropológicas y conocimientos de simbología y mitología antiguas. En *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, propone un sistema de correspondencias simbólicas basado en la sinestesia y el pensamiento analógico que puede resultar revelador para los estudios estéticos.

Esta asociación del arte con el juego o la fiesta no es baladí. **A mi juicio**, es una de las claves esenciales de todo el debate que nos ocupa. Lo veremos por alusión a varios pensadores. La prioridad sería la acentuación, en sociedad, de aspectos festivos, donde se relacione el poder, lo social y el arte, o donde simplemente se consiga una dimensión festivo-social del arte. La relación entre colectividad, estetización y Cultura artística para a ser un tema importante porque, siendo conscientes de los riesgos que plantean estas asociaciones, se trata de ser conscientes de ellos, para superarlos y conseguir ese reto irrenunciable de una sociedad donde la diversión, en contacto con lo artístico, sea una de sus claves.

Para Rafael **de Cózar**, [64]la creación artística muestra indudables analogías con el juego en nuestro siglo, como en diversos periodos de la historia. La presencia de unas leyes previamente aceptadas y las posibilidades que la combinación de elementos ofrece hacen posible trasladar a este campo los mecanismos del juego.... Es preciso también tener en cuenta la importancia, la trascendencia, que el artista concede a su obra, en consonancia ahora con el carácter transitorio del juego. En las etapas que suelen considerarse de decadencia este factor tiene mucha más importancia, pues parece determinar la desconfianza del autor en la permanencia, frente a otras etapas, las llamadas

[62] Antonio Gutiérrez Pozo, "El arte como pensar metafórico en la filosofía simbólica de Cassirer, *Rev. Prax. Filos*, nº 26 Cali, 2008,

[63] Ediciones Paidós 1991.

[64] *Poesía e imagen; formas difíciles de ingenio literario*, Ediciones Carro de la nieve, Sevilla 1991. Esta obra es un ejemplo de la importancia de los recursos oscuros en el mundo del arte, la complejidad y la dificultad, los caligramas, los arabescos, los jeroglíficos, los retrógrados, a la luz de los autores que lo cultivaron.

clásicas. En la aceleración, la mutabilidad de los impulsos estéticos, la complejidad y diversidad de actitudes parecen predominar en esos periodos en que abundan nuestros artificios, lo que debe ser tenido en cuenta para explicar un cierto hermetismo y un claro individualismo en la expresión estética....

Marvin **Harris**, para definir el arte, se basa en **Alexander Allane**, quien lo define como un juego con la forma que produce algún tipo de transformación o representación estéticamente lograda: los ingredientes clave en esta definición son juego, forma, estética y transformación. El juego es un aspecto agradable y gratificante de la actividad que no cabe explicar sencillamente por sus funciones utilitarias o de supervivencia. La forma designa un conjunto de restricciones que afectan a la organización espacial y temporal del juego artístico, las reglas del juego del arte. El ingrediente estético apunta a las respuestas emocionales de apreciación y placer cuando el arte es logrado. La transformación o representación se refiere al aspecto comunicativo del arte [65].

Erwin **Panofsky** sugiere volver al primer significado de la noción, usando el término latino ars-artis, que había mantenido desde hacía mucho tiempo **dos significados** distintos: el conjunto de reglas y de técnicas, que el pensamiento debía implementar para alcanzar el conocimiento y representar la realidad. Y la capacidad consciente e intencional del hombre para «producir los objetos de la misma manera que la naturaleza produce los fenómenos». Esta doble articulación permite afirmar que «el estudio de la relación que cada Cultura tiene entre esos dos aspectos de la noción de arte —entre ciertas formas de conocimiento y ciertas técnicas de concepción y producción de imágenes— constituye el objeto de la antropología del arte».

Otra figura relevante, propiamente de la antropología del arte, es **Alfred Gell.** En *Arte y Agencia*, 1998 argumenta que el arte en general (aunque su atención se centra en artefactos visuales) actúa sobre sus usuarios, es decir, obtiene "agencia", a través de una especie de "virtuosismo" técnico.

Por su parte, Jorge **Wagensberg**[66], después de realizar una definición un tanto convencional del arte, aporta después una visión del arte como manifestación de la sublimación (que dijera Freud), más concretamente, como la desviación de un instinto de su objeto directo. El arte sería entonces una manifestación de la neurosis, una manifestación de lo sublime o de lo bello, una forma de huir de la identidad, un desagravio por la realidad, una fuente de verdad, una manifestación del espíritu. Su contribución está en la relación que hace entre arte y ciencia. Aquel se rige por un principio de comunicabilidad; esta por un principio de objetivación. Concluye, pues, un principio de comunicabilidad del arte frente a un principio de inteligibilidad de la ciencia. Finalmente, estudia el progreso del arte. El arte conecta con el hombre y con la sociedad; a diferencia de la ciencia: la evolución del arte debe seguir el latido de la evolución del hombre y el pulso de la evolución de su sociedad. Mientras haya cambios en el hombre, habrá cambios en el arte. Solo tiene sentido hablar de crisis del arte si este no responde a la evolución del hombre. El caso de la ciencia es distinto porque tiene una clara facultad de manejar su propia evolución. En fin, el progreso del arte es en el fondo el de toda cosa viva, a

[65] *Antropología cultural* quinta reimpresión, Alianza editorial, 2018.

[66] *Ideas sobre la complejidad del mundo*, Editorial Tusquets 1989.

saber. El arte resulta de una dialéctica entre la autoorganización o innovación y la adaptación o trabajo, pero con una fortísima ligadura en su contorno, es decir, el hombre.

4. En particular, la antropología visual. **Del anonimato al deseo de dejarse ver.**

A lo largo de este trabajo se harán referencias a la importancia de las "**imágenes**" en el mundo actual desde ese enfoque artístico-cultural[67]. Por eso, nos interesa arraigar este fenómeno en la antropología. En la actualidad, es un hecho que lo visual influye significativamente en los modos de vida contemporáneos, donde muchas veces las imágenes que vemos llegan a afectar las decisiones y gustos que tenemos.

De acuerdo con **Van der Zalm**, las imágenes "siguen siendo mecanismos de política y de ideologías que manipulan la representación visual para poder dominar la complejidad del mundo que nos rodea". Es importante mencionar que los progresos en la comunicación audiovisual a lo largo del siglo XX también han influenciado nuestro sistema visual, especialmente la importancia que adquiere la fotografía, la televisión e internet para transmitir imágenes y mensajes y, consecuentemente, para formar opiniones. El uso de la imagen por los medios audiovisuales contribuye a determinar y difundir la representación de identidades culturales a lo largo del tiempo [68]; las imágenes de fuerte impacto visual suelen estimular el consumo por parte de sus espectadores. Cuando en distintas Culturas se refuerzan adjetivos como lo exótico, lo étnico y lo tradicional, la identidad cultural se vuelve una mercancía que llama la atención y por eso mismo se vende fácilmente.

Estamos tratando de derrotar algo, la muerte quizás o el aburrimiento, con tanta imagen, a base de sumar y sumar; sin que nada pueda cambiar.

Otra referencia es *La ciencia de la imagen. Iconología, Cultura visual y estética de los medios,* de **W. J. T. Mitchell** [69] poniendo de manifiesto el acercamiento a las imágenes como verdaderos objetos de investigación, esto es, una «ciencia de la imagen» [70].

[67] José Luis Brea, *Estudios visuales*, edit. Akal 2005, entendiendo por "estudios visuales" aquellos estudios que tratan de «la vida social de las imágenes», analizando los procesos de la construcción cultural de la visualidad.

[68] Van Der Zalm, "La perspectiva de la auto-representación", *Revista Chilena de Antropología Visual*, N° 7, 2005; Mieke Bal, *Tiempos trasnochados*, Ed. Akal 2016.

[69] Edit. Akal 2019 (Remedios Perni Llorente, Traductora).

[70] Nos remitimos también a Horst Bredekamp, *Teoría del acto icónico*, Edit. Akal 2017; David Freedberg, *El poder de las imágenes* Ediciones Cátedra, 1992; Hans Belting, *Antropología del arte*, Katz editores, 2007; Sergio Martínez Luna, *Cultura visual*, Sans Soleil, s/f.; Nocholas Mirzoeff, *Cómo ver el mundo*, Edit. Pingüino de libros, 2015.

Para **Juan Martín Prada**, *El ver y las imágenes en el tiempo de internet* [71] lo importante en nuestra sociedad es estar siempre conectados, estar bajo la mirada de los demás; lo que nos anima a estar en pseudeventos, pretendiendo una especie de tecnología festiva. Existe una adición a la pantalla. Este deseo de darse a ver es el *deseo* de la industria tecnológica. Se busca una infinidad de instantes de vida, creando un tsunami de imágenes. Lo importante es observar cómo se va construyendo el efecto visual en el mundo de la urgencia de los acontecimientos [72].

Nos interesa entonces, en concreto, destacar cómo la antropología del arte llega a **las imágenes o** lo visual. Se puede afirmar que todas las imágenes son creaciones humanas, y que los modos de mirar una imagen van a depender del contexto cultural en que ha sido producida. Desde un principio, el registro audiovisual fue usado para ilustrar las notas de campo de algunos trabajos etnográficos. La imagen era vista y usada como prueba, como evidencia de lo que se escribía; era una forma de confirmar lo que había sucedido [73].

La antropología visual se preocupa por comprender la producción de imágenes en la investigación social, es decir, se preocupa por saber quién produce una imagen, con qué finalidad y para qué público. Cómo se han construido las imágenes y cómo éstas son legitimadas, son algunos de sus principales interrogantes. El diálogo entre arte y antropología ha significado una valoración en los modos de hacer el registro visual, y también a la hora de usarlos en la construcción del estudio etnográfico siendo, por lo tanto, más que una imagen de apoyo al texto **[74]**.

El *merchandising* publicitario e informativo contribuye también a perder la noción de realidad: primero aparece la noticia de la aprobación de una ley, seguidamente el Papa predicando en Roma, después un suceso erótico y a continuación un atentado... En el mundo de la información todo *vale como* suceso, noticia, pasa a ser información, para dejar de ser lo que es. El éxito de la "comunicación" puede también llevar a la conversión o transformación (o "metanoia") del intelectual en algo diferente. Se llama, así, la atención sobre el peligro de terminar dependiendo de los "dueños" del nuevo medio audiovisual relegándose a un segundo plano el libro como herramienta fundamental del intelectual. En el siglo XX la realidad está impregnada de **cinematografía**, que se traslada igualmente el cinema a la literatura y al arte.

---

[71] Ed. Akal, 2019.

[72] Un clásico en la materia es Regis Debray, *Vida y muerte de las imágenes, historia de la mirada en occidente*, Edit. Paidós 1994.

[73] E. Ardévol y Pérez-Tolon, *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*, 1995; E. Ardévol, *La mirada antropológica o la antropología de la mirada: de la representación audiovisual de las Culturas a la investigación etnográfica con una cámara de video*, Tesis , 1994.

[74] Vanessa Freitag, "El arte al encuentro de la antropología; reflexiones y diálogos posibles"**,** *Praxis & Saber*, Vol. 3, Nº. 6, 2012.

La visibilidad y la apariencia son los factores dominantes de nuestra sociedad. Pasamos de la tiranía de la intimidad a la tiranía de la visibilidad; el "yo" va "del alma a la piel". A la pantalla. Lo que cuentan son las vivencias, disfrutar el ahora. Pasamos del "tener al parecer". De nada vale "tener", si no se muestra (Debord, *La sociedad del espectáculo*). El "quien soy" depende del disfrutar "el ahora". La interioridad no cuenta, **cuenta la imagen visible** y el cuerpo donde se exhibe la personalidad de cada uno. La identidad se construye así. La subjetividad depende de un contexto cultural. El espectáculo y las emociones cuentan. La introspección no es la solución, sino la transformación. El sentido no está dentro de uno, la tendencia es ser visto y reconocido por los ojos ajenos. Lo que no es visual no existe. Lo describe Paula Sibilia, *La intimidad como espectáculo* [75]: pasamos del diario íntimo a la difusión de lo propio personal a través del espacio público de los blogs, fotologs, webcams y sitios como YouTube y Facebook, muchas veces mediante textos breves y la Cultura de la oralidad. Incluso los diarios se hacen con deseo de compartir y hacerlo público. No se desea la intimidad ni el anonimato. La sociedad del espectáculo hace que todos quieran mostrarse. Se pretende la exteriorización del yo. Vivimos sin pasado, lo que contrasta con el deseo de mantener la memoria. Pero la memoria ya no es la construcción de la propia identidad. Y es que el pasado se aprecia de otra forma también ahora. No explica el presente. Todo ha de ser nuevo y original. Importa el instante, no ser sucesión de algo previo. En la sociedad del bienestar sufrir o angustiarse carece de sentido. Queremos chispazos de realidad ajena. Los medios han relativizado la diferencia entre lo real y la ficción. Hacemos ficción de nuestras vidas privadas. Aumenta el consumo de biografías. Sucede lo que una pantalla muestra. Lo real es lo que está en la pantalla. Tampoco hace falta lo extraordinario. Todos pueden ser famosos. Haciéndose uno visible se puede ser famoso, sin hacer nada importante. La vida privada ha de estetizarse, como si estuviera un fotógrafo siempre detrás de nosotros. Hay que elaborar una imagen de uno mismo, para ser vista. Hay que ser personaje como el de las pantallas. Los medios ocasionan la ocasión del espectáculo. La obra es accesoria, importa "lo que se es", no lo que se hace. La autenticidad es la gran pretensión, ya que la obra pasa a ser la propia personalidad del autor. La tendencia es hacer ficción. La personalidad es un espectáculo como si hubiera siempre audiencia. Lo público y lo privado dejan de diferenciarse. Se origina la multiplicidad de expresiones personales, aunque no haya nada que decir. El vacío que deja la desaparición de los grandes relatos ha sido ocupado por estos microrelatos. Esta multitud de voces no tiene nada que decir en realidad. En este mundo de nuevos espacios vacíos la subjetividad pasa a ser una mercancía más al servicio de las modas. La fragilidad del espectáculo es clara.

En este contexto de la Cultura artística, mención especial ha de hacerse a la **poesía visual** [76]. En una fotografía el artista crea una realidad nueva compuesta de realidades con un significado común o cotidiano diferente. Sin embargo, dicha combinación de realidades provoca una nueva realidad comprensible, pero nueva, un

[75] Editorial Fondo de Cultura económica, 2008.

[76] Chema de Francisco William, "De la poesía visual al arte intermedia: figuras incontestables de la experimentación poética en España", en Varios Autores, *La palabra imaginada*, Junta de Castilla y León y Caja Segovia 2007; Gustavo Vega, *El placer del ser*, Edit. Endymion, 1997.

efecto singular pues, una sensación o pensamiento. Lo poético viene a ser el resultado de esa combinación, el efecto provocado. Por ejemplo, se coloca una cerilla sobre una superficie de madera cuyas vetas coinciden con el efecto que provoca la cerilla encendida, por citar una obra conocida de Chema Madoz. En general, las artes *visuales* engloban las artes plásticas tradicionales, así como las expresiones que incorporan a la nueva tecnología orientada al arte o elementos no convencionales, y que su mayor componente expresivo es visual, como la fotografía, videografía, cinematografía, y lo también llamado arte de los nuevos medios.

5. Psicología del arte.

Junto a la sociología del arte y la antropología del arte está la psicología del arte, tan interesante como aquellas otras. Siguiendo a Gisèle **Marty**, la psicología del arte estudia la estética experimental centrándose en Fechner, el psicoanálisis, la Gestalt, la filogénesis del arte, la ontogénesis del arte, el símbolo y el significado, el estructuralismo, el fenómeno de la aparición del arte, los estadios de la evolución cognitiva, el origen del arte, los elementos externos y elementos internos de la experiencia artística, la creatividad como fenómeno complejo, la creatividad como fenómeno excepcional, la creatividad como característica general del ser humano, la creatividad y emoción, la creatividad y psicología popular, la creatividad y solución de problemas, la evaluación de las obras creativas, la perspectiva psicobiológica aplicada a la psicología del arte, la música y el lenguaje por referencia a Sloboda, la patología y genio creador, el arte y terapia[77].

El citado **Fechner** fue un filósofo y psicólogo conocido por formular, en 1860, una ecuación para cuantificar la relación entre un estímulo físico y la sensación asociada. Asimismo, profundizó en concepto de estética experimental, con la idea de determinar las formas y dimensiones de los objetos estéticamente agradables[78].

6. Sociología del arte.

Por su parte, la sociología del arte estudia el arte como producto de la sociedad humana, analizando los diversos componentes sociales que concurren en la génesis y difusión de la obra artística. La sociología del arte es una ciencia multidisciplinar, recurriendo para su análisis a diversas disciplinas como la Cultura, la política, la economía, la antropología, la lingüística, la filosofía, y demás ciencias sociales que influyan en el devenir de la sociedad.

Para darnos cuenta de la sociología de la Cultura enfocada al arte, llega a decirse que la creatividad, o la idea de genio artístico, no existen, sino que son producto de las relaciones sociales que alumbran a la obra artística. La obra póstuma de **Norbert Elías**,

[77] Gisèle Marty, *Psicología del arte,* Editorial Pirámide 1999.

[78] En su obra de 1876 *"Vorschule der Aesthetik" (Escuela de Estética)* utilizó el método de rangos de juicios subjetivos extremos. Generalmente se le atribuye a Fechner la introducción de la mediana en el análisis formal de datos. En 1871 Fechner informó del primer estudio empírico de sujetos con *fotismo* (percepción de colores sin estímulo visual) mediante tarjetas de colores entre 73 sinestésicos. Su trabajo fue seguido en 1880 por el de Francis Galton.

Mozart: sociología de un genio, sería un ejemplo de cómo el desarrollo de un artista se encuentra profundamente relacionado con el entramado social del que forma parte[79].

Si la sociología de la religión de Emile **Durkheim** intentó mostrar las raíces sociales de los fenómenos **religiosos**, argumentando que "Dios es la sociedad"[80], podríamos decir que la sociología de la Cultura ha buscado acabar con el mito del genio artístico, mostrando que "el arte es la sociedad"[81].

Por tanto, entre los diversos objetos de estudio de la sociología del arte se encuentran varios factores que intervienen desde un punto de vista social en la creación artística, desde aspectos más genéricos como la **situación social del artista o la estructura sociocultural del público,** hasta más específicos como **el mecenazgo**, el mercantilismo y comercialización del arte, las galerías de arte, la crítica de arte, el coleccionismo, la museografía, las instituciones y fundaciones artísticas, etc. También cabe remarcar en el siglo XX la aparición de nuevos factores, como el avance en la difusión de los medios de comunicación, la Cultura de masas, la categorización de la moda, la incorporación de nuevas tecnologías o la apertura de conceptos en la creación material de la obra de arte (arte conceptual, arte de acción). Surgen así nuevos conceptos, relacionados con el arte, como estética cibercultural videoculura, tecnoCultura, arte digital, ciberarte, ciberontología, tecnovirtual, trasestético…[82].

Desde la economía se ha estudiado (así, Marta Pérez Ibáñez e Isidro López-Aparicio, *La Actividad Económica de los/las Artistas en España. Estudio y análisis[83])* la actividad económica y profesional de los artistas plásticos y visuales en España, destacando que los datos han partido del testimonio de más de 1.100 artistas que han participado en una encuesta exhaustiva, precisa y bien segmentada sobre cómo viven y trabajan los artistas de nuestro país. Los datos aportados han permitido describir los

---

[79] H. Romero y P. Santoro, "Dos caminos en la sociología de la literatura: hacia una definición programática de la sociología de la literatura española", *Revista Española de Sociología* 8, 2008; W. Roy y T. Dowd, "What Is Sociological about Music?". Annual Review of Sociology 36, 2010; G. Steingress, "La música en el marco del análisis de la Cultura contemporánea: un replanteamiento teórico y metodológico", *Política y Sociedad* 45- 1, 2008.

[80] E. Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa*, edit. Akal, 1982.

[81] Fernán del Val, "De la sociología de la música a la sociología musical. nuevos paradigmas en los estudios sobre música y sociedad", *Revista Internacional de Sociología*, vol. 80 (2), 2022; J. Noya, *Sociología de la música: fundamentos teóricos, resultados empíricos y perspectivas críticas*, ed. Tecnos 2017.; J. Noya, F. del Val y D. Muntanyola, "Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología de la música". *Revista Internacional de Sociología* 2014, 72- 3: 541-562.

[82] Carlos Fajardo Fajardo, *Estética y sensibilidades posmodernas*, Iteso 2005; Sigfried cracauer, *The mass ornament*, Weimar Essays, 1963; Noël Carroll, A Philosophy of Mass Art, Clarendon Press 1998.

[83] Edit. Fundación Antonio de Nebrija, 2016. 2ª edición 2018**.**

cambios en la economía de los creadores durante la última década, tanto en sus ingresos como en todas sus relaciones con el sistema del arte, conociendo así cómo se adaptan los artistas a las nuevas condiciones que plantea esta situación de crisis. Para obtener estos resultados sin precedentes han colaborado la mayoría de las asociaciones profesionales, entidades e instituciones vinculadas al arte contemporáneo en España.

En principio, observamos una cierta **contradicción** en los enfoques sociológicos al uso, en concreto ese rechazo a las ideas de genio e individualidad (…) en que parecen poner la justificación para la propia afirmación de lo sociológico. Precisamente, si el arte es expresión social del tiempo en que se desarrolla, por eso mismo entonces, el arte pudo asociarse a esas ideas, en tiempos románticos, donde la sociedad (conforme a las estructuras de poder intelectual de la época) generaba ese fenómeno artístico, entendido de tal forma. En cierto modo, por otra parte, la sociología termina siendo **sociologismo**.

No obstante, a salvo de este matiz, **nuestro trabajo** se hace eco de la sociología del arte, no solo por ser obligada la referencia en un plano de conocimiento, sino también porque nuestras tesis tendrían una clara relación con este tipo de enfoques sociológicos, en el sentido de entender lo artístico en directa conexión con la sociedad y con el poder del tiempo en que aquello se genera o desarrolla, es decir, como una manifestación o reflejo de condicionantes sociales. Por eso mismo, entendemos que, al ser el "pueblo" el nuevo sujeto histórico que ostenta –de forma absoluta- el poder ("la soberanía reside en el pueblo") y que conforma lo social, la Cultura artística (o su equivalente) pasa a ser una expresión de este nuevo poder social, de donde emana lo artístico-cultural.

Se observa en lo sociológico el enorme influjo que tiene **el marxismo** y su rechazo a lo decimonónimo. Ambos factores están continuamente presentes en lo cultural. En concreto, el marxismo se ha convertido, en lo cultural, en la casta dominante.

El marxismo tuvo, en su origen, el gran mérito de arraigar el pensamiento en "lo económico y lo social"; y de mostrar -la sociedad del momento- bajo una idea de dominación. Aunque Marx, propiamente, no hizo sociología del arte, se aprecia claramente, en este contexto, su concepción sobre lo cultural, como algo no accesible a la mayor parte de la población, y asociado a las famosas ideas de alienación y de superestructura.

Nos interesa, sobre manera, además, del marxismo el énfasis que hace en la idea de "**producción**". Como puede observarse, nuestro trabajo se fija también, hasta obsesivamente, en el plano de la "producción" del arte, observando qué condicionantes sociales lo realizan. Los puntos de conexión parecen claros. La diferencia está no en el método aplicativo, sino en el resultado: mientras que en tiempos del marxismo originario podía hacerse el enfoque que Marx pudo hacer (esto es, verificar que la clase trabajadora estaba al margen de la Cultura y que esta llegaba a ser un elemento de la superestructura alienadora), por ello mismo actualmente, aplicando el marxismo, ocurre lo contrario. Es la clase trabajadora la que invade el espíritu de la Cultura de nuestro tiempo. O, más bien, la que define qué papel ha de tener lo cultural; o si esto, más bien, ha de tener algún papel. O si su lugar es solo nominal. O si se ha sustituido el arte por otra cosa. Es la clase trabajadora la que genera, pues, la sociedad del "no arte" con apariencia de lo contrario. Lo que hay actualmente no es tanto arte popular como no-arte. Se genera algo distinto a éste; es decir, se genera un complejo social marcado por otras preocupaciones principales. Se subordina el placer estético. Y esto es una tragedia.

Sin perjuicio de que puede haber siempre personas que dominan y otras que son dominadas, la realidad actual es, más bien, otra. El pueblo es un sujeto soberano único y compacto. Se ha conseguido el acceso generalizado a la Cultura; y se ha conseguido la igualdad de oportunidades, pese a que todo es mejorable. Acaso, aplicar las ideas de Marx, hoy día, lleva a pensar de una forma similar a como se hace en el presente trabajo. Incluso, este totalitarismo social pop actual puede justificar una idea de contención frente al nuevo poder. El quid ya no está en que la Cultura es algo que se asocia a una clase dominante que explota a otra. Esto no se aprecia. El reto es seguir avanzando en la igualdad de oportunidades para todos, pero sin negar la aristocratización que precisa el arte para darse, es decir, para generar emociones o sensaciones. De lo contrario, no hay arte, hay otra cosa.

En suma, una cosa es que tenga que haber igualdad; y otra que, siendo así, tengamos que impregnar la producción de Cultura artística de gusto bajo y mediocre[84], es decir, que tengamos que olvidarnos del arte.

Por otro lado, las cosas no tienen valor solo por sus explicaciones, sino también por sus resultados. Y el caso es que el marxismo dio, para su momento histórico, explicaciones aceptables, aunque, en lo principal, esto es, en los resultados, el influjo no ha sido positivo. Y es una influencia hoy día negativa. Con lo cultural, asociado (por culpa de una explicación sociológica válida acaso en su momento) a lo alienante… el marxismo ha terminado por ser un factor negativo frente a lo "estético", la emoción artística y el buen gusto. Y el caso es que esto último importa. Importan más los resultados que las explicaciones. A los amantes del arte lo que les interesa es el placer estético que proporciona la literatura o la música... Es irrenunciable este modus vivendi. No se concibe la vida de otra forma. Y no podemos dejar de disfrutar, por culpa de que unos determinados pensadores sigan un ideario desfasado. La belleza no es lo desfasado. Lo desfasado es el marxismo.

El marxismo fue un factor decisivo para el arraigo histórico de la soberanía popular. Y por ello mismo es exponente de las limitaciones de la producción de Cultura artística; y está en la base misma de esa despreocupación, en términos esenciales, por lo artístico. El marxismo ha terminado moldeando mal la sociedad respecto de elementos irrenunciables y que cada vez tienen mayor valor.

Otro mérito de los enfoques sociológicos es incidir de forma especial en la conexión de la producción actual artística con el "**gusto**" social imperante en el momento histórico en cuestión. En efecto, la idea del gusto tiene un enorme valor a la hora de explicar el arte, sociológicamente. Y el gusto, por su parte, es un exponente de fenómenos sociales y de relaciones de poder. Quien manda tiene la voz cantante en el escenario del arte. Y ello porque influye en la conformación del propio diseño social. Pero las cosas han cambiado. Quien antes era sometido, ahora es quien manda.

---

[84] Puede verse *El hombre mediocre*, de José Ingenieros. Editorial Tecnibook Ediciones, 2013. A su juicio, los grandes ideales han sido sepultados por la mediocridad, un mal que promueve la Cultura del parecer y aniquila las preguntas trascendentales. Los hombres educados en estos ambientes sufren las terribles consecuencias de la indiferencia.

En todo caso, nos merecen respeto y **admiración** los valiosos estudios de sociología del arte y los autores que con mayor o menor intensidad han seguido este tipo de enfoques, muchos de ellos citados en varios momentos de la presente obra (Arnold Hauser, Luhman, Bourdieu, Nathalie Heinich, Bruno Péquignot, Rudolf Arnheim, Simmel, Pierre Francastel, J.P. Esquenazi, Erwin Panofsky, etc).

7. Estética y antropología.

La estética, en sentido propio, tiene una larga tradición y es uno de los conceptos claves de la historia en general[85]. Es obvio que los desarrollos principales se han situado

---

[85] Joseph Addison, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Edit. Visor, 1991; Theodor Adorno, *Teoría estética*. Editorial Orbis, 1983; Raúl Angulo Díaz, La historia de la cátedra de Estética en la universidad española, Ed. Pentalfa, Oviedo 2016; Jean Baudrillard, *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Monte Ávila, 1998; Raymond Bayer, *Historia de la estética*. Fondo de Cultura Económica, 1993; Monroe Beardsley y John Hospers, *Estética. Historia y Fundamentos*, Cátedra, 1997; Walter Benjamín, *Discursos interrumpidos*, edit. Planeta- Agostini, 1994; Edmund Burke, *De lo sublime y de lo bello*, edit. Altaya, 1995; Emanuel Kant, *Crítica del Juicio*, Espasa Calpe, 1997; del mismo, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Ed. Alianza, 1990; Peter Bürger, *Crítica de la estética idealista*, Ed. Visor 1996; Benedetto Croce, *Breviario de Estética. Aesthetica in nuce*, traducción de Jesús Bregante Otero, Sileno, Madrid, Alderabán, 2002; Benedetto Croce, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* 1902); Tres horas en el Museo del Prado. Itinerario estético. (1922) Madrid: Editorial América Ibérica, 1992; Eugenio D´Ors, *Introducción a la filosofía*, Buenos Aires, Agencia General de librería y publicaciones, 1921; Eugenio D´Ors, *Cuando ya esté tranquilo*, Madrid, Renacimiento, 1930; Eugenio D´Ors, *Introducción a la vida angélica*, Buenos Aires, Editoriales Reunidas, 1939, Madrid: Tecnos, 1986; del mismo, *La ciencia de la Cultura*. Madrid, Rialp, 1964; A. Egorov, *Problemas de la estética*, Editorial Progreso 1978; David Estrada Herrero, *Estética*, Ed. Herder 1988; Ilia Galán, *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello*, Boe 2002; Antonio García-Trevijano, *Ateísmo estético, Arte del siglo XX: de la modernidad al modernismo*, México, Ed. Landucci. 2008; William Gaunt, *La aventura estética. Wilde, Swinburne y Whistler*, Ed.Turner, 2002; Giovanni Gentile, *La filosofía del arte*, edit. Le Lettere, 2003; Willliam Hogarth, *Análisis de la belleza*, Ed. Visor 1997; Andrés Isaac Santana, *Lenguaje sucio, narraciones críticas sobre el arte cubano*, Ed Hypermedia, 2019; Simón Marchán Fiz, *La estética en la Cultura moderna*, Alianza, 2000; Elena Oliveras, *Estética. La cuestión del arte*, edit. Ariel 2005; Giuseppe Patella, *Estetica culturale* (Roma, 2006); *Articolazioni. Saggi di filosofia e teoria dell'arte* (Pisa, 2010); *Belleza, Arte y Vida. La estética mediterránea de George Santayana* (Valencia, 2010); Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política* (2014b [2000]), donde Rancière expone su idea básica acerca de esos modos de percepción, sensibilidad y comprensión que implican un reparto de atribuciones y derechos y que son la base de la estrecha unión entre estética y política; Jacques Rancière, *El destino de las imágenes*, 2003 expone de manera más detallada la diferencia entre los tres regímenes del arte y las imágenes (el estético sería el tercero de esos regímenes); Jacques Rancière, *El malestar en la estética*, 2004 también es una obra apropiada para conocer sus ideas básicas, unidas aquí a la crítica de autores como Schaeffer, Lyotard o

al margen de la antropología. No obstante, es interesante esta relación, desde lo antropológico.

Pueden citarse los estudios de José Antonio González Alcantud [86], para quien la recuperación de las obras de Warburg o de Bastide, unidas al impacto editorial de las de Belting o Didi-Huberman, parece indicarnos una tendencia hacia la historiografía del arte de "giro antropológico". Según informa, en el campo antropológico el interés por la estética a partir sobre todo de la obra referencial de **Lévi-Strauss** no ha hecho más que aumentar, en consonancia con el interés estético por la Antropología.

En una obra anterior sobre la materia (*El rapto del Arte. Antropología cultural del deseo estético*[87]), González Alcantud apuntó a un secuestro de la estética, y del arte en sí mismo, por las disciplinas subyugadas a los intereses del monetarismo, en tanto "capital refugio" del capitalismo moderno. Es lo que llamó "especulación cultural".

Jesús **Mosterin**, *La Cultura de la libertad* [88], al estudiar la Cultura dedica un apartado a "los valores", estudiando los antecedentes y llegando a **Max Scheler**. Este autor llegó a la conclusión de que, así como nuestra intuición intelectual descubre las esencias universales y objetivas de las cosas, así también nuestro sentimiento intuitivo de los valores (Wertgefühl) intuye los valores universales y objetivos de los que algunas cosas, es decir, *los bienes* son portadores. Los bienes son las fosas concretas dignas de ser estimadas y apreciadas. El fundamento de dicha estima o aprecio es el valor. Los valores son propiedades objetivas de las cosas estimables, en virtud de las cuales se constituyen como bienes y provocan nuestra atracción o repulsión, pues los valores siempre son polares y vienen en parejas de valor y contravalor. Según Scheller, estos valores objetivos serían los fundamentos del aprecio y la atracción que sentimos; serían objetivos y universales y constituirían una jerarquía ordenada en la que, por orden ascendente, figurarían: *lo agradable y lo desagradable, lo noble y lo vulgar, los valores espirituales (lo bello y lo feo,* lo justo y lo injusto, lo verdadero y lo falso) y finalmente lo sagrado y lo profano.

Badiou; Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, 2008, aplica esas ideas generales a aspectos más concretos de las artes; A. Tapies, *Arte contra la estética*, Planeta 1978; del mismo, *Comunicación sobre el muro*, Ed. Ariel, 1961; Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, creatividad, mímesis, experiencia estética*, edit. Tecnos, 2001; Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Editorial Ariel 2001; José María Valverde, *Breve historia y antología de la estética*, Editorial Ariel, 1987; G. Vilar, *El desorden estético*, Ed. Idea books, 2000; Peter Weiss, *La estética de la resistencia*, Edit. Hiru Argitaletxea, 2012.

[86] *Travesías estéticas. Etnografiando la literatura y las artes*, Editorial Universidad de Granada, 2016.

[87] Universidad de Granada, 2002.

[88] Editorial Gran Austral 2008; puede verse también Jesús Mosterín, *La Cultura humana*, Editorial Espasa en 2009. También A. Manuel Suances Marcos, "Los valores y su jerarquía en la filosofía de Max Scheler", *Estudios Filosóficos*, *24*(67), 2022.

8. "Cultura artística".

Se afirma que existe una noción de Cultura que se vincula específicamente con el mundo artístico[89]. Esta vertiente entiende la Cultura de la misma manera que un tipo de bien específico, los artefactos artísticos, y como un espacio social diferenciado caracterizado por la creación, producción, circulación y valor de determinados bienes culturales; dentro de esta concepción predominan los trabajos provenientes de la historiografía y la sociología del arte y la Cultura. Sin embargo, la sociología entiende la Cultura desde un punto de vista multidimensional que explica la génesis social tanto de los discursos ideológicos vinculados a la excelencia cultural, concepción humanista de la Cultura, como de los sistemas de clasificación que orientan la conducta práctica de los agentes sociales, concepción semiótico antropológica de Cultura[90].

Asimismo, el clásico **Raymond Williams** encaja de forma especial el arte dentro de la Cultura como uno de sus posibles significados. De las definiciones modernas del concepto de Cultura, algunas de ellas aluden al arte: en concreto, la primera es la que hace referencia al desarrollo intelectual y estético de un pueblo y que se relaciona con el concepto de civilización. La segunda indica un modo de vida determinado de una sociedad (en este sentido sería necesario hablar de Culturas en plural para describir los grupos sociales y económicos dentro de las mismas y diferentes naciones y periodos). La tercera describe las obras y prácticas de la actividad intelectual **y especialmente artística.** La última sería la acepción de la Cultura dentro de las bellas artes; que evolucionó especialmente desde fines del siglo XIX[91].

Nos hacemos, por tanto, eco de las numerosas delimitaciones conceptuales sobre arte y Cultura[92]. En este trabajo, sin embargo, podemos afirmar que usamos un sentido de Cultura equiparable al de arte. Podría afirmarse que el objeto de este trabajo, en este sentido, es la "Cultura artística". Lo que nos importa son los desarrollos artísticos como formas de Cultura. Dejamos al margen, evidentemente, esas otras de Cultura que son también objeto genuino de la antropología cultural. El problema remite, por tanto, a la propia delimitación conceptual del término "arte", problema de por sí complejo, que nos ocupará las páginas siguientes, ya que no existe para nada unanimidad de pareceres.

Todos sabemos el desconcierto que sufre el arte. Éste fue primero lo que se hacía con esa intención de hacer arte; después lo que hemos creído entender que se hacía

---

[89] Joaquim **Rius-Ulldemolins y Juan Pecourt Gracia**, *Sociología de la Cultura en la Era digital, Herramientas para el análisis de las dinámicas culturales del siglo XXI*, 2021. Y se citan como muestra de lo primero autores como Giorgio Vasari, Arnold Hauser, Ernst H. Gombrich y Edwin Panofsky, es decir, un pensamiento historiográfico sobre arte que tiene como objeto de análisis determinados bienes culturales considerados por una época y sociedad determinadas como artísticos.

[90] Véase Ricardo Sanmartín, *Meninas, espejos de hilanderas, ensayos de antropología del arte,* Ed. Trotta, 2005.

[91] *Culture and society 1780-1950,* 1975.

[92] Véase Ricardo Sanmartín, *Meninas, espejos de hilanderas, ensayos de antropología del arte,* Ed. Trotta, 2005.

con tal intención; finalmente, lo que produce el artista. El arte puede ser "en su acepción más amplia toda creación humana".

9. Antropología política.

Este trabajo pretende relacionarse con la antropología política en conexión con la antropología del arte, aprovechando, además, el especial desarrollo del concepto de Cultura en el mundo antropológico. Qué duda cabe que la soberanía popular es un principio político social que admite este enfoque, en especial si se pone dentro de la órbita de la antropología propiamente cultural, del arte y estética. La combinación puede ser especialmente provechosa.

Se conoce, por tanto, la antropología política[93]. La democracia es objeto de la antropología, a la luz de los estudios existentes.

Se razona, por ejemplo, que, a lo largo de la historia, los diversos grupos sociales, tribus, clanes, cantones, ciudades, principados, repúblicas, federaciones e imperios han tenido su forma característica de gobernarse, de tomar sus decisiones colectivas, de dirimir los conflictos y de promulgar las normas y castigar a los que las incumplen. La variedad histórica de los regímenes políticos se ha ido reduciendo hasta llegar a nuestros días, en que la mayoría de las sociedades pretenden ser democracias. (...). Las democracias con frecuencia funcionan mucho peor de lo que sería de esperar por la facilidad con que demagogos y populistas ganan las elecciones. Para Mosterin la democracia se relaciona con el mercado[94].

Las relaciones de la antropología con la democracia pueden ser muy diversas. Por ejemplo, **Antonio González Alcantud** pone el acento en el estudio en las democracias emergentes[95]. Llega a hablarse de "estrechez del vínculo entre antropología y democracia",

---

[93] Beatriz Pérez Galán, *Antropología política: textos teóricos y etnográficos*; Ernesto Marquina Espinosa, Antropología y política de Gellner, Alcaná Libros; Ted C. Lewelen, I*ntroducción a la antropología política*, Ediciones Bellaterra 2003; Pablo López López, "Antropología democrática", *Revista de filosofía*, nº 39, 2007; Wolfram Eilenberger, *Tiempo de magos, La gran década de la filosofía*, 1919-1929, Edit. Taurus 2019.

[94] Jesús Mosterin, *La Cultura de la libertad*, Editorial Gran Austral 2008.

[95] José Antonio González Alcantud, *Antropología y democracia: Causalidad y necesidad*, Historia, Antropología y Fuentes Orales No. 26, Denuncia Social (2001), pp. 5-22; Giorgio Agamben, *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, edit. Pre-Textos,.1995/2006; Hannah Arendt, *La condición humana*. Paidós, 1958/2005; Claude Lefort, "Democracia y advenimiento de un "lugar vacío"", en *La invención democrática*, 1981/1990 pp. 187-193; Jean-Luc Nancy, "Democracia finita e infinita", en VV.AA. *Democracia en suspenso*, 2009/2010 pp. 78-96; Antón Fernández de Rota, "¿Qué es la democracia? Sobre su concepto, práctica, aporías y exceso, con un estudio de caso del movimiento de los Indignados", CESUGA-USJ, https://doi.org/10.17561/rae.v20.08; Étienne de la Boétie, *Discurso de la servidumbre voluntaria*, edit. Trotta 2015; Antón

lo que se traduce en una auténtica necesidad. La prueba última de esta relación la ofrece tanto el pensamiento histórico de los principales antropólogos como la oposición activa de muchos de ellos a los sistemas autoritarios. Actualmente se vuelve a deparar en esta relación, gracias a la presencia que la antropología, lejos de cualquier vínculo colonial, está adquiriendo en los sistemas políticos en transición a la democracia.

Puede afirmarse que el debate en torno al **colonialismo** ha oscurecido durante mucho tiempo la visibilidad del vínculo entre antropología y democracia. En este contexto puede recordarse la obra de **Homi Bhabha**, *El lugar de la Cultura* [96], acerca del discurso colonial y la necesidad de una revisión del mismo, en un contexto de posmodernidad que permite la reconfiguración de las bases de ese pensamiento para elaborar un nuevo discurso revisado, un discurso poscolonialista. Bhabha ve en la Cultura el elemento definitorio de las identidades, y es en base a ella que el poscolonialismo debe reformular un nuevo discurso[97].

10. Finalidades de la Cultura artística.

Sobre las funciones del arte, en general, existe una inmensa bibliografía como es sabido [98]. Para Giovanni Gentile, *La filosofía del arte*[99], *conecta con la espiritualidad*, la fantasía, la belleza, la moralidad.

La función de la literatura desde luego conecta con el interés de saber qué ocurre en el tiempo que uno vive. Con el interés en ampliar conocimiento en general. Con los valores inherentes a la Cultura. La lectura es una forma de matar, como decían algunos, de matar tiempo[100].

Sobre todo, es una forma de obtención de placer. Se asume con toda naturalidad en especial en lo literario. Ya se sabe que el placer, para muchos, parte de un dolor, que

---

Fernández de Rota, "Las políticas de la multitud. De la antropología reflexiva al movimiento por una democracia real», en ETNICEX, 2, 2011, pp. 53-76; del mismo, "El acontecimiento democrático. Humor, estrategia y estética de la indignación", en *Revista de Antropología Experimental*, 13: 1-21; Michel Foucault, *Sobre la Ilustración*, 2003.

[96] Edit. Manantial 1994 (original), 2002 en español.

[97] En este contexto, John Coetzee, *Esperando a los bárbaros*; *La edad de hierro*, *desgracia*.

[98] El arte es una actividad metafísica como decía Nietzsche, frase que tomo de Giorgio Agamben, *El Hombre sin contenido*, Altera Ediciones, 2005; Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Ed. Paidós 1992 (quien estudia el fenómeno de la inspiración, el espacio de la muerte, los caracteres de la obra de arte); Enrique Vila-Matas, *Kassel no invita a la lógica*, Editorial Seix Barral, 2014.

[99] Edit. Le Lettere, 2003.

[100] Sobre el tema imprescindible Antoine Compagnon, *¿Para que sirve la literatura?* Edit. Acantilado, 2008, con numerosas referencias.

es lo que provoca el deseo; y el deseo provoca la necesidad de su satisfacción y por tanto el placer.

Hay toda una estética incluso en los pequeños actos, en la vida cotidiana. Un enfoque estético enriquece la vida en general. Por ejemplo, algo en principio desagradable, como la espera en un vehículo frente a un semáforo en rojo puede valorarse como una oportunidad para estar situado en el medio de una calle (a través del vehículo) *unos minutos,* alcanzando una posición visual que nunca se habría obtenido de otro modo, para contemplar una perspectiva que nunca podría haberse tenido si no llega a ser por el semáforo en rojo en el medio de la calle. Contemplar la arquitectura lineal de la calle, pero también escenas o combinados estéticos por la acumulación de los enseres de la calle. O el pequeño tropiezo entre dos peatones puede ser un medio para suscitar una sonrisa.

Además, la Cultura artística conecta con ciertos sujetos que la necesitan. Aquella es un medio de satisfacción de una necesidad. Al mismo tiempo, aquella alcanza un valor objetivo que trasciende del interés del sujeto, ya que finalmente es un valor que aporta ella misma en cuanto tal. En este sentido, es la satisfacción de un instinto natural, porque hay ciertos sujetos que nacen con esta necesidad. No obstante, la satisfacción en el mundo del arte no se produce nunca; pero la necesidad siempre. Se precisa de algo, porque sin ese "algo" hay insatisfacción, pero ese "algo" no es nada al final. Y, sin embargo, también al mismo tiempo la literatura por ejemplo no parece nada; pero sin ella es cuando la realidad no parece "nada", más bien.

Las afirmaciones anteriores no impiden establecer una oportuna relación (para algunos, inevitable) entre el arte y lo político. Cuando esta "relación" se establece, surge el habitual enfoque del capitalismo opresor y manipulador. A mi juicio, en algún caso concreto se puede identificar una explotación del empresario hacia el obrero, o situaciones de este tipo. No obstante, desde esta perspectiva, lo más relevante (desde el punto de vista de la Cultura artística) sería una dimensión existencial que lleva a fijarse más bien en sensaciones de este tipo que de forma inevitable se producen en las relaciones sociales, más allá de una opresión convencional.

El arte se relaciona con la posible huida de la realidad, o con lo que nos permite soportarla [101] (en parte como función médica del arte); nos permite moralizar la vida o lo contrario, tener una posible magia, un código propio, unas posibles alternativas para la ordenación social.

Por tanto, el arte conecta con una necesidad una vez se descubre un placer espiritual determinado.

[101] Sarah Kofman, *La melancolía del arte*, Edit. Trilce, 1995.

CAPÍTULO 4. PRINCIPIOS RECTORES DEL ORDEN SOCIAL, DONDE SE ENMARCARÁ LA CULTURA ARTÍSTICA.

1. La sorprendente no consideración o integración del Estado social en los planteamientos culturales.

Los Estados contemporáneos no ignoran el Estado social. No integran solo "el liberalismo" (de hecho, ni se menciona este último, en las Constituciones al uso, ni tampoco el capitalismo, pero si aquel otro) sino también aspectos sociales.

Sin embargo, en un plano cultural, el Estado social no existe. Solo hay neoliberalismo destructor. Es harto habitual la equiparación entre sociedad actual y sociedad capitalista; se agota, así la discusión; que resulta pues algo pobre, simple y desfasada. En nuestras sociedades existen servicios públicos y una alta carga impositiva de tributos. El Estado social se relaciona igualmente con el principio de igualdad y el de solidaridad. Se entiende esta tendencia junto al intervencionismo del Estado. No puede ignorarse todo esto. En las publicaciones de ámbito cultural deberían tenerse en cuenta estas consideraciones, cuando se critica al capitalismo para, en su caso, poder criticar con mayor fundamento.

Hacemos solamente una mera referencia al Estado social, porque no queremos hacer un libro de Derecho, sino considerar el Derecho para entender mejor la Cultura:

Suele argumentarse que aquel surge durante la Prusia de Otto von **Bismarck** (mediados del siglo XIX). Terminará integrado con el Estado de Derecho, dando lugar a la expresión Estado de Derecho social *(sozialer Rechtsstaat)* y también al concepto de Estado democrático, dando lugar a la expresión Estado social y democrático de Derecho.

El Estado social de Derecho se propone fortalecer servicios y garantizar derechos, considerados esenciales para mantener el nivel de vida necesario para participar como miembro pleno en la sociedad. En paralelo se van desarrollando decisivamente los servicios públicos (sanidad, educación pública, bibliotecas, museos…). Se preocupa pues de la integración de las clases sociales menos favorecidas, evitando la exclusión y la pobreza. Se basa en un principio de solidaridad y proclama la no inhibición del Estado, sino el intervencionismo de este; y una consecuencia es el pago de impuestos. No existe, pues, un Estado liberal capitalista sino un *Sozialstaat*.

2. El Estado de bienestar.

Se trata de un concepto relacionado en parte con el anterior, propio de la ciencia política y económica con el que se designa a una propuesta política o modelo general del Estado y de la organización social, según la cual el Estado provee servicios en cumplimiento de los derechos sociales a la totalidad de los habitantes de un país *(Wohlfahrtsstaat)*. El sociólogo británico Thomas H. Marshall describió el Estado de bienestar moderno como una combinación distintiva de democracia, bienestar social y capitalismo.

El Estado del bienestar se entiende en relación con los derechos económicos, sociales y culturales, considerados como derechos humanos. El paso de una Seguridad

Social solo para algunos, a una Seguridad Social para todos los ciudadanos, marca la aparición del Estado de bienestar. Los derechos de Seguridad Social, es decir, las pensiones, la sanidad, el desempleo, junto a los servicios sociales, el derecho a la educación, la Cultura y otros servicios públicos aplicados al conjunto de los ciudadanos y no solo a los trabajadores, definirán la política de bienestar social como sello de identidad de las democracias europeas más avanzadas.

3. **El principio democrático.**

Una primera idea que interesa destacar es que el **principio democrático es el único capaz de cimentar la existencia de una teoría general** de la Constitución**.** Dicho principio es capaz de articular de forma omnicomprensiva la Constitución misma y de ubicar a los demás principios constitucionales en una determinada posición coherente con sus propios significados esenciales. Se ha razonado que incluso la comprensión de otras figuras ha de reelaborarse a la luz del principio democrático. Así, el propio Tribunal Constitucional no puede ser un comisionado del poder constituyente. Esta concepción refleja aún la vieja teoría del principio monárquico: el fondo del poder se predicaba entonces del monarca y ahora del tribunal. El principio democrático pasa a ser asimismo la pieza clave para reexaminar el concepto de ley; de este modo la ley no es tanto desarrollo de la Constitución, afirmación que no significa relegar a la Constitución, pero sí revalorizar la ley como derecho de acción democrática. En definitiva, la pretensión de la Constitución ha de entenderse en un contexto de juridificar las relaciones sociales, en relación con el Estado de Derecho.[102].

Otra idea importante, en el contexto del presente trabajo, es la **relación entre la democracia y el elemento popular**. Relación que esencialmente llega a marcar el propio diseño social. La sociedad es suma de la voluntad de ciudadanos participando estos en condiciones de igualdad. El principio democrático conlleva que la decisión se toma por la mayoría. Pero, por otro lado, la democracia es plural, lo que implica el respeto de las minorías. Existe una consideración pluralista en cuya virtud encuentran cabida en sociedad todas las opiniones políticas por igual. Pero los valores sociales son un reflejo de los individuos. Está asimismo subyacente la posibilidad de modificar el estatus quo.

El ejercicio de las competencias estatales exige que exista una **cadena ininterrumpida de legitimación democrática que** permite retrotraer la decisión del Estado al pueblo mismo hasta el punto de tenerse que poder identificar su impronta. Desde luego esto implica que la designación de los titulares de los cargos representativos de los ciudadanos ha de ser hecha por estos mismos. Los fundamentos de la democracia son la libertad política, el pluralismo político, la igualdad política. Hay dos concepciones de la democracia, la directa y la representativa.

La democracia explica que, al final, se refleje en **un mismo "voto"** común tanto el de la persona que llega a esa convicción por estudio o reflexión como el que llega por intuición o incluso por ignorancia. Ambos pueden llegar al mismo voto. En

[102] M. Aragón, "La eficacia del principio democrático", *Revista española de derecho constitucional*, 24, 1988.

el papel del voto no se reflejará lo uno y lo otro. Se llega a una misma conclusión por frivolidad o sabiduría, que por ignorancia.

La democracia tiene, pues, una **relación especial con la soberanía popular.** Aquella puede entenderse como una concreción o realización del principio de soberanía popular. La democracia es el principio que determina quién tiene el ejercicio del poder del Estado que, mediante el principio de soberanía popular, recibe su fundamento en el pueblo. Lo que la democracia sostiene es que el poder del Estado que proviene del pueblo debe ser ejercido también por el pueblo. El principio democrático significa que el pueblo ejerce el poder del Estado, ya que aquel es el titular del poder del Estado excluyendo como titulares a otros posibles[103].

Otra idea es que la democracia se nos presenta como la alternativa a (o la negación de) la monarquía y de la aristocracia **en términos de principio.** El principio democrático se contrapone al principio monárquico[104]. No obstante, es evidente que aporta un nuevo significado a las monarquías participando estas de una base democrática que descansa sobre la soberanía popular, representando el monarca un poder neutro por encima de los partidos políticos como representante de la unidad del Estado. Por su parte, el principio aristocrático queda descartado en tanto en cuanto éste se apoya en que unas determinadas personas tienen o han demostrado talentos especiales.

Nos interesa destacar (también por las implicaciones de esta idea sobre el Estado de la Cultura) que el principio democrático es un principio objetivo del Estado, el cual, aún en la medida en que se funda en el consenso entre Estados y ciudadanos y en la transparencia de la actividad estatal, **no autoriza consecuencias jurídicas concretas a la medida de ciudadanos individuales**. El elemento clave de la legitimidad de los poderes públicos es la legitimidad por el pueblo en cuanto conjunto de personas. Aquella no se determina en función de criterios o intereses específicos de pertenencia a un grupo, sino que conforma un *colectivo genérico y por así decirlo indeterminado*. La legitimidad se traduce en los Parlamentos nacidos de las elecciones constituyentes[105].

Por tanto, **el pueblo ha de considerarse como el titular efectivo de la soberanía,** capaz de ejercitar las funciones soberanas típicas. El punto de partida de

---

[103] P. Marshal Barberan, "Notas sobre el contenido del principio de la democracia", *Revista chilena de derecho y ciencia política* 3, 2011; F. Simón Yarza, "De la igualdad como límite a la igualdad como tarea del Estado. Evolución histórica de un principio", *Revista española derecho constitucional* 97/2013; E. Böckenförde, L*a democracia como principio constitucional*, Madrid 2002.

[104] M. Herrero, *El principio monárquico (Un estudio sobre la soberanía del rey en las Leyes Fundamentales)*, Publicado por Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1972.

[105] E. Schmidt-Assmann, *La teoría general del derecho administrativo como sistema objeto y fundamentos de la construcción sistemática*, Madrid 2003.

los debates es este, no el liberalismo económico. En la definición de la Cultura artística este hecho es un factor de primera magnitud.

El Estado no ejerce poderes propios, sino del pueblo. En consecuencia, a través de su concreta y cotidiana actividad debe traducir al plano del Derecho la dirección expresa del pueblo, así como debe actuar para asegurar aquellos servicios y para proveer aquellas prestaciones que constituyen instrumentos para la satisfacción de las necesidades fundamentales de la persona humana. La relación entre constitucionalismo y garantía de los derechos parece confirmarse también desde la perspectiva histórica. De este modo, se introduce un nexo inquebrantable entre Estado constitucional y garantía de los derechos fundamentales. Se puede afirmar que el Estado de Derecho y la separación de poderes han entrado a formar parte del patrimonio de los Estados democráticos[106].

Descendiendo un peldaño argumentativo, llegamos a las consecuencias del principio democrático para la **Administración** Pública. De esta relación surgen los principios de buen funcionamiento, de imparcialidad y de justo procedimiento[107]; o las ideas de objetividad, participación, transparencia, sometimiento pleno a la ley y al Derecho en relación con la Administración[108]. Igualmente, el principio democrático se ha estudiado especialmente en el contexto de la Unión Europea [109].

En cuanto tal principio, puede recordarse el valor de los **principios generales** como guías para ir resolviendo las incidencias jurídicas que plantee la resolución de un determinado supuesto práctico, junto a la ley y la jurisprudencia. Estos principios estarán plasmados en la propia legislación y algunos hasta en la Constitución. Como se ha puesto de manifiesto, en el Derecho público «hay razones más específicas para asignar un valor más relevante que en otros sectores a la técnica de los principios generales del Derecho». En este, en efecto, «se producen, necesariamente, problemas de justicia, o, si se prefiere, de ajuste entre situaciones, intereses y derechos; el sistema de los principios generales se hace inevitable para que esa libertad no se traduzca en

[106] G. Rolla, "La Administración en el Estado democrático de Derecho", *Cuadernos de Derecho público*, número 17, 2002.

[107] J. Barnes, "Buena Administración, principio democrático y procedimiento administrativo", *Revista digital de derecho administrativo*, 21 2019 estudia las implicaciones del principio democrático en el procedimiento administrativo desde punto de vista de la participación de los ciudadanos en los procedimientos; R. Punset, "Principio democrático y validez procedimental de las leyes", *Revista española de derecho constitucional* 35/1992.

[108] J. L. Meilán Gil, "Administración pública para la democracia", *AFDUDC* 11, 2007.

[109] Y. Meny, "Europa y el principio democrático", Madrid 2003; P. de Vega García, "Mundialización y Derecho Constitucional. La crisis del principio democrático en el constitucionalismo actual", *Revista de estudios políticos* 100 1998.

arbitrariedad pura y simple»[110]. Los principios generales son «fruto de la propia vida jurídica» y tienen dos formas capitales de manifestarse, en esencia la jurisprudencia y la doctrina. Esta última, es decir, la ciencia jurídica, «en la medida en que cumple con su función propia, que no es la de una mera esquematización convencional del Derecho con fines expositivos o didácticos, sino iluminar el sistema institucional del ordenamiento, explicar sus conexiones propias y permitir con todo ello un funcionamiento más afinado del mismo». «En resolución, pues, todo el Derecho, pero de manera muy particular el Derecho administrativo, se constituye necesariamente sobre un sistema de principios generales del Derecho *que no solo suplen a las fuentes escritas, sino que son los que dan a estas todo su sentido* y presiden toda su interpretación como hoy recoge ya el artículo 1.4 CC. Esos principios generales no proceden por deducción de primeras verdades morales, sino que son principios técnicos que articulan sobre todo el mecanismo básico del Derecho que son las instituciones; y su desarrollo y perfección es un fruto de la vida jurídica, un hallazgo a través del manejo de problemas concretos, y es la obra por excelencia de la jurisprudencia y de la doctrina, actuando en recíproca interrelación»[111].

En términos de debate, la actitud "dominante" viene a ser la de **exigir más democracia.** Se postula la reforma de las instituciones. Se realizan críticas, a veces duras, pero de fondo constructivo, para que mejore el funcionamiento, por ejemplo, de los partidos políticos, o de los tribunales o de la administración, o para la erradicación de la corrupción [112], o para el logro de la exigencia constitucional de la organización democrática de los sindicatos [113].

---

[110] E. García de Enterría y T.R. Fernández, *Curso de Derecho administrativo*, 17 edición, Madrid, 2015, p. 107; igualmente, A. Vergara Blanco, «Los principios jurídicos y la tarea de construir el Derecho administrativo en clave científica» en: *Principios jurídicos: análisis y crítica*, Flavia Carbonell y otros (coordinadores), Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Abeledo-Perrot Legal Publishing 2011, pp. 315 a 339; del mismo autor «Derecho administrativo y método jurídico. El rol de la doctrina», *Revista de Derecho Administrativo*, n.º 103 2016 pp. 77 y ss.; asimismo: «Sistema y autonomía de las disciplinas jurídicas. Teoría y técnica de los núcleos dogmáticos», *Revista Chilena de Derecho*, volumen 41 n.º 3 pp. 957 a 991 (2014).

[111] Eduardo García de Enterría y Tomás Ramón Fernández, *Curso…*

[112] G. Ariño Ortiz, *Regenerar la democracia, reconstruir el estado. Un programa de reformas políticas* Madrid 2012 con una clara apuesta por las instituciones y la posibilidad de reformarlas; J.M. de la Cuétara, *Escritos sobre la recuperación de las instituciones*, Editorial Reus 2024; J.M. Canales y A. Valencia Sáiz, editores, *Estrategias para la calidad y la regeneración de la democracia* Granada 2018; J. Tajadura (coordinador), *10 propuestas para mejorar la calidad de la democracia en España*, Madrid 2014; Claire Provost y Matt K*ennard, El asalto silencioso, cómo las corporaciones derrocaron la democracia*, Ed Bauplan 2023 etc.

[113] R. Gallardo Moya, *Democracia sindical interna*, ed. Trotta, Madrid 1996, obra donde se estudian los estatutos de las centrales más representativas,

O para mejorar **la participación** de los ciudadanos en la toma de decisiones, bajo una concepción participativa de la democracia deliberativa. El quid pasa a ser la crítica a las actitudes que relegan su valor. Se postula que "no hay atajos para hacer que una comunidad política sea mejor que sus miembros, ni puede una comunidad progresar más deprisa dejando atrás a sus ciudadanos. *El único camino* para mejorar los resultados políticos es el largo camino participativo en el que los ciudadanos transforman mutuamente sus opiniones y actitudes para forjar una voluntad política colectiva" [114].

La vía es superar los problemas que se plantean en democracia a través de los cauces de la propia democracia, profundizando en ella, evitando la tentación de buscar

partidos políticos pueden acarrear a la democracia tienen su curación en la democracia misma y mediante procedimientos democráticos, y no fuera de ella [115.]

La línea de futuro es avanzar en el binomio democracia-respeto de la ley o "democracia a través de los derechos", como medio, asimismo, de imponer límites a la política, en garantía de los derechos fundamentales constitucionalmente establecidos. Y surge, entonces, el reto democrático, en el sentido de profundizar en este modo de democracia constitucional. Ahora bien, se razona así, pero todo este discurso puede terminar encubriendo visiones particulares del asunto. Se razona, convenciendo, posiblemente, que muchas democracias aparecen recorridas por un temible fantasma: el hastío o la fatiga[116]. La ciudadanía se muestra harta de sus instituciones, exhausta de sus representantes. Se habla de democracias que ya no "mueren" como antes, de un golpe de Estado, sino de muerte lenta, y a partir de un paulatino desmantelamiento que llevan a cabo, por medio de pasos legales, quienes han llegado a apropiarse del poder. Ahora bien, esto termina significando "la conversación entre iguales, un sistema institucional que atienda a las movilizaciones populares y un sistema más abierto y sensible a las discusiones, capaz de responder al principal drama de nuestro tiempo, las desigualdades"[117]. O se concluye que la vía de

---

CC.OO. y UGT, y las decisiones de las Comisiones de Garantías y de Conflictos de estos sindicatos.

[114] C. Lafont, *Democracia sin atajos, Una concepción participativa de la democracia deliberativa*, Madrid 2021, con un estudio de concepciones pluralistas, epistémicas y lotocráticas de la democracia.

[115] M. Ostrogorski, *La democracia y los partidos políticos*, 2008.

[116] Reflejo de la fatiga del propio individuo (Eudald Espluga, *No seas tú mismo*, Editorial Planeta, 2021; y antes Alain Ehrenberg, *La fatiga de ser uno mismo)*. O Gottfried Benn, *El Yo moderno*, Editorial Pretextos 1999 cuando nos pinta a la persona actual como un sujeto egocéntrico en el fondo solitario y en el que es inevitable lo primitivo. O Byung Chul Han, *La sociedad del cansancio*.

[117] R. Gargarella, *El Derecho como una conversación entre iguales. Qué hacer para que las democracias contemporáneas se abran -por fin- al diálogo ciudadano*, Clave Intelectual, Madrid, 2022: "no se trata de emparchar el sistema de frenos y contrapesos entre los tres poderes del Estado, o de mejorar el control judicial, o de depurar

futuro puede ser, en consecuencia, evitar la subordinación de los Estados a los mercados [118].

Estamos ante una **actitud tan generalizada** que se emplea para todo, ya que también se habla de que los vecinos o los alumnos o determinados profesionales han "actuado democráticamente" cuando actúan de una determinada forma... Estamos incluso ante una actitud coloquial, o un "pensamiento aproximado".

Avanzando en debates característicos, si a veces se realizan planteamientos críticos es porque, precisamente, existen elementos que aún perturban la democracia. Se trata de avanzar en la profundización de aquella, superando obstáculos a su desarrollo o superando vestigios o elementos históricos que aún puedan perturbar su realización.

Se argumenta igualmente que, si la democracia ha efectuado el tránsito de la polis al Estado nacional, de la democracia directa a la representativa, no hay razones para suponer que no pueda hacer frente a nuevos desafíos, siempre y cuando se le dote de una arquitectura política adecuada, ya que "nuestros sistemas políticos no están siendo capaces de gestionar la creciente complejidad del mundo y son impotentes ante quienes ofrecen una simplificación tranquilizadora. La política, que opera actualmente en entornos de elevada complejidad, **no ha encontrado todavía** su teoría democrática. Ya no tiene que enfrentarse a los problemas del siglo XIX o del XX, sino a los del XXI" [119].

Guillermo Escobar Roca [120]se refiere al malestar de la democracia afirmando que desde hace ya algunos años es un lugar común entre los científicos y analistas

---

el sistema político de funcionarios corruptos o incapaces. El problema no está en la Constitución ni en las personas aisladas. El problema es que nuestras instituciones tienen doscientos años y están a años luz de las demandas y necesidades sociales. Fueron pensadas para preservar el poder de las minorías en épocas de guerra entre facciones y para mantener a raya a las mayorías, que solo pueden participar formalmente a través del voto".

[118] L. Ferrajoli, *La democracia a través de los derechos. El constitucionalismo garantista como modelo teórico y como proyecto político*, 2019, para quien la expansión del constitucionalismo, y la construcción de sus garantías a la altura de los nuevos poderes económicos globales, es la principal tarea de la política y la única alternativa racional a un futuro, no solo de desórdenes, violencias, desigualdades y devastaciones medioambientales, sino de involuciones autoritarias y antidemocráticas.

[119] D. Innerarity, *Una teoría de la democracia compleja Gobernar en el siglo XXI*, Barcelona 2022, para quien la principal amenaza de la democracia no es la violencia ni la corrupción o la ineficiencia, sino la simplicidad. Existe a su juicio un déficit teórico que se corresponde con una práctica política que simplifica y empobrece nuestras democracias. La renovación de las democracias será el resultado de hacerlas más complejas.

políticos, no tanto entre los juristas, con frecuencia algo alejados de la realidad, hablar de crisis de legitimidad de la democracia representativa, en términos sobre todo de desafección de los ciudadanos hacia su representantes y gobernantes. Las encuestas revelan una baja valoración de los políticos y de las instituciones, y cada vez peor. La situación es grave: si el Estado hace el derecho, si el Estado está dominado por los partidos y si estos no cuentan con el apoyo de los ciudadanos, la eficacia del derecho, producto, al fin y al cabo, de los partidos, se resentirá y la crisis de legitimidad de la política se traducirá en crisis de legitimidad del Derecho mismo. Creemos que con esa situación perdemos todos, desde luego, los ciudadanos, pero también los valores propios del Derecho, que no son solo valores jurídicos sino también valores molares, por los que conviene luchar. Acto seguido, el libro se propone profundizar en la democracia sugiriendo varias medidas para la corrección del estado actual.

Un planteamiento muy común, como es sabido, es que aún están insertados en la democracia elementos de poder y élites que controlan a los ciudadanos [121]. Y en general el tema de la indignación o indignados[122].

Se argumenta, así, que son muchos los síntomas de que el principal enemigo de las democracias actuales no está ya en el repliegue hacia antiguas formas de tiranía, sino en la paulatina erosión de las herramientas institucionales propias del constitucionalismo moderno y, en particular, en el declive de los principios de representación y separación de poderes. Al centrar el análisis en la quiebra de su dimensión procedimental, se pone de manifiesto que el «contrario de la democracia», tal como se presenta en nuestros días, «no está tan lejos de la experiencia cotidiana como les parece a los (por el momento) felices habitantes de las sociedades avanzadas o a los (todavía esperanzados) pobladores de las sociedades en vías de desarrollo» [123].

O se razona que la democracia **no ha logrado derrotar por completo el poder oligárquico** y mucho menos ha conseguido ocupar todos los espacios en que

---

[120] E*l derecho, entre el poder y la justicia a punto una introducción crítica al sistema jurídico español*, segunda edición, Editorial Tirant lo Blanch 2022; Pierre Rosanvallon, *La legitimidad democrática: imparcialidad, reflexividad y proximidad*, Ed. Paidós, 2010.

[121] O. Guariglia, coordinador, *El ocaso de la democracia*, Buenos Aires 2014; J. Fishkin, *Democracia y deliberación, nuevas perspectivas para la reforma democrática*, Barcelona 1995.

[122] L. de Sutter, *Indignación total*, Madrid 2020; I. Gutiérrez Gutiérrez, coordinador, *La democracia indignada. Tensiones entre voluntad popular y representación política*, Granada 2014

[123] A. Greppi, *La democracia y su contrario*, ed. Trotta, Madrid 2012, para quien es urgente sentar las bases para la recomposición de las estructuras de mediación democrática que el ciudadano necesita para intervenir activamente en los procesos de formación de la opinión y la voluntad colectiva. Este libro afronta la cuestión de qué ocurriría si dejara de importar la pregunta sobre el futuro de la democracia.

se ejerce el poder, adoptándose decisiones vinculantes por parte de grupos sociales no del todo visibles. Esto sería, por esencia, antitético a la democracia y el elemento popular en que se sustenta[124].

Y es que la democracia nació con la perspectiva de expulsar para siempre de las sociedades humanas el "**poder invisible**", para dar vida a un gobierno cuyas acciones han de realizarse en público. Y nació con la perspectiva de expresar la voluntad y sentir del pueblo, conectando con él las propias decisiones, que han de ser expresión de sí mismo.

Sin embargo, siguen persistiendo poderes invisibles. Esta percepción es, asimismo, habitual en la ciudadanía. Esta reclama no solo trasparencia sino también un control absoluto de las relaciones de poder, de forma coherente por otra parte con el principio democrático. En este contexto, puede plantearse el debate asimismo sobre la democracia directa, o sobre la idea de representatividad.

Estas afirmaciones pueden ser correctas, pero lo que no se puede, en los debates de Cultura artística, es olvidar que existe un principio democrático, que tiene además eficacia. No debería ignorarse todo ello cuando se plantean los temas desde esta perspectiva político social. Este trabajo**,** cuando menos, pretende aportar esta dimensión. Es decir, pretende incorporar en los debates de Cultura este tipo de principios. Desde el momento en que se habla de política, es preciso entonces hablar bien de política. Una vez que, al parecer, dentro de la Cultura artística, pasan a ser tan importantes estos temas, es preciso conocer la realidad más elemental y sentar unas premisas que puedan plantearse como método.

En este contexto puede hacerse encajar la crítica hacia la actitud de situar los **rescates de** los bancos quebrados por encima de cualquier otro interés, razonándose que "esta peculiar forma de oligarquía ha sido posible por la desdemocratización que ha provocado la globalización neoliberal". Fenómeno que puede caracterizarse como la democracia en bancarrota, acompañada de una posible obturación de los mecanismos de participación de los ciudadanos y el de la creciente irresponsabilización de los poderes encargados de tomar las decisiones[125].

Numerosas voces lanzan interrogantes sobre la torsión oligárquica de la democracia, las **élites en el contexto de la tecnocracia,** planteando temas tan atractivos siempre para la ciudadanía como la relación entre el dinero y el poder o

[124] J. Rancière, *El odio a la democracia*, Buenos Aires, 2022, para quien la democracia no es ni esa forma de gobierno que permite a la oligarquía reinar en nombre del pueblo, ni esa forma de sociedad regida por poder de la mercancía. Es la acción que sin cesar arranca a los gobiernos oligárquicos el monopolio de la vida pública, y a la riqueza, la omnipotencia sobre las vidas. Es la potencia que debe batirse, hoy más que nunca, contra la confusión de estos poderes en una sola y misma ley de dominación.

[125] J. Giovanni Messina/ A. Estévez Araujo, *La democracia en bancarrota*, Madrid 2015.

la posible dependencia estatal de ciertos grupos financieros[126]. Es decir, quienes mandan "por detrás".

Sobre la alusión hecha a la democracia en relación con el fenómeno de **globalización**[127], puede realizarse algún apunte añadido. Es decir, nos hacemos eco, asimismo, de las posiciones que buscan un respeto por las identidades y que buscan un diálogo entre identidades diferentes como desafíos importantes que tienen las sociedades del mañana. Se ha argumentado, en el contexto democrático, a favor de "la articulación de la convivencia en sociedades cada vez más mestizas", de modo que, para que se produzca este reconocimiento tienen que darse, más allá de todo discurso moral y cultural, las condiciones jurídico-políticas indispensables para que aquellos que no son miembros de la «comunidad política» no sean tratados bajo ninguna circunstancia como «no-personas». "Todos los habitantes, ciudadanos y extranjeros, han de poder encontrar igual protección y respeto en su integridad"[128].

Es decir, *nos hacemos eco de* la relación entre democracia y **los temas** de la identidad, la exclusión del extranjero, el racismo, el mestizaje y el cosmopolitismo[129]. O la necesidad de no exclusión de colectivos en pro de una democracia solidaria, inclusiva y sostenible, frente a la exclusión social y delimitación ecológica, ya que, por un lado, se exige constantemente una mayor participación en el proceso democrático, pero por otro lado se excluye constantemente a colectivos enteros, que luego reclaman más participación [130].

---

[126] L. Canfora y G. Zagreblesky, *La máscara democrática de la oligarquía. Un diálogo al cuidado de Geminello Preterossi*, Madrid 2020; A. Bohigues, *Élites, radicalismo y democracia. Un estudio comparado sobre América Latina*, 2021.

[127] P. Sloterdijk, *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*, edit. Siruela 2007; D. Held, *Modelos de democracia*, Madrid 1992. Del mismo autor, *La democracia y el orden global, del Estado moderno al gobierno cosmopolita,* Barcelona 1997; H. Juvin y G. Lipovetsky, *El occidente globalizado*, 2010; Eyal, Nadav, *Revuelta. Desde las trincheras del levantamiento mundial*, 2022.

[128] H. Silveira Gorski, *Identidades comunitarias y democracia*, Madrid 2000, para quien "el punto de partida para la vida en común es el establecimiento de relaciones de reconocimiento recíproco entre todos los habitantes de la sociedad".

[129] VVAA, *Democracia patriarcal*, Pamplona 2022.

[130] S. Lessenich, *Límites de la democracia. La participación como un problema de distribución*, Barcelona 2022, para quien es necesario hacer participar al demos de forma equitativa no solo en el proceso político, sino también en el proceso económico y social. Y se sentencia: el neoliberalismo es el principal interesado en impedir que esto suceda.

Se destaca asimismo el hito de la caída del muro de Berlín y la nueva relación (fortalecida, pero no exenta de múltiples tensiones) entre democracia y liberalismo[131]. Esta asociación a veces es vista como una derrota, al no ser querida, y se acepta con escepticismo esta falta de alternativa al neoliberalismo [132]. O se critica este por devaluar la democracia [133].

Se llega a propugnar desde luego la máxima consideración posible al "**pueblo"** en el contexto del principio democrático. Lo que plantea el riesgo del populismo. Surge, así, otra de las típicas discusiones cuando se aborda el tema de la democracia. El populismo como posible tentación que debe evitarse, por poder representar una desvirtuación de la democracia[134]. Con nada se correría más riesgo de matar a la democracia que con el exceso de democracia.

Avanzando algo más en las discusiones y planteamientos, lo anterior conlleva igualmente (y es interesante, en el contexto de este ensayo) un debate acerca de cuándo realmente estamos ante una democracia, ya que es también usualmente compartido que este vocablo tiene un carácter polisémico, y poco preciso, del que, por otra parte, se abusa. Se acusa por tanto confusión en el empleo del término democrático. La democracia aparece con etiquetas; son adjetivos que sirven para diferenciar las perspectivas normativas desde las que se construyen y para continuar la discusión sobre su verdadera esencia y los estándares que deben permitirnos evaluar su calidad. Pero esas etiquetas también se utilizan para apropiarse de la legitimidad que proporciona la calidad democrática a cualquier régimen político[135].

---

[131] F. Quesada, *Sendas de democracia,* 2008.

[132] Slavoj Zikek, *El coraje de la desesperanza,* Editorial Anagrama 2018. Para Žižek, el auténtico coraje no consiste en imaginar una alternativa, sino en aceptar el hecho de que no existe ninguna alternativa clara: el sueño de una alternativa no es más que un fetiche que nos impide analizar debidamente el punto muerto en que nos encontramos.

[133] Véase Wendy Brown, *En las ruinas del neoliberalismo. El ascenso de las políticas antidemocráticas en Occidente*, Edit. traficantes de sueños, 2021.

[134] R. Lefevre, *Populismos, una amenaza a la democracia,* Pamplona 2021; G. Cano Cuenca, *Fuerzas de flaqueza Nuevas gramáticas políticas: del 15M a Podemos*, Ed. La Catarata 2015; D. Nohlen, *La democracia. Instituciones, conceptos y contexto,* Santiago de Chile 2019; César Antonio Molina, *Las democracias suicidas,* edit. Fórcola, para quien la democracia, esa permanente búsqueda de una sociedad más justa, está en peligro, quizá porque no se supo arraigarla bien. Sus amenazas se multiplican: la crisis de los partidos políticos, de la política misma y sus representantes, la corrupción, la crisis de identidad, la demagogia, la estupidez, la propaganda a través de las redes sociales, la vulgaridad, la falta de fe en cualquier asunto espiritual, o el abandono del estado hacia sus conciudadanos a los que siempre debería proteger y no dejar en manos de los especuladores.

[135] E. García Guitián en: A. Soto Carmona (coordinador) *La democracia herida*, Madrid 2019.

Esta perspectiva apuntada en último lugar conecta, entonces, con el efecto propagandístico del término democrático y el fenómeno de su posible apropiación infundada. Lo típico es que uno es demócrata pero no "el otro". Lo es un Estado, pero no el vecino. Lo es un partido político, pero no el oponente. Y la falta de rigor, de todo cuanto rodea el empleo del término "democracia", es notoria.

Siendo un hecho la enorme rentabilidad que surge de la apropiación del concepto democrático, la cuestión de conseguir ser uno de los Estados emblemáticos, de lo democrático, deviene esencial. Surge así la necesidad, pues, de sumarse a esa tendencia, cuando existen iguales méritos para ello. Ahora bien, los enfoques políticamente existentes sobre lo democrático no satisfacen un punto de vista mínimamente filosófico o crítico. La propia apropiación que algunos hacen de lo democrático carece de fundamento. Los enormes efectos o rentabilidades, que se consiguen en el concierto internacional y en las relaciones de poder, llegan a ser una perversión.

El principio democrático plantea a mi juicio dos debates en cuanto al diseño socio cultural. El primero de ellos se refiere a la posibilidad de extender la significación del Estado de la Cultura, a costa de centrar la significación del principio democrático. Conforme a este último, se genera una producción cultural que es reflejo del gusto mayoritario. Es lo democrático. Sin embargo, la producción cultural *dominante* no puede ser idónea si es reflejo del poder o gusto social mayoritario. Precisamente, el segundo debate en cuanto a los límites en principio democrático sería el principio aristocrático. Según esto, la producción de Cultura dominante reflejaría el sentir expresado en último lugar. El principio democrático ha proporcionado históricamente la solución a los problemas elementales, pero acaso es hora de buscar soluciones mejores perfeccionando el modelo.

4. Democracia, socialismo y liberalismo.

El origen del liberalismo democrático se sitúa a finales del siglo XIX, si bien arranca de fenómenos tales como la Constitución de Cádiz. De hecho, los términos "liberal" y "liberalismo" son de origen español. De esta época. Otra conexión es la idea republicana de la Revolución Francesa

La democracia se define como la decisión en grupo. Se expresa así una preferencia grupal. Por su parte, el liberalismo procura la coexistencia de diversos modos de vida. En los Estados de Occidente las democracias no son solo neoliberales. Ha encajado elementos de tipo social. Estos son tan característicos de las democracias como aquellos otros. De hecho, se habla del Estado social y no del Estado liberal, en las Constituciones al uso. Es ridículo identificar la democracia con el neoliberalismo o incluso con el capitalismo. Los derechos sociales están inmersos de forma esencial en las Constituciones y, por lo tanto, en la realidad social democrática. Es un grave error obviar todo esto.

Sin acudir a citas del mundo estrictamente jurídico, que serían (ciertamente) abrumadoras (en especial miles de libros de Derecho constitucional que lo corroboran), en un plano general o incluso filosófico político podemos recordar a **Bobbio**, al ser un exponente del socialismo liberal. Podemos recordar obras tales como *Política y Cultura*,

1955, *De Hobbes a Marx* 1965 y ¿Qué socialismo?, 1976, analizando liberalismo y socialismo[136].

En *el futuro de la democracia*[137] formula la pregunta: "¿Son compatibles el liberalismo y la democracia?" Y afirma: "me interesa hacer resaltar que liberalismo y democracia, que desde hace un siglo hasta hoy fueron considerados siempre, la segunda, como la consecuencia natural del primero, muestran ya no ser del todo compatibles, toda vez que la democracia fue llevada a las extremas consecuencias de la democracia de masas, o, mejor dicho, de los partidos de masas, cuyo producto es el Estado benefactor. Si los límites dentro de los cuales la doctrina liberal consideraba que se debería restringir el Estado fueron superados, es difícil negar que **ello sucedió debido al impulso de la participación popular** provocada por el sufragio universal".

Para Bobbio, es un hecho que la democracia moderna parece haber triunfado definitivamente sobre las supuestas "alternativas" de izquierda y de derecha. Ni el proyecto del socialismo revolucionario ni el fascismo lograron superar políticamente a la democracia representativa y formal: la democracia triunfó, al menos en los países económica y culturalmente más avanzados, primero en la lucha mortal contra las viejas autocracias, después contra los regímenes fascistas, y finalmente, la batalla más difícil, contra el adversario más aguerrido y doctrinalmente más fuerte, el comunismo. Pero, una vez desaparecida esa alternativa que se reveló inferior, surge, para la democracia, el desafío de hacerse cargo de las agudas desigualdades socioeconómicas: "ahora [la democracia] debe vencer un nuevo desafío: uno contra sí misma, para enfrentar los problemas de justicia interna e internacional que el comunismo [. . .] no sólo no resolvió, sino que, en los países en los que se impuso, agravó. [. . .] el fantasma de la miseria, del hambre, de la muerte por inanición, del abandono, del sufrimiento que genera los estados opuestos a la indolencia y a la rabia, continúa agitándose, si no en Europa, en la mayoría de los países del mundo. ¿Logrará derrotarlo la democracia?".

Así, el pensamiento de Bobbio, elaborado en medio de la tensión que caracterizó los años cincuenta, enfrenta en la última década el problema de las desigualdades. Como vimos en el último capítulo, Bobbio no ha dejado de incorporar, de una u otra manera, las propuestas originales del liberalsocialismo italiano, lo cual se refleja, sobre todo, en su defensa del welfarismo a partir de una teoría de los derechos.

A pesar de que la fórmula "socialismo liberal" o "liberalsocialismo" quedó como fórmula doctrinal, inspiradora de un grupo de intelectuales italianos, Bobbio señala que "no ha perdido nada de su atractivo" porque vivimos dramáticamente la experiencia, por un lado, de la opresión política de los estados llamados socialistas, por otro, de las desigualdades escandalosas en la sociedad capitalista avanzada, no sólo en su interior, sino también en las relaciones entre países desarrollados y países del tercer mundo. En la

---

[136] Sobre la relación entre liberalismo, socialismo y democracia véase también Chantal Mouffe, *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*, Ed. Paidós, 1999.

[137] Traducción de José F. Fernández Santillán, Fondo de Cultura económica, Primera edición en italiano, 1984 Primera edición en español, 1986; Juan Antonio Pabón Arrieta, "Notas acerca de la democracia según Bobbio", Jurídicas CUC 14, 2018.

base de esta posición de Bobbio volvemos a encontrar el individualismo: "la idea que se ha vuelto irrenunciable del liberalismo es que el punto de partida de una sociedad libre y justa es siempre el individuo y no puede haber sociedad libre si no está fundada sobre el acuerdo de aquellos que la constituyen". Bobbio parte del individuo, punto de partida del liberalismo. La garantía de la autonomía del individuo a través de los derechos individuales del liberalismo clásico es, para Bobbio, condición de la democracia, o, lo que es lo mismo, las libertades básicas —personal, de opinión, de reunión, de asociación— son condiciones necesarias para la participación de esos individuos en la discusión y toma de decisiones colectivas. Pero Bobbio encuentra que éstas no son suficientes ni en la teoría ni en la práctica: El contrato social de las doctrinas tradicionales siempre ha estado limitado en su objeto, porque siempre se hizo consistir el objetivo principal de los contrayentes en la protección de algunos derechos fundamentales, entre ellos el de la propiedad. Hoy los contrayentes ideales de este nuevo contrato social ya no son únicamente los propietarios. Son también, y, sobre todo, los que no poseen más que su capacidad de trabajo, y como tales piden no sólo la protección de los derechos individuales, sino también un principio general de justicia distributiva que permita emparejar las desigualdades que la sola garantía de las libertades individuales inevitablemente produce. Si lo que se busca es asegurar una verdadera participación, un diálogo real, entre individuos iguales, se requieren otros derechos a fin de reducir ciertas desigualdades económicas y sociales. De ahí que Bobbio afirme, como vimos, la naturaleza complementaria de los derechos liberales y de los derechos sociales, como condiciones para alcanzar esa igualdad entre los individuos necesaria para una participación real en el proceso de toma de decisiones. Entre esos derechos incluye el derecho al trabajo, a la educación y a la salud. Y es esta demanda de Bobbio lo que constituye el aspecto "socialista" del punto de partida liberal de su pensamiento. En este mismo sentido, congruente con su defensa del estado de bienestar, propone que las constituciones modernas contengan no sólo la afirmación de los derechos del ciudadano, sino la indicación de que el estado promueva ciertas medidas tendientes a eliminar grandes diferencias económicas y sociales. El estado debe hacerse cargo del mantenimiento del equilibrio económico general y de la prosecución de fines de justicia social y lucha contra la pobreza, redistribución de la riqueza y tutela de los grupos sociales más débiles. Y este principio de protección social debe ser institucionalizado.

El **liberalsocialismo** de Bobbio consiste, entonces, en la defensa de la justicia social a través de una argumentación a favor de los **derechos liberales y sociales**, es decir, a través del desarrollo de una teoría de los derechos. El encuentro entre el liberalismo y el socialismo se realiza, así, a través de esta mezcla pragmática de principios que parecían mutuamente excluyentes. Porque, si desde el punto de vista político los individuos son relativamente iguales, en lo económico hay grandes desigualdades. Entonces, si bien el capitalismo hasta ahora ha mostrado ser una condición necesaria para la democracia, paradójicamente, debe modificarse de manera significativa para que sea compatible con la democracia. Desde esta perspectiva, el socialismo ya no aparece como un movimiento y una doctrina que conduciría a la eliminación de la propiedad privada y a un nuevo tipo de relaciones sociales, sino como un conjunto de reformas sociales tendientes a volver más equitativa la distribución de la riqueza y más consciente y activa la participación de los individuos en la vida económica y política de la sociedad.

Conviene, asimismo, dejar claro que la democracia no sobreviene, para quedarse, tras **la Revolución francesa** y otros fenómenos coetáneos similares (por ejemplo, la Constitución de Cádiz en España) superándose el absolutismo y los poderes

real y aristocrático. Más bien, la democracia se va fraguando y evolucionando a lo largo del siglo XIX y XX y XXI paulatinamente. Lo típico, durante el siglo XIX, es la pugna entre una tendencia democrática y otras que no lo eran. En países como incluso Francia y España esa tendencia se manifiesta junto a la militarista-imperial y la regia y aristocrática. En la literatura hay constantes reflejos de estas tendencias, por ejemplo la obra *Rojo y negro* (originalmente *Le Rouge et le Noir: chronique du XIX.e siècle* y más tarde *Le Rouge et le Noir: chronique de 1830)* de Stendhal (1783-1842), publicada a mediados de noviembre de 1831. La trama se desarrolla en la Francia de fines de los años 1820, y se articula en torno a las ambiciones de un joven para elevarse sobre la pobreza de su nacimiento, ascendiendo de posición social dentro del entramado social aristocrático de la época [138]. La aristocracia mantuvo poder durante todo el siglo XIX conviviendo con las fuerzas populares. Ver trabajar por ejemplo en un banco, como oficinista, a un descendiente de la aristocracia es generalmente un fenómeno que se produce tras los años ochenta.

La Revolución francesa fue un supuesto efímero, y se sustituyó pronto por otras tendencias (monárquicas o dictatoriales). Eso sí, el siglo XIX fue un sucesivo envite de revueltas democráticas, así las revoluciones de 1848 o a la comuna de París de 1870, etc.

Un hito en el avance democrático fue el final de la Primera Guerra Mundial [139], al producirse un ocaso de la aristocracia, que seguía dominando socialmente. La mayor consideración y presencia de las clases populares pasa a ser inevitable. En cierto modo, el marxismo y el fascismo se adelantaron como movimientos de organización de masas. Conectaron con la base social general.

Poco a poco **las demandas sociales de la gente pasan a tener todo el protagonismo social.** El final de la Segunda Guerra Mundial supone la paulatina

---

[138] Crawford Brough MacPherson, *La democracia liberal y su época*, 1977/2009, Alianza Editorial; Bernard Manin, *Los principios del gobierno representativo*, Alianza Editorial, 1997/2008.

[139] De esto, hay incluso numerosas películas (Titanic, el barón rojo, etc.); puede verse **Eric J. Hobsbawm**, *La era del Imperio,* Grupo Planeta, 2013. La era del imperio es la tercera parte de ese gran fresco de la historia contemporánea del mundo que Eric Hobsbawn inició con La era de la revolución y La era del capital y que se completa con su Historia del siglo XX. Hobsbawn nos habla aquí del apogeo y de la catástrofe final de una época: la de la burguesía liberal, que creyó haber construido un mundo de progreso y paz, de grandes imperios civilizadores, de crecimiento económico continuado y de estabilidad social, y vio cómo sus esperanzas se hundían en 1914 con el inicio de la guerra más destructiva que jamás hubiese conocido la humanidad.

Una visión particular es la de Quinn Slobodian, *Globalistas. El fin de los imperios y el nacimiento del neoliberalismo***,** 2021 (original). En esta obra no se comparte vocación alguna democrática en el origen del liberalismo moderno. No hubo interés en desregular, sino en someter a la democracia, que se veía como enemiga. Lejos de descartar el Estado regulador, los neoliberales querían aprovecharlo para su gran proyecto de proteger el capitalismo a escala global.

expansión de la democracia[140], haciéndose ver, en Occidente, la necesidad de avanzar en esa línea y la ausencia de alternativa. Cuando los ciudadanos se convierten en clientes de facto del político, este ha de hacer lo que aquellos demandan. Ha arraigado entonces el principio democrático y la soberanía popular.

Toda **Cultura es un reflejo de los principios rectores del orden social en cada momento histórico.** El sistema de la soberanía pop y sus implicaciones culturales se realiza tras la Segunda Guerra Mundial. Se populariza la Cultura para dar una solución acorde al factor pueblo una vez que pasa a ser agente dominante.

Por su parte, el Estado de Derecho impone unas reglas que se aprecian como lógicas y que en buena medida dan articulación a las viejas libertades del liberalismo, pero encajando la defensa de *derechos sociales*. El arraigo de un determinado sentir social, la consolidación de la voluntad de la mayoría y las reivindicaciones sociales han sido la clave del logro de estos principios constitucionales en que se asienta, en general, la democracia.

Sobre la democracia hay infinitas obras de juristas, pero también de politólogos o de filósofos o intelectuales. A ellos se deben también avances del fenómeno de avance democrático. Es una actitud que se ha manifestado como una constante. En tiempos más recientes, por ejemplo, Jacques **Rancière**, *El odio a la democracia* [141] permite razonar que incluso los ataques contra la democracia son una forma que la fortalece, ya que nos obligan a reencontrar la potencia singular que le es propia.

La democracia no es ni esa forma de gobierno que permite a la oligarquía reinar en nombre del pueblo, ni esa forma de sociedad regida por poder de la mercancía. Es la acción que sin cesar arranca a los gobiernos oligárquicos el monopolio de la vida pública, y a la riqueza, la omnipotencia sobre las vidas.

5. La "soberanía pop".

La soberanía popular es clave, pese a sus posibles limitaciones. Como veremos en este trabajo, a la soberanía popular imputamos principalmente la insatisfacción que produce actualmente la materia cultural, si bien a ella misma se le imputan también los grandes logros sociales. Entre otras cosas, aquella evita extremismos, evita fantasías ideológicas y garantiza el orden social.

La soberanía popular, tal como la entendemos hoy día, evita una concepción elitista de la soberanía, como si el pueblo precisara de élites para su gobierno. Más bien, aquella implica que los ciudadanos no precisen tutelas. Ellos se autorreponsabilizan de los resultados que se obtengan, en lo positivo y negativo. Sin embargo, la soberanía pop engendra Cultura pop (el "pop-bostezo").

---

[140] Así también, W. Streeck, *Comprando tiempo. La crisis pospuesta del capitalismo democrático*, Katz Editores, 2016 poniendo de manifiesto que a clase trabajadora tras la Segunda Guerra Mundial cobra mayor protagonismo.

[141] *Edit. Nómadas* 2006.

Desde el momento en que las publicaciones de Cultura artística se entrometen en problemáticas sociales, para definir o discutir sobre Cultura y arte, lo que no se puede es obviar este principio, como si solo existen élites que manipulan al pueblo, presuponiendo un planteamiento que llega incluso a ignorar absolutamente la soberanía popular, cuando esta es un hecho actualmente indiscutible.

En suma, o bien se abandona esta visión que aborda temas típicos de la soberanía popular, sin citarla, o bien se plantean adecuadamente los postulados de la discusión. Este trabajo pretende la puesta en valor, para lo positivo y lo negativo, de este principio actualizando planteamientos y debates. Existe un reducto último de decisión popular. No puede exagerarse el significado de las élites ni concebir el pueblo como un agente oprimido y engañado. Si con la soberanía popular no hay Cultura, porque hay pop, esto es fruto del sistema que refleja la voluntad de la mayoría y un reflejo de la idiosincrasia de quién ostenta el poder.

Ahora bien, este principio es un **punto de partida**, un ideal en parte, con limitaciones, no solo la existencia de interferencias en la soberanía por parte de grupos. La expresión perfecta de la voluntad popular es complicada. No lo ignoramos. El ciudadano a la hora de pensar tiene muchos condicionantes. Los procesos decisorios en sociedad no se producen de forma nítida. La gente al final es influenciable. Todos lo somos. Lo que pensamos es fruto de diversos condicionantes[142]. El hecho mismo de nacer en un modelo social de un signo u otro, condiciona la forma de pensar del individuo. La soberanía popular no opera de forma perfecta. Políticamente se desarrollan incluso las "verdades de conveniencia para la convivencia"[143].

No obstante, es un hecho que la soberanía pop, grosso modo al menos, genera en términos generales Cultura pop, es decir, un modelo cultural adaptado a su propia forma de ser. La Cultura basura no es casual, es una expresión cultural de la voluntad popular. Es un hecho que el factor *principal*, junto a otros posibles, hoy día, para explicar la Cultura artística, es la soberanía popular. La soberanía reside en el pueblo, este decide y la Cultura es el reflejo de quien tiene el poder social. Las manifestaciones del fenómeno se describen o estudian en este trabajo.

Explicando mínimamente el principio, el término soberanía popular enlaza, en nuestro entorno, con la **Constitución Española** de 1978, cuando en su artículo 1.2, afirma que "la soberanía nacional reside en el pueblo español, del que emanan los poderes del Estado". Como doctrina política moderna, proviene de Rousseau en *El contrato social*. Un pueblo es una unidad histórica de costumbres y hábitos de vida en común, cuyos integrantes acuerdan formar un Estado para gobernarse mejor en forma soberana (sin otro poder por encima de él). El pueblo constituye el Estado, y debe después controlarlo y cambiarlo si lo cree conveniente. El pueblo no debe nada a sus gobernantes, que son servidores, escribientes o mensajeros de la voluntad popular. Los ciudadanos se han convertido al fin en los clientes de los políticos e, igual que un abogado defiende la causa de su cliente o un médico la de su paciente, el político defiende las necesidades y los

[142] Sobre el tema, Tim Wu, *Comerciantes de atención: La lucha épica por entrar en nuestra cabeza*, 2020.

[143] S. González-Varas, *La Comunidad Hispánica y su lengua*, Ed. Aranzadi 2022, por referencia especial a los nacionalismos en España.

gustos del colectivo social. La soberanía pop es por tanto la realidad de nuestro tiempo, donde se ve inmersa la Cultura.

No somos tan ilusos de pensar que la soberanía popular es perfecta. Se enfrenta con dificultades, como todo, en la realidad. Por desgracia, el poder es un bien escaso. Y es evidente que influyen las élites o lobbies que mandan. También en la sociedad misma y en las oficinas o puestos de trabajo se manifiesta una curiosa predisposición de ciertos sujetos al mando, mientras que otros pasarán toda su vida sin tener poder alguno. Posiblemente la propia naturaleza de las personas influya. Nos hacemos eco del desarrollo del concepto de poder durante el siglo XX, así, de **Michel Foucault**, para quien en la vida moderna hay más vigilancia y supervisión que en modelos de control anteriores. Habla de una microfísica de la dominación que se expresa a través de varias profesiones y representa una forma de poder mucho más total que las de modelos anteriores. Foucault fue además un teórico del poder. El poder en nuestras sociedades tan disciplinadas es algo escurridizo y difícil de desenmascarar. Es más fácil de detectar en sociedades predisciplinarias juntos el poder no se entiende como solo represión sino también mediante nuevas técnicas disciplinarias. Además, el poder está enraizado y es múltiple; no hay agentes puros de poder. No existe la dicotomía entre indefensos y poderosos. Todo el mundo está inmerso en la microfísica del poder. Todos están enredados, nadie está fuera de las estructuras de poder. Foucault tenía más interés en las mentalidades del poder que en sus cimientos materiales o institucionales [144].

En la vida misma hay un componente inevitable de injusticias respecto de las que es muy difícil muchas veces buscar solución. En las Administraciones, por ejemplo, los expedientes disciplinarios se abren por aquellos que pueden, contra otros más indefensos; y en cambio sujetos incumplidores quedan sin el merecido castigo.... De todo esto no tiene la culpa un poder capitalista opresor. Es algo propio de todo tiempo y lugar. Las imperfecciones o injusticias encajan dentro del propio sistema que arbitra soluciones a las mismas.

Es decir, no ignoramos la existencia de élites y poderes etc. pero no se puede caer en el extremo (por desgracia la mayoría de las publicaciones que no provienen del mundo del Derecho incurren en este defecto) de obviar el hecho de que el pueblo ostenta en principio el poder primario y natural; y que este poder también tiene importantes consecuencias. Ese énfasis obsesivo en mostrar una visión de la sociedad dividida en dos bandos o clases, la de opresores y la de oprimidos, los que engañan y los engañados, deja ver una visión anacrónica del pueblo. La ciudadanía ha alcanzado mayoría de edad. Es aquella una versión que además ignora estos principios constitucionales. Pese a ser siempre mejorable su aplicación, son estos también un factor o realidad. Son principios con limitaciones. ¡Pero existen!

Byung-**Chul Han**, *Sobre el poder* [145] comparte que el poder no es solo coercitivo. La sanción puede desaparecer como herramienta de poder. No es aquella condición

[144] Foucault fue un crítico de la ciencia para el que esta era el nexo de unión entre el poder y el conocimiento de manera que cada uno de estos elementos operaba a través del otro. Pensaba que el poder reside en las reglas y que el conocimiento es el libro que las reúne. Alvin Toppler, *El Cambio del poder Powershift***,** Plaza-Janés editores 1991.

[145] Edit. Herder 2005.

necesaria para este. El poder no se mide por la capacidad de imponer sanciones. El poder daría imagen de sin sentido si carece de "comunicación" o sentido. El poder por eso no se limita a matar, sino que quiere administrar la vida de las personas con sentido. El poder conecta con el sentido. El poder que genera la costumbre es más eficaz. El ideal del poder es conseguir ser obvio y brillar por su ausencia. Ser libre sería liberarse del sentido de la interpretación pública, citando a Heidegger (también se fija en Hegel, Nietzsche y Foucault, Hannah Arendt). El poder surge de la comunidad cuando actúa conjuntamente. La clave está en que el sometido tenga la opción de decir "no". El poder permite resistir.

El tema de la élite es importante porque es la otra cara de la moneda de la soberanía popular, como ya describió **Charles Wright Mills**[146]. Elites conformadas por grandes corporaciones, políticos y otros sujetos.

Frances Saunders **Stonor,** *La Cía y la guerra fría cultural*, [147] fundamenta cómo los más destacados exponentes de la libertad intelectual en el mundo occidental fueron instrumentos -lo supiesen o no, les gustase o no- de los servicios secretos estadounidenses. Frances Stonor Saunders expone cómo a su juicio la CIA logró infiltrarse en todos los nichos de la Cultura.

Para Federico **Aguilera y** José Manuel **Naredo**, *Economía, poder y megaproyectos*[148] los grandes proyectos son cosa de unas personas que forman una oligarquía.

Pero, dentro de las élites, habría a mi juicio que sumar también las **élites progresistas** que dominan claramente el escenario cultural y los cargos existentes. Cuando alcanzan el poder, se convierten en élite, siguiendo el planteamiento al uso, con el añadido de que aquello que podía afirmar o identificar a estos individuos o colectivos era el rechazo del poder.

En un ámbito cultural, se ha empleado el término "**multitud**", con aires de originalidad, pero sin precisar adecuadamente y, por supuesto, ignorando cualquier referencia jurídico-política a la soberanía popular. Se habla de que la multitud se contrapone al pueblo y a la masa (con alusiones a Hoobes y a Spinoza), ya que la multitud es un poder sui generis. Al final las publicaciones al uso, de la multitud, hablan de todo (hasta del virtuosismo de Gleen Good) y de nada [149].

---

[146] Charles Wright Mills, *La élite del poder*, FCE, México, 1978.

[147] Editorial Debate, 2001.

[148] Economía & Naturaleza, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2009.

[149] Toni Negri, *Arte y multitud: ocho cartas,* Edit. Trotta 2000; Paolo Virno, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Edit. Traficantes de sueños, 2003; Antonio Negri y Michael Hardt, *Commonwealth, el proyecto de una revolución del común (*Raúl Sánchez Cedillo, traductor), Edit. Akal 2011; R. Gelado Marcos, "La multitud según Hardt y Negri, ¿Ilusión o realidad?", *Rev. de la facultad de Derecho y ciencias políticas*, vol.39, 2009. No es tampoco inoportuno recordar los cuadros de Juan Genovés "multitudes".

También se habla de la **soberanía de las redes**, lo cual no hace sino redundar en la idea de soberanía pop que explica este trabajo.

Ambas perspectivas (multitud y redes) son desarrolladas con el típico tono "intelectual atractivo" de Byung-Chul Han, *El enjambre*[150] hablando de "**enjambre digital**". Este no es la "masa" de Le Bon. Es un conjunto de individuos aislados digitalizados, mantienen su identidad privada, aparecen como anónimos. Se sienten solitarios pero encuentran placer ante el monitor. Actúan a veces de forma lúdica. Masa es poder aludiendo a Canetti, pero estos enjambres se disuelven y no desarrollan energías políticas que se consolidan en cuanto tales, a su juicio. Aporta Byung-Chul Han algún dato para distanciarse de Toni Negri y Hardt, autores de referencia sobre la multitud (se separa de su concepto de clase, por ejemplo). Esta obra es una forma, pues, de describir la sociedad democrática. Caracteriza Han nuestro mundo con la desaparición de lo público, el egoísmo, y el tránsito del ciudadano al consumidor y la democracia desideologizada de Flusser. No es a mi juicio una gran aportación. Sin embargo, es un ejemplo más de esas obras que se publican en editoriales importantes, a las que en cambio no tienen acceso otros autores posiblemente de mayor fondo.

En cierta medida la soberanía pop, tema que nos ocupa, conecta con el populismo[151]. Tal como explica José Luis Villacañas, *Populismo*[152], en principio el populismo rechaza la ontología social de clases, ya que la masa de la que parte el populismo no se divide en clases. Asimismo, el populismo parte de una idea de victimismo o convencimiento en que el entramado institucional no atiende a una parte importante de la población porque está diseñado en beneficio de los que administran estas instituciones. Se basa en mantener activa la comunidad ética del pueblo.

Pero nos interesa la posible conexión del populismo con la temática que nos ocupa de la soberanía popular. En concreto el hecho de que el populismo sea "la exacerbación del pueblo como elemento". "El populismo es la teoría política que pone todo su énfasis en la construcción del pueblo". "El populismo cree en la forma de multitud". Como dice Laclau, la formación de una multitud requiere la exaltación e intensificación de las emociones. Lo más urgente es que el pueblo perciba una sensación de fortaleza y de autoestima.

Villacañas afirma que "quien produzca pobreza cultural no debería quejarse del populismo". Y yo digo que quien produzca populismo no debería quejarse de la pobreza cultural. Este es el quid y ratio de este libro.

A modo de recapitulación, un motivo de este trabajo es crear por mi parte una nueva expresión: "*la soberanía pop*". Se habla de soberanía popular y se habla de Cultura

---

[150] Edit. Herder, 2013 original 2014 en español.

[151] E. Illouz, *La vida emocional del populismo, Cómo el miedo, el asco, el resentimiento y el amor socavan la democracia,* Katz editorial, 2023.

[152] Editorial La Huerta grande, segunda edición 2015.

pop. Desarrollo la expresión "*soberanía pop*", como mezcla de lo político-jurídico y de lo cultural-artístico. Más concretamente, es la forma de expresar que la Cultura que tenemos es un reflejo de la soberanía popular. Este principio marca el diseño social, así como los productos culturales. Por supuesto, las administraciones públicas se ven inmersas dentro de este fenómeno en el plano de la gestión cultural, cuestión que desborda las pretensiones de este trabajo.

A mi juicio, la Cultura que tenemos actualmente es esencialmente pop. También existe Cultura de otro tipo, pero carece de vitalidad porque no refleja el espíritu de nuestro tiempo. La Cultura es, pues, un reflejo de la soberanía popular. El pueblo manda, el pueblo decide, el pueblo adquiere o consume y esto no es baladí: con su poder de adquisición o consumo define aquello que se produce culturalmente. Es decir, su gusto popular define lo cultural. Las industrias culturales tienen que estar pendientes del gusto popular, o incluso innovar sobre cómo conectar con los posibles gustos futuros de la gente. La Cultura que importa es expresión de una voluntad popular o social mayoritaria. La Cultura no se desarrolla por sí misma con un propio código, ni tampoco existe un diseño social apto para la producción de Cultura propiamente dicha. Las editoriales de impacto social publican libros de autores conocidos para el pueblo, es decir, personas famosas o mediáticas (generalmente políticos o cantantes pop, que son las nuevas figuras que genera la soberanía pop), porque solo si el autor se conoce, su producto cultural se compra por los individuos. A esta simbiosis entre soberanía popular y Cultura pop lo denomino soberanía pop, que es la expresión político cultural que describe la sociedad y la Cultura actual.

Esta visión se contrapone a la concepción dominante en el ámbito de la Cultura (o mejor dicho de la contracultura) según la cual el pueblo es un sujeto manipulado por las élites, en virtud del llamado capitalismo manipulador y opresor. Este discurso es el predominante en el ámbito de la Cultura y desconoce el principio de soberanía popular. Es obvio que la soberanía popular no es perfecta, ni tampoco lo es el principio democrático, y también que hay élites que mandan, pero a pesar de esto el protagonismo lo tiene el pueblo y este es el que decide y determina principalmente los modos de producción cultural. Cuando menos, el "gusto popular" domina el presente.

En conclusión, hablar de «*soberanía pop*» es hacerse eco de la soberanía popular y de la Cultura pop. La propia soberanía popular está impregnada del espíritu pop; y la propia Cultura pop está impregnada de soberanía popular[153].

El principio de soberanía popular, igual que otros, proceden de finales del siglo XVIII y se desarrollan después. Superan el modelo del Antiguo Régimen. No obstante,

[153] Determinados autores (así, Antonio Negri y Michael Hard) se han acercado un poco a esta concepción desde el mundo de la Cultura, hablando de "multitud". Otros como Byung-Chul Han han hablado de "*enjambre*". Son aproximaciones. El concepto clave es, más bien, a mi juicio "*soberanía pop*". La democratización ha causado grandes logros en el plano del acceso a la Cultura pero es también responsable de los modos de producción cultural que se generan actualmente. Una Cultura diferente de la pop actualmente es una Cultura momificada y carente de vitalidad, porque no se corresponde con la soberanía popular que domina el diseño social.

nos hacemos eco de libros como el de Joseph Maistre, *Sobre la soberanía popular, el anti-contrato social*[154].

En este contexto, traemos, pues, a colación obras como las del reaccionario Joseph de Maistre, *Las veladas de San Petersburgo*[155]. Una vez que está consagrada la soberanía popular, ¿hasta qué punto el interés de este tipo de obras no es, hoy día, más estético que propiamente político, pese a que en esto último estuviera la intención del autor? Al hilo de los comentarios hechos en otra parte de este trabajo, en el sentido de publicaciones cuyo quid es la causación de placer, obras así (como esta de Maistre) se nos presentan hoy en parte como provocadoras, al mismo tiempo que informadoras. Hoy día que está tan asumida la soberanía popular por parte de todo el mundo y lo incontestable de personas como Voltaire o Rousseau, produce sorpresa esta provocación, también negando lo racional o poniéndolo en su sitio. Acaso esto fue lo que llamó la atención (de Maitre) a Cioran, cuando puede verse este en las antípodas de Maistre pero coincidiendo en algunos enfoques. La palabra tiene un valor más allá de su propio significado. Este mundo estético se rige por sus propias reglas y tiene siempre riesgos, pese a ser donde se esconde el disfrute de las cosas.

> La obra de Joseph de Maistre expresa las claves del pensamiento reaccionario. La obra se desarrolla a través de una serie de diálogos o veladas situadas en San Petersburgo. El autor considera que los pueblos se forman como una agregación en torno al monarca y a la iglesia católica. El libro es una serie de discursos antimodernos: en la velada primera se nos presenta la belleza y la armonía del paisaje y el autor se enfrenta con el problema de por qué no triunfan los defensores de la religión si Dios existe. En la velada segunda se presenta el conocimiento perenne y se toma el ejemplo de las lenguas para, con especial erudición, afirmar que los significados coinciden en distintos idiomas pese a ser lenguas diferentes. En la velada tercera el autor defiende la virtud divina; en la velada cuarta pone límites a la razón es decir el sentido común, ya que lo racional está supeditado a esa barrera. En la velada quinta se expresa Maistre a favor de la justicia divina y en contra de la Teofobia; en la velada de la sexta se expresa una crítica despiadada contra Locke (antes lo había hecho de Voltaire y de Rousseau). En la velada séptima se debate sobre la guerra, etc.

Puede citarse también a **León Bloy** en la conexión de la historia con las Escrituras como palabra de Dios: "todo lo que es posible adivinar o creer es que la historia universal es una prefiguración misteriosa y profética del drama de Dios, análoga ciertamente al conjunto de las imágenes prefigurativas que constituyen la revelación bíblica, impenetrable hasta la gran misa del Calvario"[156].

---

[154] Ed. Escolar y Mayo 2014.

[155] Edit. Austral, primera edición 1943. Puede verse también, del mismo autor, *Ensayo sobre el pensamiento reaccionario*.

[156] Léon Bloy, *Místico del dolor, correspondencia inédita con Villiers de l' Isle Adam*, Editorial Fondo de Cultura económica, 2003.

6. El Estado de Derecho

Como podemos apreciar, muchas publicaciones del ámbito cultural o intelectual indagan en la definición de la idiosincrasia del presente y de su modelo social. Ocupan muy buena parte del escenario editorial, como es lógico. Suele afirmarse o destacarse la "mercantilización" como factor, a tal efecto. Pues bien, el Estado de Derecho es otro de esos grandes valores que impregna el espíritu de nuestro tiempo.

El Estado de Derecho es clave para llegar a entender el papel o posición de la Cultura artística. Más bien, planteo el debate de si este principio no es por tanto corresponsable del modelo de Cultura artística que tenemos. Y si en cierto modo frena los posibles efectos del Estado de la Cultura. Y si el triunfo del Estado de Derecho, en este sentido limitador del Estado de la Cultura, en ese plano de valor conformador de la sociedad, se explica por que siguen pesando en el subconsciente colectivo experiencias históricas negativas, procedentes de cuando en concreto el orden social no se define, en su propia esencia, partiendo de una ratio "jurídica". Y, finalmente, el debate sería si no ha llegado el momento de dar mayor cabida al Estado de la Cultura, aunque sea de forma controlada, según se expone en este trabajo.

Aparte de este debate de fondo o filosófico, en lo más concreto el Estado de Derecho aporta la idea de que la sociedad se ordena bajo pautas jurídicas objetivas. Cualquier medida o acción tiene una medida prevista en el Derecho. En un Estado de Derecho, toda acción social y estatal encuentra sustento en la norma. El término *Estado de derecho* encuentra un desarrollo especial en la doctrina alemana del *Rechtsstaat*. En muchos países se fortalece con la Constitución. Conecta con el principio de legalidad, pero también con los demás principios constitucionales. El desarrollo del **Estado constitucional** ha sido parejo al del Estado de Derecho. Tiene no obstante antecedentes históricos muy remotos, pero es una característica de las sociedades actuales.

La dimensión más interesante del Estado de Derecho es la que abre el debate entre el Estado de la Cultura, el Estado policía y el Estado de Derecho (lo veremos en otra parte de este trabajo). En esencia, el primero de los citados simpatiza con el segundo, que es incompatible con el tercero. Sin embargo, el tercero es irrenunciable. Ahora bien, el "tercero" propicia un modelo social que no consigue que el "primero" despliegue efectos genuinos.

7. El principio de legalidad.

Es significativo que este tipo de principios jurídicos hoy día pueden aportar una explicación de nuestro tiempo. Y que arrojen luz a los debates sociales. Y que aporten claves para abordar temas de fondo, sociológica y culturalmente hablando. Las propias publicaciones de ámbito cultural abordan problemáticas que afectan a estos principios. Ayudan al intérprete aportando herramientas de análisis que tienen un valor similar, para analizar la sociedad y la Cultura y el propio arte, al que han tenido otras disciplinas en el pasado (la propia filosofía). El propio espíritu de la Cultura artística parece impregnado por esta nueva ratio.

El principio de legalidad, en concreto, proclama que el ejercicio del poder público debe realizarse acorde a la ley vigente, no a la voluntad de las personas. Este principio implica la reserva de Ley, que obliga a regular algunas materias con normas que

posean rango de ley, particularmente aquellas materias que tienen que ver la intervención del poder público en la esfera de derechos del individuo. Por lo tanto, son materias vedadas al reglamento y a la normativa emanada por el poder ejecutivo. La reserva de ley, al resguardar la afectación de derechos al Poder legislativo, refleja la doctrina liberal de la separación de poderes. El liberalismo conecta así, nuevamente, con lo democrático. La Administración pública no puede actuar por autoridad propia, sino ejecutando el contenido de la ley[157].

8. El Estado de la Cultura.

Este trabajo apostaría precisamente por el Estado de Cultura. P**odría desplegar sus efectos propios, para matizar la soberanía** popular. Sería la vía de solución para que pudiera darse una Cultura artística diferente, a fin de que el poder popular no definiera tan poderosamente la producción de la Cultura artística. Al menos, podría ser aquel **un revulsivo.** La Cultura artística funciona a base de revulsivos y contradicciones. Y aquí tendríamos una oportunidad para ello, según se desprende de este trabajo.

Explicando antes el concepto, el Estado de la Cultura tiene antecedentes históricos, en especial la evolución del concepto en Alemania, desde el siglo XVIII al menos hasta la actualidad. Lleva al debate acerca de la separación entre sociedad y Estado. La estética ilustrada y posilustrada va conformando las bases, a veces de forma utópica, para una nueva forma de concebir las relaciones sociales, la política y, en suma, el concepto de Estado.

Nos fijamos en **Friedrich Schiller** (1759-1805), *Cartas sobre la educación estética del hombre* (de 1795) [158]. Para Schiller sólo a través de un ideal estético puede conseguirse la verdadera libertad del individuo y la sociedad adecuada. Llega a anteponer la belleza a la libertad, aclarando después que, para solucionar el problema político, en la práctica es necesario tomar la vía estética, porque el camino de la belleza conduce a la libertad. De este autor se desprende que solo cuando tenemos un impulso estético el hombre consigue situarse fuera del mundo, su personalidad se distingue entonces del universo y es entonces cuando ante él aparece el mundo, porque ha dejado de confundirse con él. Nos recomienda anclar lo sensible en el espíritu, respirar hasta elevarnos y, cuando la abstracción emprende peregrinaciones demasiado ambiciosas a la realidad del infinito, obligarnos a no abandonar las fronteras del presente[159].

---

[157] Eduardo García de Enterría y Tomás Ramón Fernández, *Curso de derecho administrativo,* Ed. Civitas sucesivas ediciones.

[158] También puede verse *El teatro considerado como institución moral* (1784), donde se postulaba un estado (*Zustand*) intermedio, el arte entendido como belleza, que aúne los sentidos y el mundo de la razón. La estética se vincula a la libertad; puede verse Raquel Rivera Fernández, *El Estado de la Cultura y los derechos culturales,* quien recoge la definición del Estado de la Cultura, de Spagna Musso, de 1961; igualmente, Paulo Slachevsky Chonchol, "Estado y Cultura: por una nueva ilustración", *Revista anales Séptima Serie.* Nº 19/2021.

[159] Para ampliar estas nociones me remito al interesante trabajo de Simón Marchán Fiz, "La estetización ético-política en la modernidad y después...",

Descendiendo a un plano jurídico, desde un punto de vista constitucional, el tema del Estado de la Cultura lleva a estudiar los artículos 20 [160] y 44.1 de la Constitución española[161] ("los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la Cultura, a la que todos tienen derecho. 2. Los poderes públicos promoverán la ciencia y la investigación científica y técnica en beneficio del interés general"), pero también del artículo 149.2 CE [162] cuando viene a establecer que, sin perjuicio de las competencias que puedan asumir

---

en Varios Autores (editor Alejandro Arozanena), *El arte no es la política; la política no es el arte*, Brumaria ediciones, 34, 2014.

[160] J. Cabrera Rodríguez, "El derecho fundamental a la libertad de investigación científica [art. 20.1.b) CE] como principio organizativo. el caso de las reales academias", *Revista de Administración Pública* 193, enero-abril (2014), pp. 127 a 162

[161] Puede verse J. Tajadura Tejada, "La constitución cultural", *Revista de Derecho Político*, (43), 1997; del mismo autor, "El servicio de la Cultura como deber y atribución esencial del Estado", *Revista de Derecho Político,* nº50, 2001, pp.83 a 95.

[162] "En este sentido, el Tribunal Constitucional ha declarado que el Estado y las Comunidades Autónomas pueden ejercer competencias sobre Cultura con independencia el uno de la otras, aunque de modo concurrente en la persecución de unos mismos objetivos genéricos o, al menos, de objetivos culturales compatibles entre sí (STC 11/1986, de 28 de enero, FJ 3, entre otras). Además, el Tribunal ha reconocido que no solo el Estado y las Comunidades Autónomas pueden ejercer competencias en materia de Cultura, sino también otras comunidades «pues allí donde vive una comunidad hay una manifestación cultural respecto de la cual las estructuras públicas representativas pueden ostentar competencias» (STC 49/1984, de 5 de abril, FJ 6). Como es lógico, el mandato general a los poderes públicos que contiene el art. 44 engloba también a las Entidades Locales que, de acuerdo con el principio de autonomía local (arts. 137 y 140 CE), tendrán competencias en la materia siempre que la misma afecte a la gestión de sus respectivos intereses". "La llamada a la actuación favorable de los poderes públicos que contiene el art. 44 CE para que promuevan y tutelen el derecho de acceso a la Cultura y promuevan la ciencia y la investigación científica y técnica en beneficio del interés general se concreta en el orden constitucional de distribución de competencias sobre estas materias. En efecto, el art. 149.1.15.ª y 28.ª CE atribuye competencia exclusiva al Estado en materia de fomento y coordinación de la investigación científica y técnica, así como para la defensa del patrimonio cultural, artístico y monumental español contra la exportación y la expoliación; museos, bibliotecas y archivos de titularidad estatal, sin perjuicio de su gestión por las Comunidades Autónomas. La competencia estatal se contiene también en el citado art. 149.2 CE. Por su parte, el art. 148.1.17.ª CE establece que las Comunidades Autónomas podrán asumir competencias para el fomento de la Cultura, de la investigación y, en su caso, de la enseñanza de la lengua de la Comunidad Autónoma. Previamente, el art. 148.1.15.ª CE establece que las Comunidades Autónomas podrán asumir competencias en materia de museos, bibliotecas y conservatorios de música de interés para la Comunidad Autónoma, y el art. 148.1.16.ª CE que las Comunidades Autónomas podrán asumir competencias sobre patrimonio monumental de interés de la Comunidad Autónoma. Estos títulos y la atribución de competencias que realizan los

las Comunidades Autónomas, el Estado considerará el servicio de la Cultura como deber y atribución esencial y facilitará la comunicación cultural entre las Comunidades Autónomas de acuerdo con ellas[163]. Asimismo, desde esta perspectiva pueden abordarse temas como la "neutralidad del Estado" en materia artística y las relaciones entre el Estado de Derecho y el Estado de la Cultura, que plantearán constantes discusiones en este libro[164].

Desde un punto de vista jurídico-administrativo, puede abordarse la proyección del Estado de la Cultura sobre el urbanismo, o puede observarse su impronta en la legislación de contratos, o en la legislación de patrimonio histórico, o estudiarse el patrimonio inmaterial. Pueden también tratarse la organización administrativa de la Cultura, las galerías de arte, los archivos, bibliotecas, museos y centros culturales, las subvenciones al arte, el sector del libro, las artes escénicas y musicales, el cine, la educación y, ampliando el círculo, las propias universidades…[165].

En un plano jurídico-privado, algunos temas son la propiedad intelectual, el comercio del arte, la libertad de circulación y las obras de arte, la exportación de bienes culturales, el mecenazgo. Además, se sitúa la perspectiva del Derecho internacional de las obras de arte, así como la penal de los delitos en relación con el arte.

Estatutos de Autonomía de las respectivas Comunidades Autónomas en estas materias han dado lugar a una rica doctrina constitucional sobre el carácter concurrente de las competencias en las materias del art. 44 CEE" (E. Nieto Garrido, "Mandato a los poderes públicos: la Cultura y la investigación científica y técnica como competencia concurrente", *Comentarios a la Constitución española: XL Aniversario de la Constitución*, Madrid 2018).

[163] La Cultura actúa como guía de la unidad, dice K. Stern. Afirma que en un contexto político de diversidad, "la Cultura y la lengua alemana han sido por varios decenios, junto a la historia, el vínculo distintivo y unificador de mi patria" (K.Stern, Los valores culturales en el derecho constitucional alemán"**,** *Anuario lberoamericano de Justicia Constitucional, nº* 8, 2004 con numerosa doctrina y jurisprudencia. Por contraste, en España en cambio la Cultura, como es notorio, en vez de favorecer su sentido propio de vertebración del Estado, es un elemento usado especialmente al servicio de factores disgregadores).

[164] Para profundizar en la Cultura desde un punto de vista cconstitucional puede verse el extenso estudio de Guillermo Escobar, en Varios autores, *Derechos sociales y tutela antidiscriminatoria,* Pamplona 2012, dirigido por el autor citado.

[165] L. Martín Domínguez, "La educación durante la ilustración española", *Revista de historia,* 1990; J. Nicolás Muñiz, "Los derechos fundamentales en materia educativa en la Constitución española", *Revista española de derecho constitucional,* nº 7, 1983; S. Fernández Ramos, Legislación española en materia de Cultura, *http://atalayagestioncultural.es/capítulo/legislacion-espanola-materia-Cultura*.

Pero concebimos el Estado de la Cultura como una posibilidad frente a la modernidad. Desde hace tiempo se ha abandonado el "método del saber". Concebimos el Estado de la Cultura como tradición, y reacción en busca de lo transcendente.

9. La neutralidad del Estado en materia artístico cultural. La libertad constitucional del artista.

La neutralidad del Estado **significa** la ausencia de interferencias en el libre desarrollo social e individual de lo artístico o cultural en general. Tal neutralidad, por tanto, hace posible la libertad necesaria para que el artista pueda desarrollar su actividad. Es preciso que el Estado no mediatice o interfiera esencialmente en este plano ni, menos aún, que imponga una determinada versión del arte, o que se defina en esta materia desplazando determinadas corrientes de pensamiento, arte o ideas. Todo ello sin perjuicio de sus posibles ayudas o subvenciones.

Se trata de una garantía; la mayoría de los expertos o de la población, si conocen dicha "neutralidad", la asumen como una creencia. Pero puede percibirse el asunto de otra forma, planteando el posible debate de si dicha neutralidad podría estar impidiendo el mayor desarrollo o alcance social de la Cultura artística. Esta "neutralidad" se explica como reacción histórica democrática frente a excesos del Estado totalitario en política cultural, pero termina planteando la discusión sobre su posible revisión, actualizando su comprensión, ante la posible contribución de este principio al fenómeno actual de la "desvitalización de la Cultura artística". Esto es, una vez que la soberanía popular reside en el pueblo y que el Estado es su mandatario, la neutralidad podría estar en la raíz del problema del "absolutismo cultural pop" de nuestro tiempo, fortalecido por un abstencionismo cultural del Estado, es decir, por una no intervención del Estado coherente con el hecho de que la soberanía popular por si sola conduce a la Cultura popular. Todo esto plantea el reto de que el Estado consiguiera reciclarse en materia de Cultura artística ya que en materia de Cultura lleva tiempo oxidado.

Dicho de forma más sencilla, la Cultura artística no precisa solo libertad, sino que requiere también poder. Y el Estado es un conducto para ello. Por otro lado, el arte precisa "reiteración" de la imagen si es arte plástico y necesita "conocimiento" del autor (musical o literario) para poder ser apreciado y oído o leído. Y actualmente, pese a la "libertad" existente, en nuestras sociedades no se produce este fenómeno, ya que la mayor *visualización* de la imagen la acaparan otros colectivos, que no son sino, por cierto, los representativos del nuevo orden social, conforme a la soberanía popular (cantantes, mediáticos, políticos, deportistas, etc.). En vez de neutralidad, ¿sería más conveniente "intervención" del Estado? Este tema nos lleva a planteamientos de riesgo, que, por eso, deben ser objeto de cuidadosa reflexión a lo largo de todo este trabajo. No obstante, parece claro que, si el arraigo de lo artístico depende de una reiteración efectiva de imágenes o de un factor conocimiento, sin una intervención del Estado es difícil concebir que pueda producirse ese arraigo social que la Cultura necesita. La libertad y las subvenciones serían insuficientes. El ideal es no renunciar a una perspectiva democrática, pero eliminando del subconsciente elementos que perturban el mayor desarrollo de lo artístico-cultural. El reto es la intervención del Estado de forma neutral y desideologizada, no una neutralidad que lleve a una no intervención en el plano de la creación social de imágenes y conocimiento.

Cierto es que, si la intervención del Estado va a servir para destruir lo poco que queda como Cultura dentro de la sociedad, para eso obviamente es mejor que no

intervenga. Esta fue el temor de autores como Jakob Burckhardt o F. Nietzsche, por ejemplo.

Explicando jurídicamente el principio mencionado, dicha neutralidad está presente en cualquier **Constitución** política de nuestro tiempo, en los Estados con un régimen de libertades. Lo está, generalmente, de forma implícita, derivada de otros principios, o bien se proclamará de forma totalmente explícita. En todo caso, lo suyo es que los Tribunales Constitucionales y ordinarios hayan desarrollado una doctrina en la materia, proclamando la libertad del artista y del intelectual, y cómo el Estado no puede inmiscuirse en este tipo de libertades.

Algo tan lógico procede, bien por creación espontánea en una sociedad democrática, bien por desarrollo de sus bases, bien por reacción (dependiendo del lugar) contra los **totalitarismos**. En estos, el arte pudo definirse estatalmente y el artista pudo ser perseguido, cuando su obra no coincidía con la idea de arte del Estado, o simplemente cuando su autor no tenía la ideología propugnada desde el aparato público. Se impone la imparcialidad y la no intervención del Estado para "proteger" el proceso creativo libre de arte. Es preciso explicar las cosas para que no se olviden.

Por eso, asumiendo esta ratio, cuando habitualmente **se critica** a los poderes públicos, ello es por no respetar dicha "neutralidad del Estado". A veces es así, porque los poderes públicos (ejemplo de ello son a veces las Comunidades Autónomas de España) se dedican a interferir de continuo en la vida cultural imponiendo sus valores nacionalistas en materia de arte o de Cultura.

El **debate** que interesa sería, más bien, el siguiente: nos consta que la Cultura necesita, para ser tal, influencia social, ya que si sus obras no son conocidas socialmente, estas no consiguen ser propiamente Cultura, además de que esta requiere un diseño social adecuado. Pues bien, siendo esto así, la cuestión es hasta qué punto puede conseguir tal influencia la Cultura, si queda apartada a la hora de definir esencialmente un sistema social adecuado; ese modelo social adecuado para que aquella pueda darse. También se plantea si, pese a las pasadas experiencias de los totalitarismos, este énfasis en la libertad ha dejado de ser el quid. El quid podría estar en si el Estado no debe inhibirse, para conseguir que de facto puedan darse los presupuestos necesarios para que pueda generarse Cultura artística.

En este sentido, cabría argumentar que la neutralidad (entendida como "no intervención) del Estado lo que consigue es privar a la Cultura de esa influencia social necesaria; *influencia* que hoy día se realiza a través del Estado. Además, así se explicaría el propio *origen del problema*: es lógico que, si la Cultura pasa a ser parte del mercado (la sociedad), aquella refleje su misma esencia. Esto, por ejemplo, se observa cuando apreciamos que puede llegar a acceder más fácilmente a una editorial con impacto social, un periodista o un político que un escritor, entre otros posibles ejemplos. O se entiende así que, arrojando la Cultura a la sociedad, ese gran mercado, es como se comprende que los ciudadanos sean quienes definan, con su poder de compra o como audiencia, qué puede o no ser Cultura artística. Podrá discutirse si la neutralidad del Estado, partiendo de un fin loable, no acaba afirmando la "indiferencia", no la neutralidad, hacia la Cultura

artística[166]. O, en otros términos, es discutible que la necesaria aristocratización del espíritu pueda conseguirse sin el Estado.

Somos conscientes de la **dificultad de llevar a cabo posibles propuestas; lo que hacemos** es, cuando menos, abrir cauces de reflexión o debate intelectual frente a creencias de nuestro tiempo que están en la base de las decisiones finales y del papel de la Cultura artística. Por ejemplo, es claro que estas poderosas razones que apuntamos no bastarían, acaso, para afirmar algo distinto de dicha neutralidad del Estado. Diríamos entonces que esta representa la garantía de la *libertad d*el pensador, artista o intelectual, de forma similar a igual libertad en materia de credos religiosos o de cualquier otra de este mismo orden. Sería, pues, la sociedad la responsable de llegar a un nivel aceptable de Cultura. Sería un compromiso "social", no del Estado. Una pregunta surge, no obstante: ¿y qué ocurre cuando la sociedad no cumple esa finalidad, observándose que el proyecto queda entonces sin realizarse? ¿No es esta la justificación misma de la intervención del Estado? Es sabido que el Estado, cuando menos, justifica su intervención estatal cuando la sociedad no cumple un objetivo social. Así todo, la conclusión parece ser la imposibilidad de la Cultura[167].

Neutralidad sí, por tanto, en cuanto a los contenidos. Neutralidad no, en cuanto a inhibición o no intervención. Y es que un problema es que actualmente un intervencionismo estatal es peligroso, ya que el Estado está ideologizado al máximo. Y un intervencionismo estatal no puede llevar a una mayor ideologización de la sociedad y del propio arte. El problema no está tanto en el intervencionismo, como en el propio Estado. La Cultura necesita el poder que aporta el Estado, pero siempre y cuando no terminemos peor de lo que estamos. Para eso, es mejor la inhibición actual que, al final, tampoco es tal, ya que el Estado interviene, pero ideologizando[168].

En conclusión, debería haber intervención neutral. Pero neutralidad y no ideologización. El papel del Estado sería estar al servicio de ese logro de un arte superior que no se logra popularmente. Se trataría de una intervención de carácter técnico o instrumental, para esa mayor impronta, difusión y conocimiento que la Cultura necesita para darse. Lo que queremos es un paso a un Estado **ilustrado** o Estado de la Cultura, donde rijan otros valores, una vez se verifica que la Cultura no puede darse de otra forma

---

[166] Otro problema es que a la sociedad no llega fácilmente (según parece presuponerse) la información necesaria para que toda obra cultural pueda ser conocida y seguida por el colectivo social. De esta forma, ¿cómo va a conseguir un autor el impacto social necesario para que su obra pueda ser tal? Y no se soluciona esto con un compromiso de hacer un mayor esfuerzo, según estamos diciendo. El caso es que, reenviando la Cultura a la sociedad, esta no consigue el influjo o impacto social que necesita para darse.

[167] Aclaramos que concluir, como hacemos y haremos, la "imposibilidad de soluciones" es un recurso literario para hacer ver indirectamente el deseo de las soluciones que igualmente proponemos. Veremos todo ello.

[168] Sobre el Estado de la Cultura y el intervencionismo estatal en la Cultura, una referencia son los debates que plantea Marc Fumaroli, *El Estado cultural (ensayo sobre una religión moderna*), traducción de Eduardo Gil Bera, 1991 original, 2007 en español, fijándose en la Kulturkampf.

si no es dejando su impronta en lo social y a través de un diseño social que la procure y consiga.

Hasta tal punto ha arraigado tal neutralidad, como inhibición o no intervención, del Estado que**,** si pidiéramos a este que se definiera en este tipo de materias artísticas o de pensamiento, no sabría hoy ni qué decir, o por dónde empezar, lo que demuestra lo expresivo de la realidad de la situación de la Cultura de nuestro tiempo, privado de cualquier influencia en las esferas de poder social que importan.

¿Qué concluir, entonces? ¿Se agota el debate en a utopía? ¿Debemos contentarnos con dirigir un mensaje a un determinado grupo social selecto? ¿O es posible una acción para conseguir un modelo social culturalmente apto?

La neutralidad del Estado es una de las piezas esenciales de un sistema democrático. ¿Podríamos afirmar algo diferente por el hecho de que la Cultura lo precise?

En Europa, donde existe (por su pesada tradición) la tentación del "Estado de la Cultura", late en el subconsciente social la necesidad de no desviarse un milímetro de los principios jurídicos, rectores del orden social. Acaso llegue un día un momento en plantearse esta posibilidad real del Estado ilustrado de la Cultura. A sabiendas de las experiencias negativas del pasado, cuando principios de naturaleza no jurídica han influido en la definición del diseño social, se trataría de buscar fórmulas de "contención de riesgos", pero dando mayor cabida al Estado de la Cultura en sentido propio. Dichas experiencias están impidiendo el adecuado desarrollo de esta importante cuestión.

Avancemos en la materia, pero con cuestiones más profanas, de explicación de cómo operan en la praxis, estos principios de la neutralidad del Estado y su correlativo de la libertad del artista. Los artistas son ahora libres. El arte queda alejado del diseño social. El Estado de Derecho protege al artista [169].

El caso es que tras la LF de Bonn (artículo 5) **la libertad artística** se entiende en el contexto de otras libertades de expresión, como derecho fundamental[170]. El Estado no puede entrar en el debate de qué es buen y mal arte (BVerfGE 75, 369). Tal artículo ampara en sentido amplio la obra de arte, pese a que nunca es fácil delimitar su concepto. Las nuevas claves son la libertad artística del artículo 5 de la Ley Fundamental de Bonn,

[169] "Kulturstaat und Kulturpolitik, rechtliche Grundlagen" (www.kas.de).

[170] A.Ortega Giménez, *Arte y Derechos humanos,* Ed. Colex 2024

que se proclama junto a otras [171], y la neutralidad del Estado en lo que al arte atañe [172]. Se trata de una imparcialidad no del todo distante con la materia religiosa para garantizar el pluralismo y la coexistencia igualitaria de las confesiones religiosas[173]. O no del todo distante con la libertad científica, es decir, una realidad a la que en principio no debemos poner cortapisas.

La libertad de expresión artística engloba la **posibilidad de disgustar**, impactar, no gustar convencionalmente, provocar controversia, diferenciarse de lo normal. Como límites, se reconoce la posible interferencia de otros derechos, como por ejemplo los derechos de dignidad humana, del propio artículo 1.1 de la LF de Bonn y el límite del art.2.1 de la Constitución alemana ("toda persona tiene el derecho al libre desarrollo de su personalidad siempre que no viole los derechos de otros ni atente contra el orden constitucional o la ley moral"), pero no cualquier insulto es una lesión del honor, ya que ha de ser especialmente grave para poder ser negada la libertad artística o incluso la libertad de expresión en general.

El Derecho consiste en una continuada forma de lanzar mensajes de atención. Cautelas para los individuos. Unas veces pautas para la posibilidad de molestar. Otras veces límites.

El punto de partida está en las **libertades de expresión**, en la libertad artística, sin perjuicio de límites derivados de la propia Constitución o de la protección de menores. En publicaciones de referencia [174] se reseñan los supuestos, no del todo infrecuentes, en

---

[171] "1. Cada uno tendrá derecho a expresar y difundir su opinión por la palabra, el escrito y la imagen y a informarse en las fuentes de acceso general. Se garantiza la libertad de prensa y la libertad de información a través de la radiofonía y del cinematógrafo. No se podrá establecer la censura. 2. Estos derechos no tendrán más límites que los preceptos de las leyes generales, las disposiciones legales para la protección de los menores y el derecho al honor personal. 3. Serán libres el arte y la ciencia, la investigación y la enseñanza. La libertad de enseñanza no exime, sin embargo, de la lealtad a la Constitución".

[172] Stefan Huster, *Die etische Neutralität des Staates: eine liberale Interpretation der Verfassung,* 2002 ; C. F. Germelmann, *Kultur und staatliches Handeln,* Tübingen 2013.

[173] Otras veces se habla de neutralidad en sentido de imparcialidad (Erwin Chemerinski, Content neutrality of a problem of the freedom of speech, www.scholarship.law.duke.edu).

[174] Por todos, Winfried Kluth (editor), *Freiheit der Kunst und Verantwortung des Künstlers. Zur Entwicklung der Kunstfreiheit im 20. Jahrhundert,* Halle 2001. En nuestro Derecho, María Roca, "Régimen jurídico del derecho a la libertad de expresión en Alemania"; Carlos Vidal "La libertad de expresión en la jurisprudencia del TC federal alemán" y Pedro J. Tenorio Sánchez y Cristina Elías, "La libertad de expresión en la Ley Fundamental de Bonn y en la jurisprudencia del TC federal alemán", en: Varios autores, *La libertad de expresión. Su posición preferente en un entorno multicultural,* (director: el mismo), Fundación Wolters Kluwer, Madrid 2014.

que los tribunales de las jurisdicciones civil, penal, constitucional o administrativa, han tenido que enfrentarse con estos posibles litigios, siempre incómodos (como llega a reconocer expresamente el Consejo de Estado francés) de posibles extralimitaciones de esta libertad artística por parte de los artistas, por colisionar con otros derechos. Siempre ha habido casos en los tribunales sobre artistas. Desbordaría las pretensiones de mi discurso ir reseñando las distintas resoluciones judiciales de los tribunales españoles o internacionales o de otros países, además de que nos exime de esa labor el hecho de que otros ya lo han realizado, bastando con una remisión a tales trabajos [175].

Seguimos pues: aparte de las no pocas **resoluciones judiciales** que afectan directamente al arte, el tema de la libertad artística o la libertad de expresión en la creación artística suele enfocarse desde el punto de vista de la libertad de expresión en general. Las cuestiones problemáticas suelen afectar a la pornografía, la religión o posibles difamaciones a terceras personas. Acaso destacar, por su actualidad, el tema del posible conflicto de la libertad artística con valores religiosos islámicos, con diversas resoluciones hasta la fecha [176]. "El asunto de las caricaturas de Mahoma es probablemente el tema sobre el que más se ha escrito en los últimos tiempos" llega a decir Manuel Atienza en 2007 [177]. Un ejemplo de cómo se aplica la libertad artística por los tribunales

---

[175] Y los trabajos que allí, igualmente, se citan: véase especialmente José Calvo González, "Libertad de expresión artística (equilibrio de derechos o derechos en equilibrio)", *Revista semestral de Filosofía Práctica Universidad de los Andes Mérida Venezuela. Dikaiosyne,* julio-diciembre, comentando resoluciones de la libertad de expresión artística en las cortes y tribunales internacionales de Iberoamérica y Europa reseñando distintos casos de obras cinematográficas o de publicaciones con apoyo en la libertad de expresión pero dando jaque a otros derechos; véase también Pedro J. Tenorio Sánchez, "La libertad de comunicación en Estados Unidos y en Europa", en: Varios autores, *La libertad de expresión. Su posición preferente en un entorno multicultural*, (director: el mismo), Fundación Wolters Kluwer, Madrid 2014; Domingo Lovera Parmo, "El mito de la libertad de expresión en la creación artística", *Revista de derecho* (Valdivia), volumen 23 número 1 julio 2010 páginas 155 y siguientes, informa de distintas resoluciones de la Corte Suprema de Estados Unidos y de la Corte de Apelaciones de Santiago de Chile. L. Martín-Retortillo Baquer, "Libertad artística y de expresión y protección de la infancia y juventud", en *Estudios de Derecho mercantil Homenaje al Profesor Justino Duque Domínguez,* Volumen I, Valladolid 1998, pp.13 y ss.; Ximena Fuentes Torrijo, "La protección de la libertad de expresión en el sistema interamericano de derechos humanos y la promoción de la democracia", *Revista de Derecho,* Vol. XIII, diciembre 2002, pp. 225-244. Un listado de publicaciones y convenios regulaciones sobre arte y derecho puede encontrarse en www.law.georgetown.Edu.

[176] M. Olaya Godoy, "Límites a la libertad de expresión en una sociedad multicultural", en: *La libertad de expresión. Su posición preferente en un entorno multicultural*, (director: Pedro J. Tenorio Sánchez), Fundación Wolters Kluwer, Madrid 2014, pp.137 y ss.

[177] "Las caricaturas de Mahoma y la libertad de expresión" (RIFP / 30 (2007) pp. 65-72) [http://e-spacio.uned.es:8080/fedora/get/bibliuned:filopoli-2007-30-0003/PDF].

españoles puede ser la sentencia de la Sala de lo contencioso-administrativo del Tribunal Superior de Justicia de Cataluña de 11 de julio de 2001 donde, tras reseñar varios fallos del Tribunal Europeo de Derechos Humanos, se declara conculcado este derecho fundamental a la libertad artística reconociendo a la recurrente una indemnización de 40.000.000 de pesetas, porque la Generalidad prohibía al interesado una actuación taurina en el intermedio de una ópera.

El Estado democrático presupone **autonomía del artista y pluralidad del arte**, como elementos esenciales de la libertad protegida constitucionalmente. La propia doctrina alemana afirma que el artículo 5 de la Constitución implica una oposición también "activa" respecto del arte y de la Cultura por parte del Estado, no distante o indiferente. Trazar una línea entre ambos factores no es siempre fácil, ya que el Estado tiene un compromiso activo en el hacer posible el desarrollo de los derechos fundamentales creando unas condiciones aptas para que puedan desarrollarse el arte y la Cultura. Qué es fomento jurídicamente, qué es arte o qué arte merece ser fomentado para el desarrollo de la personalidad de los individuos y su educación, no es labor sencilla[178]. En lo más práctico, el tema se relaciona especialmente con el asunto jurídico de las **subvenciones:** a su través, no puede hacerse política nacional Cultura; por otro lado, hay una serie de principios básicos que tener en cuenta, así la tolerancia, responsabilidad, solidaridad, transparencia, eficiencia, igualdad por supuesto.

Pero, aunque no sea labor fácil trazar una línea **entre neutralidad y fomento**, o en la delimitación de los derechos, se trata de problemas jurídicos que encajan dentro de la lógica del sistema y que no presentan, esencialmente hablando, y como resulta obvio, un reto imposible, ya que se trata de una simple labor casuística del día a día (propia, en último término, de un juez) de deslinde de situaciones mediante criterios de interpretación. Los problemas, en cambio, de este libro, tienen una índole diferente. Pero terminemos estas referencias.

Conforme a la "neutralidad" del Estado, pasa a ser **un ideal** la identificación entre la Cultura del Estado y la Cultura de la sociedad, pese a que la actuación del Estado ha de ser capaz de reflejar el sentir general, respetando posibles opiniones divergentes en caso de que, bajo esa supuesta identificación, se pretendiera realizar un canon de Cultura. La Cultura por cierto es un valor constitucionalmente protegido, relacionable con el arte, pero no se ha llegado a hablar de Estado de la Cultura al mismo nivel que de Estado social, democrático de Derecho. Lo que se impide es que el Estado tenga un canon cultural, al que someterse estéticamente; se consigue evitar medidas o parámetros éticos que seguir, pero también el total desinterés hacia el arte.

En este contexto, considerando la importancia social del arte, al menos como legado histórico, inquieta observar posibles elementos que puedan estar perturbando la libertad artística. Se trataría de elementos que se manifiestan de forma más o menos consciente en contra de la libertad artística, a modo de una autocensura o temor a la hora de expresarse (Hemmung, o self-censorship). Mientras que el "censorship" alude al silencio respecto de una obra hecha, la self-censorship se enfrenta con el problema de los

[178] Eckhard Braun, Durchregieren orde Partnerschaft? Zum Einsatz prinzipiengeleiteter Auswahlgremien in der öffentlichen Kunstförderung, conferencia en la Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 27 de agosto de 2014.

elementos que pueden llevar a un artista a no realizar finalmente la obra artística[179]. La propia sociedad multicultural puede representar un elemento de desincentivo a la libertad de expresión si tales expresiones no coinciden con los estereotipos sociales principales[180].

El **miedo** a no obtener un contrato por una Administración a la que disguste la obra o al auditorio propio del lugar que aquella representa, el temor a las responsabilidades de daños y perjuicios ante la inseguridad de traspasar la línea de la crítica artística si la obra ofende o difama a terceros. La producción artística puede no encajar con las opiniones que aparecen habitualmente en los medios. Incluso el riesgo de intervención policial. Las soluciones que pueden proponerse pasan por el mayor diálogo con colectivos de arte, a efectos de que salgan a la luz esos posibles temores.

En un mundo en que se reconocen derechos, es sencillo comprender que las libertades de los artistas choquen entonces con aquellos otros derechos. Se plantea recientemente la posible vulneración de derechos de animales por parte de los artistas, en este fenómeno expansivo del Derecho. La tecnología aumenta los riesgos de que se produzcan **difamaciones**. En internet se informa de casos de problemas de artistas con los tribunales[181]. Los posibles pleitos de vulneración del derecho al honor (en el lenguaje internacional suele hablarse de difamación o "defamation", que incluye el "slander" si es un "oral statement" y el "libel" si es un "written statement" o de "vilification" si tiene connotación racial) pueden tener cuantías altas. Imaginemos un poema que, según su autor, ha de entenderse en clave puramente musical, es decir, atendiendo al efecto musical de sus palabras, pero que contiene un mensaje inmoral o subversivo u ofensivo a los derechos de otra persona. Es complejo reconducir la estética, incluso la ética, a criterios científicos, sin variables o situaciones particulares.

Junto a estas cuestiones, la relación entre arte y derecho lleva a recordar temas prácticos: los hay de carácter civil o mercantil como, por ejemplo, el tráfico de objetos de arte[182], o la propiedad intelectual, donde la cuestión (pese a las peculiaridades de los bienes de arte) no se aleja en exceso del tratamiento de cualquier otro asunto de tal índole. Asimismo, los hay de carácter administrativo, relacionados, por ejemplo, con el ejercicio de las facultades profesionales que interesen, o con obligaciones tributarias, subvenciones, licencias, injerencias del poder público etc.

---

[179] Self-censorship, conference Report: taking the offensive -defending artistic freedom of expression in the UK, www.indexoncensorship.org.

[180] En este contexto, destaca la metodología empleada por I. Minteguia Arregui (*Factor religioso, moral pública y manifestaciones artísticas. análisis histórico del ordenamiento español. siglos XIX y XX*, Bilbao 2006) cuando nos va exponiendo cómo el factor religioso puede llegar a condicionar directa o indirectamente la producción artística.

[181] N. Alexandra Labarbera, "The art of insinuation: defamation by implication", *Fordham Law Review* volume 58 (1990) Issue 4 pp.677 y ss.

[182] Luis Pérez-Prat/A. Lazari, El tráfico de bienes culturales, Valencia 2015.

En el Derecho público, la relación entre el artista y el poder público se reconduce hacia el Derecho constitucional previsto en el artículo 20 de la Constitución Española y en no pocos preceptos similares de documentos internacionales o comparados que vienen a reconocer la libertad de expresión artística, destacando asimismo las resoluciones judiciales existentes dictadas hasta la fecha en la materia, según informan diversas fuentes y publicaciones. Esta perspectiva apuntada en último lugar es la que sirve para introducirnos en una problemática rica de mayores contenidos.

No obstante, la fijación en el Estado, como posible enemigo de artistas en otros tiempos, podría no ser el quid hoy, considerando otros posibles elementos acaso de mayor preocupación actualmente, en parte apuntados ya, y que por otro lado nos llevan a recordar la problemática un tanto filosófica de los principios mismos de arte y de Derecho en el aspecto de la ordenación social.

Como decíamos, este enfoque de contraposición parece una vía posible, o incluso adecuada, para profundizar en las respectivas realidades artística y jurídica, cuya significación final no es baladí: arte y Derecho vienen a ser exponente respectivamente de dos elementos significativos de la realidad social, el de los impulsos y emociones y el de la seguridad que igualmente necesitamos. Para indagar en la propia naturaleza del arte[183], es útil observar las posibilidades que ofrece ese contraste con lo jurídico.

Nuestra posición distaría, pues, de esta visión común de la neutralidad (como inhibición o no intervención) del arte. Defenderíamos mejor un intervencionismo neutral. Un Estado de la Cultura ilustrado donde se relegue la impronta de lo popular para conseguir que el arte vuelva a tener una posición vital. En este trabajo se propugnaría un intervencionismo estatal para el logro de la necesaria visualización del arte en sociedad, ya que un arte no conocido no es arte, y un arte hoy día puede ser conocido si el Estado pone los medios para que se dé a conocer. Es decir, el diseño social debe hacerse según los valores de los ciudadanos con sensibilidad cultural especial.

Pero una cosa es partir del Estado de Derecho y de la soberanía popular, observando qué posición resta a la Cultura. Y otra distinta es partir de la Cultura y observar qué posición resta a aquello otro. Más bien, lo que aquí se propugna es partir del Estado de la Cultura: la Cultura como eje o elemento para la ordenación social. Se partiría de la Cultura, aunque después ser realizaría una labor de "contención". El Derecho sería la "contención" del arte. El arte, en cuanto tal, se escapa por derroteros peligrosos. Pero se necesita aquel como punto de partida. De lo contrario, lo social y lo individual mueren. El arte lleva a la divagación. Se precisa un instinto de contención, arraigado en un espíritu jurídico. Con lo artístico se recuperaría la vitalidad que la sociedad precisa, pero con esa contención necesaria para que no se escape de las manos.

10. La opinión pública

La opinión pública se relaciona con la democracia, pero es solo un sector dentro del amplio espectro de la comunicación política. En principio, la democracia se diferencia de otros regímenes en su vocación por considerar la opinión pública. Para aquella es muy

[183] El Diccionario de la RAE describe como "naturaleza" la "esencia y propiedad característica de cada ser".

importante la opinión pública, ya que «el gobierno democrático depende del pueblo». En el liberalismo histórico la opinión pública se relacionó con los «ciudadanos instruidos». En sentido más moderno, Walter Lippmann, *Opinión pública* (1922), cuestiona que sea posible una auténtica democracia en la sociedad moderna. Esta crítica se fundamenta en su noción de estereotipo, de la cual es inventor: los esquemas de pensamiento que sirven de base a los juicios individuales convierten en ilusoria la democracia directa.

El filósofo alemán **Jürgen Habermas** [184] se ocupó de la opinión pública encontrando gran eco. Habermas concibe esta como un debate público en el que se delibera sobre las críticas y propuestas de diferentes personas, grupos y clases sociales. Para Habermas, en el siglo XVIII se crearon grupos cultos de opinión y de crítica literaria y artística. Una politización de la vida social. En el espacio público es posible la opinión pública "controlada por la razón". Destaca también las revueltas populares. Y se hace eco de la sociedad de masas. Postula una vía de la "contención de los abusos", por la que se decanta, distanciándose de la teoría de las clases sociales [185].

Es conocido que también el sociólogo francés **Pierre Bourdieu** se ha dedicado a la opinión pública, diciendo que esta "no existe". Con esto quiere decir que en su lugar existen opiniones preconstituidas y grupos de presión específicos que responden a un sistema de intereses. Las encuestas no son neutrales y son instrumentos para formar bandos.

Elisabeth **Noelle-Neumann** desarrolla con notable repercusión su teoría sobre *La Espiral del Silencio* (1995). Según esta autora, la opinión pública son todas aquellas opiniones sobre hechos controvertidos expresadas en público sin temer caer en el aislamiento por lo que el individuo, para no encontrarse en este, puede renunciar a su propio juicio o evitar exponerlo públicamente si considera que no responde a la opinión dominante o a los criterios socialmente considerados «normales»; cabe destacar que en la creación de esta opinión pública los medios de comunicación también tienen un papel clave. Ese **temor al aislamiento social** formaría parte de todos los procesos de conformación de la opinión pública, concepto que mantendría vínculos estrechos con los de sanción y castigo[186].

---

[184] J. Habermas, J. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Edit. G. Gili (1981 reeditado en 2011), edición original: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, 1961 y con un prefacio nuevo en 1990; nueva edición con un largo prólogo en Francfort a.M., Suhrkamp, 1990. Del mismo autor puede verse *Ensayos políticos,* Ed. Península, 2002.

[185] H. Arendt, *The Human Condition*, The University of Chicago Press, 1958, versión castellana: *La condición humana*, edit. Paidós, 1993; de la misma autora, *The Origins of Totalitarism*. Nueva York, 1951, 2ª ed. aumentada, 1958 (versión castellana: *Los orígenes del totalitarismo*, edit. Alianza, 1981); «Sobre la violencia». Crisis de la República, edit. Taurus 1973 (edición original: *Macht und Gewalt*. Piper, 1970); de la misma, Between Past and Future. The Viking Press, 1968.

[186] P.R. Hofstätter, *Psychologie der öffentlichen Meinung*, 1949 (versión castellana: Psicología social. México: UTEHA, 1953); E. Manheim, *Die Träger der öffentlichen Meinung*, Munich 1933 (versión castellana: La opinión pública. Madrid: Ed.

11. Algunos hitos de la democratización social de la que es exponente la Cultura.

En realidad, la Cultura que tenemos es fruto de una evolución paulatina hacia la afirmación del modelo de soberanía popular. Por eso, interesa explicar sus antecedentes.

Un movimiento social es un grupo no formal de individuos u organizaciones que tiene como finalidad el cambio social. Durante el siglo XIX, el concepto de movimiento social estaba ligado a un tipo de cambio social particular (revolucionario) y a un fin específico, así como a una identidad en concreto (identidad de clase) y a un grupo social en particular (la clase obrera).

A lo largo del siglo XX, el término comenzó a utilizarse para englobar movimientos que se sitúan en diferentes contextos, en esferas tan distintas como la cultural, social, política, económica o personal, y cuya composición incluye a clases, sectores o colectivos como obreros, campesinos, mujeres, estudiantes, vecinos y grupos étnicos. En su idea más general, movimiento social es definido como "una forma de acción colectiva no efímera, en la cual un grupo más o menos organizado recurre a acciones extrainstitucionales a fin de promover o impedir ciertos cambios"[187].

En este contexto, el m**ovimiento por los derechos civiles** hace referencia a un amplio conjunto de actividades sociales que, desarrolladas en todo el mundo durante el periodo aproximado que va de 1954 a 1980, estuvieron encaminadas a solicitar y promover determinados derechos civiles básicos (fundamentalmente, el de la igualdad de todos los ciudadanos ante la ley). El proceso, que comportó la aparición de numerosos casos de rebelión popular ante el poder establecido, fue largo, complejo y conflictivo en varios países, con resultados divergentes entre ellos. La manifestación más conocida del Movimiento por los derechos civiles, y que en muchas ocasiones se emplea como sinónimo del mismo, fue el proceso de reclamación y adquisición de la igualdad entre negros y blancos en Estados Unidos.

Los derechos civiles incluyen la garantía de la integridad física (derecho a la vida) y moral (derecho al honor) y de la seguridad de las personas, los domicilios[6] y las comunicaciones; el derecho a la igualdad y la protección contra la discriminación originada en cualquier condición personal o social[7] (edad, orientación sexual, discapacidad física o mental, marginación económica o social, creencias religiosas o de otro tipo, condición étnica -designada como "raza" o de cualquier otra forma-) y los derechos individuales, entre los que están la propiedad y una numerosa lista de derechos y libertades: libertad de pensamiento, expresión, prensa e imprenta, libertad de culto, libertad de circulación y residencia; junto con los derechos de

---

Rev. Derecho Privado, 1936); Margarita Boladeras Cucurella, "La opinión pública en Habermas", *rev. Análisis* 26, 2001; puede verse la película de David Fricher, *La red social*.

[187] Manuel Jiménez Sánchez, *El impacto político de los movimientos sociales. Un estudio de la protesta ambiental en España*. Centro de Investigaciones Sociológicas-Siglo XXI, 2005.

participación en la vida civil y política, como el derecho de sufragio, el derecho de petición, el derecho de reunión y manifestación, el derecho de asociación, etc.

Los derechos políticos incluyen la justicia natural o equidad procesal,[8] expresada en los derechos de las partes y de los reos o acusados y en el derecho a un juicio justo con garantías procesales (debido proceso),[9] incluidas las garantías contra una detención ilegal, el derecho a conocer la acusación y al acusador, el derecho a rebatir las acusaciones, el derecho a asistencia, representación y defensa jurídica,[10] a no declarar, la ausencia de tortura, el *habeas corpus*, la presunción de inocencia, la irretroactividad de las leyes sancionadoras, la proporcionalidad de las penas, el derecho al recurso procesal, a obtener una reparación, etc...

La Cultura debe ponerse en relación con estos documentos, cuando se habla de política y derecho, temas presentes en la Cultura de hoy.

El **Pacto Internacional de los Derechos Civiles y Políticos (PIDCP)** es un tratado internacional que fue aprobado por la Asamblea General de Naciones Unidas en su resolución 2200 A (XXI) de 16 de diciembre de 1966. Consta de un preámbulo y 53 artículos, y entró en vigor el 23 de marzo de 1976, tres meses después de que fuese ratificado por 35 Estados. Actualmente ha sido ratificado por 173 países; otros seis Estados lo han firmado, pero no ratificado y 18 están totalmente al margen de este tratado. El PIDCP se desarrolló en dos protocolos facultativos. El primero fue aprobado conjuntamente con el Pacto y establece mecanismos internacionales de investigación y denuncia para contribuir al cumplimiento del mismo. El segundo, aprobado en diciembre de 1989 y vigente desde 1991, está destinado a **abolir la pena de muerte**.

Al **término de la Segunda Guerra Mundial,** la sociedad muestra cambios en diversos aspectos como la constitución de las familias, la organización del trabajo y de la escuela, el tiempo dedicado a actividades laborales y de entretenimiento, y una presencia cada vez más importante de los medios masivos en la vida de las personas.

El ambiente social de las décadas donde se fue desarrollando el *Living Theatre* era de irritación, protagonizado por grandes protestas populares a favor del desarme nuclear, los derechos civiles y en contra de la guerra de Vietnam. En Estados Unidos las marchas antirracistas tuvieron un peso importante, donde la *Asociación nacional para el progreso de las personas de color* jugó un gran papel.

Junto con **Martin Luther King** protagonizaron una gran marcha hacia Washington D. C., donde este pronunció su famoso discurso: *Tengo un sueño*. Su asesinato en 1968 y anteriormente en 1963 el de John F. Kennedy fueron motivo de una gran crispación entre los civiles.

Fuera de Estados Unidos también se fue generalizando este ambiente, donde entre 1957 y 1972 tuvieron lugar las actividades de la **Internacional Situacionista**: un grupo liderado por Guy Debord que pretendía realizar una revolución cultural. Nació de una fusión entre algunos grupos de vanguardia en los cuales se encontraban la Internacional Letrista, el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista y la Asociación Psicogeográfica de Londres. El situacionismo plantea un arte de situación y elimina la frontera entre el arte y la vida (lo cual estuvo muy presente para el Living Theatre). Creían que el arte era un instrumento para la dominación de clases y querían que llegase a ser un

instrumento para la transformación social. El teatro político también planteó esta clase de lucha, pero la acción transcurría en otro sitio, a diferencia del situacionismo.

Los medios de comunicación crearon un movimiento crítico global, debido a su información sobre la guerra y las protestas. La sociedad del superconsumo también empezó a ser lapidada donde podemos encontrar las publicaciones de Herbert Marcuse: *El Hombre Unidimensional* (1964) y *Un ensayo sobre la liberación* (1969), los cuales nos ayudan a situar la experimentación teatral dentro del contexto político y cultural.

El **Mayo Francés**, como movimiento libertario, también tuvo una influencia fundamental en el desarrollo de las acciones del Living Theatre, y en general de toda la sociedad. En este contexto surge el teatro de creación colectiva con grupos como: *El Théâtre du Soleil*, *San Francisco Mime Troup*, *Major Road Theatre Company*, *Inter-Action Theatre*, El *Open Theatre*, *The Comediants*, etc., pero la compañía con mayor importancia en la creación colectiva entre los sesenta y setenta fue The Living Theatre.

Es claro que este "logro" ha sido fruto de una larga evolución. Tras la **Revolución industrial** los problemas sociales cobran cada vez mayor relevancia. Dickens, Twist, Crane, Zola, lo destacan. En paralelo, Madame Bovary expresa la búsqueda de sensaciones socialmente.

El fenómeno de las elecciones convierte al político en un cliente de los votantes. El sentir popular se manifiesta cada vez más claramente. Las reformas tienden a la democratización y no a lo contrario.

En principio, antes de la plena consagración de la soberanía popular, cuando el artista actuaba sus productos solo podían valorarse por personas con cierto nivel cultural, quedando al margen el resto. En el fondo esto producía una cierta elevación, o una cierta comunicación "aristocrática" del gusto, entendiendo el término aristocrático en sentido general de personas con un cierto conocimiento, gusto o sensibilidad. Esta relación parece perderse cuando arraiga la soberanía popular. En clave popular, se genera bien el "no arte" (es decir, algo que no interesa propiamente), bien un arte pop. Coherentes con todo ello son la profesionalización de los saberes artísticos y la igualdad necesaria.

Es cierto que también las élites tienen su papel. Y no solo para mal. Muchas decisiones que se están tomando actualmente quizás no se habrían adoptado si se hubieran sometido a elección de la población. Por tanto, si las élites influyen, procuremos que sean élites formadas culturalmente.

Pero es un hecho que en lo social predominan las preocupaciones de la población (de todo tipo, también por tanto culturales). Poco a poco estas han cobrado el protagonismo. No puede ser de otra forma. Este modelo democrático lleva a influir no solo a través del gusto popular en la producción de la Cultura artística, que es la ratio de este trabajo. También influye en la suplantación del "arte de los egos" característico de las primeras décadas del siglo XX (Picaso, Dalí, etc.): poco a poco el arte mismo queda moldeado por aquello otro, pop, que trae consigo las ideas de anonimato, igualdad y creación en comunidad. No es fácil despuntar o destacar. Por mucho que se haga, no se otorga valor a las posibles realizaciones. Da la impresión de que todos valemos similar, o eso se nos cree hacer creer. Eso sí, esto no impide que las editoriales o centros de diverso

tipo creen nombres publicitarios para facilitar ventas. La casualidad, fortuna o azar y las relaciones sociales cobran un mayor papel.

CAPÍTULO 5. EL ARTE CONTEMPORÁNEO (O ARTE PRODUCIDO EN TIEMPOS DE LA SOBERANÍA POPULAR).

1. **Planteamiento**.

Nuestro trabajo parte del fenómeno de democratización y popularización de la sociedad y del arte que se produce en el siglo XX. La propia evolución social lleva a profundizar en la democracia. El arte mismo influye en su desarrollo. Y, por su parte, la democracia entonces influye también en la Cultura artística. Se trata, pues, de un proceso de influencias recíprocas, o, más bien, de la evolución de un todo.

Seguidamente se hace una mención a la Cultura artística que se produce en tiempos democráticos y de soberanía pop. Se trataría, en principio, simplemente, de describir lo "que hay". Y, por tanto, eso "que hay" es lo que se produce cuando impera el principio de soberanía pop y el principio democrático. Su resultado.

Por un lado, se trata, pues, de un proceso descriptivo que lleva a fijarse en las manifestaciones existentes. Pero, por otro lado, no es inoportuno en su caso observar puntos de relación -entre el carácter de las obras artísticas producidas que forman parte de nuestra Cultura- y el carácter de los principios mencionados. También ayudan publicaciones, que citaremos, que relacionan el arte de las últimas décadas con lo democrático por ejemplo. Punto y aparte merece el capítulo del "arte político", pese a que la connotación política del arte va más allá de cuando este se manifesta de forma directa o incluso descarada en esta dirección social.

No obstante, conviene explicar bien esta cuestión aludiendo a los antecedentes. Esto es importante porque precisamente en el arte contemporáneo se advierte una reacción, a veces parece odio, frente a un tiempo precedente que se asocia a lo conservador o burgués. Surge la duda incluso de si la oposición "al gusto" y a la estética y a la belleza, en realidad, no es más que la oposición al modelo social burgués anterior.

2. La Cultura burguesa y la generalización cultural.

Pese a que vamos a dejar fuera el estudio incluso de las vanguardias y de la época artística anterior a la Segunda Guerra Mundial[188], nos ayuda a explicar esos antecedentes socioculturales de necesaria consideración **Jesús Cruz Valenciano**, *El surgimiento de la Cultura burguesa* [189] cuando lleva a cabo un estudio de la evolución de los estilos de vida de la burguesía española a lo largo del siglo XIX. Este enfoque es interesante porque el

[188] Por todos, Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Ed. Península, 1974.

[189] El título completo es: *El surgimiento de la Cultura burguesa: Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX (Siglo XXI de España General)*, edición Kindle 2014. Para analizar la Cultura burguesa el autor, el historiador Jesús Cruz, adopta un novedoso enfoque interdisciplinar que se nutre de los métodos y perspectivas de una gran variedad de disciplinas, incluyendo la historia social, la Cultura material, los estudios sobre el consumo y la historia urbana. Recogiendo las múltiples aportaciones historiográficas que han aparecido en los últimos años relativas al estudio de los elementos que configuraron los estilos de vida de la burguesía decimonónica –como el ocio y la sociabilidad–, el presente trabajo ofrece una visión integral para el caso español de lo que, en ciencias sociales, se conoce como «Cultura burguesa».

arte contemporáneo, además, parece partir de una cierta antipatía hacia el fenómeno del placer estético que asocia a la burguesía y al pasado.

Destaca Cruz cómo va progresando, también numéricamente, la burguesía en el siglo XIX y cómo se va desarrollando aquella en relación con el nuevo concepto antropológico de Cultura que surge tras la Ilustración (citando a autores como Cohen o Geertz). Se va desarrollando una nueva urbanidad, un ideal de civilidad, de mecenazgo, un desarrollo del gusto determinado, una idea de sociabilidad y de urbanidad y de embellecimiento. Asimismo, se destaca cómo el hogar pasa a convertirse en uno de los principales instrumentos para establecer la distinción social. Podemos hablar, así, de la Cultura de la domesticidad que está en la base del nacimiento del hogar burgués. En el hogar se encuentran, por tanto, una buena cantidad de elementos simbólicos útiles para determinar los componentes de la nueva identidad burguesa. (Esta concepción, como es sabido, fue criticada por los marxistas [190] y fue objeto de ataques por muchos escritores).

Las casas construidas en los nuevos ensanches tenían los elementos necesarios que requería el estilo de vida burgués. Se procuraba, en la medida de lo posible, un lujo y un ornamento en las distintas habitaciones. A modo de anécdota, se cuenta una tienda de objetos de regalo llamada "El buen tono", en Madrid, que reflejaba los modos y estilos de vida burgueses. Sobreviene la Cultura del consumo, en parte como consecuencia de esa tendencia humana de asemejarse al estilo de vida superior. Tendencia favorecida evidentemente por la industrialización y el mayor dinamismo económico y social en Cataluña o el capitalismo agrario característico de Castilla la Vieja. Se va desarrollando, así, la idea de moda, en torno a las clases medias, mediante revistas por ejemplo, principalmente en las ciudades aunque el campo sigue siendo predominante. Va surgiendo una Cultura del entretenimiento. Se produce una transición entre aquella vieja sociedad (en la que consumo de alta Cultura y entretenimiento quedaba restringido a un reducido segmento social) y la moderna sociedad de masas, en la que Cultura y ocio son productos básicos de consumo. Esa transición la protagonizaron las nuevas clases medias a lo largo del siglo XIX. Es más, fue la burguesía victoriana el grupo social que impulsó la transformación de la Cultura y el entretenimiento en un producto de consumo de masas. Dicho de otra manera, lo que en la actualidad denominamos sociedad de ocio fue en gran medida una creación burguesa y por consiguiente constituyó una parte esencial de su experiencia histórica. Como hace algunos años señalara E.P. Thompson la historia del ocio está directamente ligada a la historia del trabajo y la productividad.

Sigue explicando Cruz Valenciano que las clases medias, antes que las clases trabajadoras, experimentaron el beneficio de los cambios introducidos por la industrialización en relación con la distribución del tiempo productivo y a la disponibilidad de excedentes de capital para el consumo. En un principio, el poder disfrutar de los placeres del entretenimiento dispendioso y de la alta Cultura era una forma de emular a la aristocracia; de ahí que cualquier tipo de actividad relacionada con estas prácticas sociales constituyera una inversión rentable de capital cultural. Asistir a la ópera, estar presente en la inauguración de una exposición, pasar las vacaciones en el balneario de moda o formar parte de una tertulia literaria o artística, eran actos que proporcionaban capital para adquirir distinción social. Pero, a medida que la burguesía se fue haciendo más presente y más dominante, las referidas prácticas sociales (directamente

190 Walter Benjamin, *Experiencia y pobreza*, Edit.Periférica 2017.

relacionadas con la sociabilidad y el consumo) se fueron convirtiendo en un instrumento esencial para el modelado de las identidades burguesas. Además, su proliferación se concibió como un signo de modernidad, de desarrollo, de avance civilizador, de ahí la atención que en el caso español le prestaron escritores, periodistas y políticos, pretendiendo conducir a España por la senda de los países europeos más desarrollados como por ejemplo Larra.

En relación por ejemplo con la ópera, a lo largo del siglo XIX los grupos dominantes consiguieron preservar su exclusivismo con dos tipos de acciones. En primer lugar, manteniendo altos los precios de acceso al espectáculo, tarea que se desarrolló de manera natural, debido al alto coste que requiere su mantenimiento; en segundo lugar, estableciendo una serie de normas e intervenciones que obstaculizaban el acceso de las clases populares. En los teatros de ópera, la realeza o el gobierno se reservaban amplio número de localidades que repartían a su albedrío; las administraciones de los teatros mantuvieron políticas de venta que favorecían a los poderosos: palcos y butacas en propiedad, abonos a largo plazo etcétera. Además, se implantaron normas muy estrictas referidas a la etiqueta que se debía de guardar en las representaciones etcétera. Con todo, la ópera se aburguesó, es más, la ópera se convirtió en un espacio de sociabilidad imprescindible para la burguesía; la ópera se erigió en el espacio público más apropiado para la obtención del capital cultural y simbólico que muchos burgueses precisaban para obtener la distinción social. El Palau o El Liceo de Barcelona se convirtieron finalmente en símbolos de la Cultura burguesa. También se fija el autor en los jardines de recreo como espacios donde se propició la sociabilidad cívica, siendo obviamente un ejemplo "El Retiro". Ateneos, museos y exposiciones, las tertulias de café y otros lugares similares, ocasionaron la oportunidad para la sociabilidad burguesa, combinándose la distracción con la diversión y las charlas sobre política y Cultura; los ateneos tenían un carácter fundamentalmente cultural científico y académico; los casinos eran agrupaciones de carácter recreativo, aunque también tenían contenidos culturales. Los primeros casinos surgieron como iniciativas civiles propulsadas por grupos de ciudadanos independientes que en general integraban una tertulia, así por ejemplo el de Madrid, cuyo nacimiento se sitúa en una conocida tertulia que se reunía en un café que se situaba en los bajos de una casa contigua al antiguo Teatro del príncipe, hoy Español, cuyos asiduos decidieron dotar de un carácter de permanencia a estos encuentros otorgando una cierta imagen identitaria cultural a la burguesía en este contexto previo a la masificación que estamos recordando.

La Cultura burguesa además de practicar el ocio digno o formativo tiene una componente hedonista de búsqueda del placer y otra higiénica ligada al descubrimiento del cuerpo y a la preocupación por la salud desarrollándose así una vocación hacia las vacaciones, los viajes y el turismo. En definitiva, la Cultura se relaciona con una tendencia a mejorar, en parte imitando lo aristocrático y en parte para tener una propia identidad, todo ello pese a que es evidente que España no se convirtió en una sociedad de clases medias hasta después de la Guerra Civil. La Cultura burguesa fue también una Cultura de consumo, llevaba dentro este carácter que acaso favoreció la masificación de la Cultura posterior o democratización de la misma. Contrastaba, pues, una tendencia de democratización o generalización social junto a otra más escéptica que, por ejemplo,

puede expresarse usando aquella frase de Flaubert según la cual la generalización de la enseñanza iba a conducir a la creación de un mayor número de imbéciles[191].

3. El advenimiento de las masas.

Este fenómeno, como eslabón siguiente al anterior, tiene una enorme significación histórica. No obstante, en realidad, más que la llegada de "las masas", se produce la progresiva llegada de la democracia y la mayor consideración de los ciudadanos. La consolidación de un modelo social democrático conlleva que *toda la gente cuenta*. A esto, al parecer, se le llama o llamó "masa". En puridad, es democracia, término más "educado" y acorde a nuestros tiempos. Surge aquella cuando se considera a los ciudadanos, al mismo tiempo que se evitan para ello otras opciones como el marxismo y el fascismo. La democracia no puede entenderse sin este factor de popularización, donde terminará quedando inmerso el arte. Ambos han venido juntos. Además, ¿cómo cabría entender la democracia si no es contando con todo el mundo? Parece su esencia misma. Aquella se logra porque toda la gente pasa a ser parte del entramado social significativo.

La soberanía popular, el sufragio universal, el propio principio de legalidad y la idea de representatividad pasan a ser hechos coherentes con este fenómeno. No solo se gobierna pensando en el pueblo. Este toma las riendas del mando. Cosa distinta es cómo se configuran los valores de lo que mayoritariamente participa la sociedad, pero tampoco puede ser "todo" manipulación de la voluntad popular.

Esta tendencia democrática ha traído consigo debates sobre la idiosincrasia del nuevo individuo, tanto en el proceso de transición hacia la consolidación del modelo como en los tiempos más recientes. Esto tiene aspectos mayoritariamente positivos y algunos negativos. Sobre estos últimos, distintas publicaciones que citaremos después ponen de manifiesto que el nuevo individuo puede ser, filosóficamente considerado, y no obstante los logros democráticos, como un individuo anónimo, disperso, solitario, cansado, incluso -para algunos- esquizofrénico. Puede ser útil el término "cualunque" que se usa en Hispanoamérica y que sirve para designar una persona o cosa sin ningún valor o característica especial o relevante. Nos referiremos después al oficinista y al espíritu de oficina, para designar el Zeitgeist de nuestro tiempo. Pero es evidente que son mayores los aspectos positivos que los negativos. No hay alternativa a la democracia. Y es que la sociedad hoy día no puede concebirse de otra manera. Ni siquiera es preciso enumerar sus logros, conocidos por cualquiera o inherentes a dicho principio contemporáneo. Eso sí, la democratización conlleva que la opinión y el gusto se definen, en lo esencial, por parte de la mayoría. La democracia "es lo que hay", con sus defectos y sus progresos.

Es sabido que el crecimiento demográfico, la urbanización, el desarrollo de la prensa, la evolución exponencial de las técnicas (especialmente la del transporte y las comunicaciones)... contribuyeron a la *masificación* de la sociedad que se consagra en especial a partir de mediados del siglo XX en un contexto de industrialización y dependencia de la política del electorado común. Encontramos referencias históricas al término masa en la revolución francesa, o en Maine de Biran.

[191] Una obra importante en este contexto es la de Reinhart Koselleck (1923-2006), *Crítica y crisis: Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués*, editorial Trotta 2007.

Pero es a partir de los últimos años del siglo XIX cuando ciertos pioneros o analistas empezaron a vislumbrar el mundo que venía. Ya Tocqueville apreció que la democratización era infrenable en este contexto de las multitudes. Sobre la sociedad de masas o similar existe numerosa literatura, a veces con tonos mórbidos. Podemos recordar al famoso **Gustave Le Bon** *Psychologie des foules*, 1895. Por cierto, para Le Bon, las masas son destructoras de la Cultura. Y a ellas se les imputa la decadencia de la Cultura.

De gran valor fueron las aportaciones de **Gabriel Tardé**. En este mismo contexto temporal puede citarse *The Crowd and the Public* del sociólogo estadounidense Robert E. Park. Por su parte, Hermann Broch (en 1909) denuncia "la locura de las masas" *(La locura de las masas*). La cuestión se intensifica en la década de 1920, con Sigmund Freud autor de *Psicología de masas y análisis del ego* 1921. En 1929 se publica *La rebelión de las masas* de José Ortega y Gasset.

Es característica la visión de las masas asociada a la furia o la inCultura. Este espíritu se retoma por la democracia donde sin embargo pasa lo negativo a ser positivo. La población deja de ser una masa, sino un colectivo que adquiere respeto (a base de perderse el respeto entre sí, por cierto).

El advenimiento de los grandes regímenes totalitarios (comunismo en la URSS, fascismo en Italia, luego nazismo en Alemania) supuso una auténtica *organización de masas* sin precedentes[192]. Y las democracias liberales tuvieron que dar respuesta al fenómeno.

Mención especial merece la obra *Masa y Poder*, del premio nobel **Elias Canetti**. Desde luego, acertó cuando configuró la masa bajo la idea de la igualdad (la masa no desea diferenciaciones) y bajo una tendencia hacia el "crecimiento" (la masa se expande y ama la densidad. Asimismo, imbuido por el espíritu de su época, caracteriza la masa bajo su deseo de liderazgo.

En tiempos más recientes, como veremos a lo largo de todo este trabajo, se publican obras sobre estos viejos temas, pero con cierto tono a veces exótico, llamativo, a veces poético, otras veces simplemente imaginativo, entre lo veraz y lo opinable, descriptivo y creativo, o pura palabrería. En el caso de Laurent de Sutter, *Narcocapitalismo, para acabar con la anestesia*[193] el interés de la obra estaría en la

[192] Pueden citarse también los trabajos de Charles Mackay (1814-1889), recordado por su libro *Extraordinary Popular Delusions and the Madness of Crowds* (en español, Delirios populares extraordinarios y la locura de las masas); Emil Lederer, *El espítritu de las masas*, 1939 y de Hermann Broch, *La locura de las masas*. En 1951 sale a la luz el trabajo de Hannah Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*. El estadounidense Philip Selznick publica la *sociedad de masas* poniendo ya énfasis en la idea de la desintegración social por los vínculos con el debilitamiento de la familia, la Iglesia o las estructuras políticas tradicionales, resaltando el fenómeno de atomización de la sociedad. Pasa a hablarse de "Cultura de masas" y de "comunicación de masas" en los años cincuenta. Puede verse C. Wright Mills, *The Power Elite*; 1956, *Présent et avenir* 1957; Arthur W. Kornhauser, *The Politics of Mass Society* ed. The Free Press, 1959; Fernando Pagés Larraya, *Teoría de la locura de las masas,* 1987.

[193] Penguin Random House 2021.

conexión que hace (de su idea de la sociedad anestesiada, que vivimos a su juicio actualmente en el contexto capitalista) con los planteamientos de algunos de los autores mencionados antes, en concreto con aquellos que destacaron (cuando se produjo el advenimiento de las masas) que el individuo en masa se mueve entre el entusiasmo y la depresión. En parte estaríamos ante un hecho consustancial a la masa, pero en parte estaríamos ante una característica nueva o acentuada tras la sociedad actual capitalista, ya que la multitud, en cuanto tal, oscila entre la depresión y la excitación[194].

4. **El arte democrático, o arte en democracia.**

El principio democrático se va consolidando poco a poco durante todo el siglo XX. En especial, los modos democráticos se han ido afianzando tras la Segunda Guerra Mundial. Surge, así, "el arte a gusto del pueblo", es decir, un entretenimiento (más que arte) popular. En música es claro.

Planteo, entonces, el debate de si,en el contexto de la afamada frase de la "muerte del arte", el factor popular no ha sido sino causa real de la "muerte del arte". El arte habría muerto cuando ha de competir con unas formas culturales populares. Sometido a esta regla de competencia no vence. **El triunfo de lo popular, por primera vez en la historia, con grandes logros sociales, sería en cambio la causa real del declive o muerte del arte**. Este se manifiesta cuando el poder popular domina el espectro social. Por mucho que se diga que hay espacio en sociedad para todas las formas artísticas, las propiamente artísticas dejan de darse. La sociedad pasa a diseñarse a modo y manera de lo popular. De este espacio de lo vital, se desplaza cualquier otra alternativa cultural. El diseño social popular es autosuficiente.

Siempre se manifestó históricamente el elemento popular, en el plano cultural. Pero la novedad, de lo contemporáneo, se produce cuando estas formas pasan a dominar el diseño social y con ello las formas de Cultura. El arte no crece en este terreno, no es fértil. Se convierte en una carga. Por eso, en paralelo al pop, se desarrolla la desconexión, indiferencia (o incomprensión) del llamado arte contemporáneo.

En definitiva, se desarrolla la sociedad democrática, pasando a ser el *quid*, como ya nos consta, el conjunto de ciudadanos. Su gusto pasa a impregnar la Cultura real. El diseño social se ordena de esta forma y la Cultura artística también. La sociedad tiene su arte (pop). Un "arte" acorde a sus características. Acorde a la *soberanía pop, o arte pop*.

Acorde a la definición dada *supra* del principio democrático, también hay espacio para las minorías, pero una cosa es que estas tengan un derecho a expresarse o adquirir el arte que consideren de interés, y otra cosa es que su gusto y mentalidad y valores pasen a dominar el diseño social. Esto último es cosa del pueblo en su conjunto. Y, si se generan espacios privados alternativos, esto no es sino consecuencia, en el fondo, del propio totalitarismo popular.

Es más, el ciudadano, desde que nace, se ve inmerso o envuelto en un poderoso ambiente cultural popular. Sería pretencioso, por parte de ese individuo, inhibirse de la sociedad pop donde vive. Este queda inmerso en este ambiente "cultural" que crea la

[194] Puede verse también Andrea Cavalletti, *El despertar de la multitud*, Derecho y Humanidades, 2018.

mayoría. Él, obviamente, no podrá ser capaz de hacer otra cosa que seguir la corriente social. Tiene a *todo* Occidente frente a él.

No obstante, oír una voz, que nos haga pensar, puede ser positivo en este contexto del rodillo de la soberanía popular y sus formas.

Es interesante observar la evolución en la apreciación del arte pop desde una perspectiva intelectual:

El primer momento podría relacionarse con *Ortega y Gasset*, quien con brillantez hizo ver la incomprensión del pueblo hacia el arte, distinguiendo -en las nuevas sociedades de masas- entre una mayoría que no comprende el nuevo arte y una minoría que sostiene el arte (o nuevo arte "deshumanizado").

Un segundo hito podría simbolizarse con *T. Adorno*, quien nos hace ver la realidad del ocaso o fracaso del arte; junto al disgusto de percibir ya, con toda su crudeza, esa nueva tendencia popular imparable. Se aporta la visión de aquello que culturalmente pasa a tener realmente interés.

Finalmente, vendría la consagración de la popularización democrática (artística): una vez arraiga lo democrático, lo pop ha vencido, se ha generalizado y "normalizado" y está inmerso entre los propios intelectuales, investigadores etc.

El individuo no pop, o bien vive culturalmente en el pasado, o bien ha quedado abandonado. Solo son realidad el pop y, en menor medida, lo contemporáneo aestético. El placer estético o propiamente artístico queda denostado. Hay incluso furia intelectual en su contra.

El nuevo narrador, por cierto, ya no tiene nombre: no se llama ni Ortega ni Adorno, ahora es el narrador-pueblo mediante profesores del pueblo, o profesionales cualificados, a través de los cuales se manifiestan las ideas. Esto es la democracia en su esencia, el narrador perdido, la muerte del filósofo narrador y el paso al filósofo representante o "muestra" del pueblo, o simple profesional. Un filósofo diluido en la sociedad y tan anónimo como todos los demás.

En todo caso, una característica de las sociedades democráticas ha sido, pues, la generación de un sucedáneo de "arte" o pseudoarte popular, un arte hecho a la medida de su gusto. En especial, tras este fenómeno pop, aunque en parte ya antes, el llamado arte contemporáneo pasa a tener la misma curiosidad que la de estudiar el *arte etrusco* o carolíngeo.

Se arremete sin piedad contra cualquier concepción tradicional que apueste por una perduración, aunque actualizada, de las formas de gusto preconocidas. O por la belleza o la estética misma. En cuanto tales, como nociones, se rechazan esas ideas. Irrumpe un poderoso discurso en contra, haciendo ver que el arte es "de otra forma" actualmente. Defender aquello otro, pasa a estar incluso mal visto intelectualmente. Puede ser burgués, entre otras cosas.

En el fondo se identifica, con error, la idea del gusto con el gusto romántico, como si no hubiera placer estético en las Cantatas de Bach o en Leonin o Perotin. Una

defensa de esos conceptos de siempre pasa a ser anticuada, conservadora o elitista. Esa forma de ver el arte, o incluso el arte mismo, ha encontrado una oposición brutal tras el siglo XX. La democracia y la soberanía popular implican, ora pop, ora profesionales teóricos del (no) arte. A la vista está.

Por eso, hay que ser bien conscientes del arraigo de estas posiciones si se quiere abordar esta problemática. Asumamos que hay que saber de arte contemporáneo para hablar de él. Ya no vale la sensación o placer del espectador. Aunque esta exigencia sería discutible, asumámosla. Como algunos razonan, "para dirigirse críticamente contra el arte contemporáneo se precisa hoy en día de un conocimiento básico sobre cómo funciona su contexto, por lo que cualquier crítica emitida desde fuera apenas es posible y mucho menos deseable. Lo contrario, un reproche producido desde el exterior, no sería sino un ejercicio de funambulismo asentado en el cliché autoritario de una crítica caduca o viejuna"[195].

El "**enemigo"** ya está identificado. El enemigo es el cliché de lo **viejuno.** Así todo, ha de haber un espacio en el arte como experimentación de sensaciones placentras de tipo intelectual, elevadas o de calidad. Esta es una realidad o tendencia desde el origen de las formas culturales en Grecia hasta el siglo XX. No es algo exclusivo de un romanticismo que hay que superar. Para los estudiosos del arte, será muy interesante observar cómo se crean urinarios nuevos distintos al de Duchamp: "este nuevo urinario tiene un tono distinto, este otro tiene la taza tres milímetros más grande que el de Duchamp, este otro…". Para los estudiosos esto será –seguro- que muy interesante; igual que coleccionar formas de orugas o de lombrices para un biólogo. Ahora bien, ¿y el punto de vista del "receptor" o amante del arte? ¿No interesa? ¿En qué puede interesar, un urinario nuevo, al interesado en -o receptor del- arte? ¿Es anticuado pedir que el arte provoque *sensaciones artísticas (de calidad)*, en nuevas obras, estilos o tendencias? ¿Es esto burgués? ¿Era burgués Perotin? Nuestro mundo lo tiene claro: ¡solo urinarios!

Sin embargo, hay que ser absolutamente contemporáneo, parafraseando la frase famosa **rimbaudiana** de que hay que ser "absolutamente moderno". Y, a mi juicio, lo nuevo es el Estado de la Cultura superador del Estado pop.

En definitiva, en el siglo XX, tras la Segunda Guerra Mundial en las democracias occidentales el tema de la Cultura artística lleva a hablar de dos manifestaciones artístico-culturales:

1. El arte contemporáneo.
2. El "arte" pop.

Todo ello sin perjuicio de que el primero a veces muestra una vocación de ocupar posiciones populares. O de que el segundo pueda inspirarse, o eso dice, en el primero.

Es más, cierto es que se difuminan las fronteras entre ambos hoy día. El ambiente pop es invasor. Hacer arte contemporáneo pasa a carecer de sentido, pero la dualidad expresada es obligada, cuando menos, desde el punto de vista del estudio.

[195] Peio Aguirre, *La línea de producción de la crítica*, Ed. Consonni, 2014.

Eso sí, ambas formas (contemporánea y pop) tienen en común considerar superada la noción de "placer estético" como eje del arte. En el fondo, subyacen planteamientos políticos, a ambas formas artísticas: se desea un rechazo a lo burgués, decimonónico. Pero no solo eso. En cuanto afirmación, subyace un modelo social que ha de ser distinto, más adecuado en el fondo a lo democrático. Ha de primar otro espíritu. Cuando se habla de música o de pintura es así. Es necesario evitar cualquier manifestación de una forma político-social que se rechaza porque se asocia a una determinada idea de "clase". El arte ha de manifestar otras formas esencialmente contrarias a esa esencia. Hay un fondo político en todas estas actitudes aparentemente artísticas, como factor más relevante. Incluso, si es posible, se trata de perturbar, molestar u ofender esa conciencia. El nuevo arte se manifiesta como se manifiesta, con nuevas claves que quieren oponerse a algo a veces incierto, pero en un contexto conceptual de lucha de clases, no obstante, impreciso y vago.

5. El arte contemporáneo (en pintura).

Procuramos seguidamente, igual que con lo anterior de tipo social, exponer una perspectiva general que nos aporte plantear debates con algún fundamento teórico y que nos permita intuir, ahora, las conexiones entre el arte de nuestro tiempo y su realidad social.

Un punto de arranque del "arte contemporáneo" es el urinario de **Duchamp** de 1917[196]. Viene a ser la primera obra de "arte conceptual" que pone el arranque del nuevo mundo. De hecho, el posterior "arte pop" (en plano intelectual) conecta con esta concepción del arte [197]. Sobre Duchamp, Badiou [198] afirma que aquel pone en cuestión el romanticismo y el gusto. Consigue una original relación entre arte y concepto, lo suyo es generar ideas. Más allá, accede al "punto crítico de las ideas". El arte trata el punto crítico del pensamiento[199].

En realidad, como es conocido, hay todo un proceso de descomposición o recomposición de ideas que han explicado muchos, desde principios del siglo XX y algo antes, en especial tras la Primera Guerra Mundial. Se destaca la ruptura con el pasado, la introducción del modernismo, de la dosis de absurdo, la espera a la nada, la bufonería, la popularización, la trasgresión, la novedad, o culto a lo nuevo, o novedad del nihilismo de

[196] Sobre Duchamp, José Jiménez, *El aprendiz en el sol. Marcel Duchamp y la experiencia estética de la modernidad* (Editorial Oficina de Arte), 2023. Para una puesta en contexto en la época de los veinte primeros años del siglo XX, Philipp Blom, *Años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente, 1900-1914,* Edit. Anagrama 2010.

[197] Alberro Alexander; Terry Smith; Juliane Rebentisch; Andrea Giunta; Pamela Lee, *¿Qué es arte contemporáneo hoy? What Is Contemporary Art Today?*, Editorial Pública de Navarra 2012**.**

[198] Alain Badiou, *Algunas observaciones a propósito de Marcel Duchamp*, Edit. Brumaria 2019.

[199] Marchel Duchamp, *Biographie*, Ed. Flammarion 2007.

la broma, la búsqueda de la originalidad, la irrupción de lo feo, nihilista…[200], en torno a las vanguardias.

El arte contemporáneo ha traído consigo el debate de si una obra es o no arte. En el año 1926 el escenario era este, que hoy día resulta sin embargo, tan lejano: las aduanas estadounidenses consideraron que una obra del escultor Constantin Brancusi (“*Pájaro en el espacio”)* no era una obra de arte sino un extraño objeto manufacturado en el extranjero, por tanto sujeto al pago de una tasa[201]. Tras 4 años de juicios la sentencia dictaminó que efectivamente se trataba de una obra de arte y **Brancusi** quedó exento de pagar.

El salto real al arte contemporáneo se produce **tras la Segunda Guerra Mundial**. Se trata de una evolución. En los años sesenta se potencia, con la dinámica del pop, el Fluxus y el nuevo realismo o el arte procesual. En realidad, estamos ante una tendencia continuada. Es el arte que se hace en un contexto, en paralelo a la defensa de valores democráticos.

Puede hablarse de un salto desde la modernidad hacia la posmodernidad, en sentido artístico. Pero antes hubo un salto a la modernidad. Estos tránsitos hacia la modernidad, y de esta a lo contemporáneo, los explica Alain Badiou[202]: “**el arte moderno** va a conservar del romanticismo la idea de la novedad de las formas..... El arte moderno supera al arte romántico, lo instala en una temporalidad terrestre pero conserva la idea de la eternidad de la obra, la idea de obra como realización finita del arte[203]. Podríamos decir que **el arte contemporáneo** va a combatir la noción misma de obra; va a ir más allá de lo moderno en su crítica del romanticismo y del clasicismo. En el fondo, *el arte contemporáneo es una crítica del arte mismo, una crítica artística del arte. Y esta crítica artística del arte crítica ante todo la noción finita de la obra*; así, la noción de lo contemporáneo va a estar sometida a dos normas. Primero a la posibilidad de repetición... En segundo lugar, va a haber una especie de reacción contra el artista o más bien contra la figura del artista...”. Badiou considera que hay dos formas de arte características de lo contemporáneo: la performance y la instalación.

El **arte posmoderno**, por oposición al denominado arte moderno, es el arte propio de la posmodernidad, que surge en Europa y en Estados Unidos desde mediados de

---

200 Por todos, Jacques Barzun, *Del amanecer de la decadencia: 500 años de vida cultural en occidente,* Editorial Taurus, 2001, traducción de Eva Rodríguez Halffter.

201 Ángela Vettese, *El arte contemporáneo, entre el negocio y el lenguaje ediciones,* RIALP 2013 con un capítulo dedicado a “cómo se distingue una obra de arte de una que no lo es”.

202 "Las condiciones del arte contemporáneo", en Varios Autores (editor Alejandro Arozanena), *El arte no es la política; la política no es el arte*, Brumaria ediciones, 34, 2014.

203 Sobre la modernidad también Niklas Luhmann, *Observaciones de la modernidad,* Ediciones Paidós, 1992 y Scott Lash, *Sociología del posmodernismo,* Edit. Amorrortu 2007.

los años 1970 [204]. En arte la posmodernidad significa el fin de las vanguardias y el pop art… La posmodernidad artística, pensando en las artes plásticas, significa el arte por el arte, la imagen por la imagen[205].

Para **Arthur C. Danto**, *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia* [206] **la modernidad** marca un punto evolutivo importante en la evolución del arte. Antes de ella, los pintores se dedicaban a la representación del mundo a la *visión del ojo*. Con la modernidad el arte tiene como tema el arte. El arte se vuelve sobre sí mismo. La esencia de la modernidad descansa en la autocrítica (citando a Clement Greenberg) y supone una valoración de Kant[207]. Se trata no tanto de representar las cosas como de indagar en las posibilidades de conocimiento. Manet viene a ser el primer modernista por la forma en que se pintan sus superficies planas. Los propios métodos de la representación son lo que interesan[208]. Por eso se camina así hacia lo abstracto y lo impuro[209]. Lo **posmoderno** es un término que tiene que ver con el carácter indefinido del arte. Es un término que nos permite reconocer un estilo y *una expansión de la sensibilidad pop*. Afirma que ”en el libro de Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en arquitectura*, de 1966[210], hay una valiosa fórmula: «Elementos que son híbridos más que "puros", comprometidos más que "claros", "ambiguos" más que "articulados", perversos y también "interesantes"». Se fija, pues, en el “popero” Robert Rauschenberg[211], las

[204] Enmarca diversos movimientos como son la transvanguardia italiana, el neoexpresionismo alemán, el neomanierismo, el neominimalismo, el neoconceptualismo y el simulacionismo, entre otros. El simulacionismo es una variante del neoexpresionismo surgida en Estados Unidos en los años 80, reinterpretando estilos anteriores.

[205] Varios autores, *Pensar la imagen*, Edit. Metales pesados, 2020.

[206] 1997; 1999 en español.

[207] Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, The Mit press, 1997.

[208] Sobre la idea de representación en la pintura, Michael Foucault, *Esto no es una pipa*, original 1973, Editorial Anagrama 1981.

[209] Los museos, para Danto, pasan a ser claves, son exposiciones de “tesis” sobre el arte. El museo es causa, efecto y encarnación del momento poshistórico del arte.

[210] También cita Danto el conocido trabajo *Notes on "Camp"* de Susan Sontag, ensayo de 1964, publicado en la *Partisan Review* y vuelto a publicar en 1966 en *Against Interpretation*. Véase también el fundamental libro de Hal Foster, Rosalin Kraus, Yves-Alain Bois, Benjamín Buchloh, *Arte desde 1900. Modernidad, anti modernidad, posmodernidad*, Editorial Akal 2006.

[211] Robert Rauschenberg (1925- 2008) fue un pintor y artista estadounidense, que alcanzó notoriedad en 1950 durante la transición del expresionismo abstracto al Pop-Art, del cual fue uno de los principales representantes en su país.

pinturas de]ulian Schnabel [212] y David Salle [213] y en la arquitectura de Frank Gehry. El término contemporáneo daría cabida a otros artistas que no encajarían en ese concepto de posmoderno.

Lo contemporáneo es un periodo de información desordenada y libertad. Se fija en el momento de transición desde el expresionismo abstracto en los sesenta, cómo se cierra y da paso al pop-art. Llega, así, a Warhol. El arte ya no se enseña por sus ejemplos físico-materiales. Cualquier cosa puede ser una obra de arte. De la experiencia sensible al pensamiento. Este giro hacia la filosofía lo impone el arte poshistórico. El fin del arte es estudiar la naturaleza del arte mismo. Esto es parecido a la reflexión de Hegel: el arte nos invita a la contemplación reflexiva pero no para crear más arte sino para conocer qué es el arte[214]. Cuando cualquier cosa puede ser arte, surge la auténtica posibilidad de la filosofía del arte. Lanza la pregunta de qué pasa con el arte tras el fin del arte. ¿Qué es lo que convierte a una cosa en arte cuando se cae en este relativismo? De esto está libre el arte de la modernidad, pero define lo posmoderno tras los sesenta. El apropiacionismo pasa a ser característico. Así, lo visual a su juicio desaparece. La belleza deja de ser el quid.

En realidad, Danto prefiere el término **poshistórico.** Se pregunta Danto qué ha de hacer un museo poshistórico: el museo ha de vincularse con el fin del arte, es decir, el fin de las narraciones sobre el arte. El fin del arte se produce en 1964 (con Warhol y el pop-art). El arte como ciencia, más que arte como arte, pasa a ser necesario. Se fija pues en Hegel cuando habló del devenir científico conceptual del arte. El arte pasa a caracterizarse por la ausencia de reglas. Todo es posible, no hay estilo, el arte murió, pero esto nos abre muchas opciones en el nuevo contexto de *libertad*. La virtud estética no ayuda tras el fin del arte, apunta Danto.

En términos esenciales, la conexión de los principios del posmodernismo artístico con lo democrático parece claro en el énfasis de la libertad y el deseo de desautoritarismo.

---

[212] **Julian Schnabel** (1951) es un pintor y director de cine de EEUU de origen judío. Pueden recordarse sus películas *Basquiat, Antes que anochezca* y *La escafandra y la mariposa*. Cuenta con numerosos reconocimientos y premios o galardones. Como artista plástico pueden citarse sus *plate paintings*. Se le considera parte del *Bad Painting* (*pintura mala*), una de las corrientes del neoexpresionismo. Su obra se exhibe en muchos de los principales museos del mundo.

[213] **David Salle** (Norman, Oklahoma, 1952) es un pintor estadounidense. Se le ha adscrito a diversas tendencias del arte postmoderno norteamericano, como el Neoexpresionismo, el Simulacionismo, el Bad painting o la New Image Painting. El artista, como muchos otros de su generación, debe gran parte de su rico vocabulario visual a imágenes encontradas que le sirvieron de inspiración. Tomando escenas de la historia del arte, la publicidad, el diseño y la Cultura popular, Salle crea un ensamblaje de referencias culturales mixtas

[214] Cita Danto, en este contexto, a Joseph Kosuth (Author), *Art After Philosophy,* 1993 (editor: Gabriele Guercio).

Que ha habido una democratización dentro de la que se engloba el arte se da por hecho; así, por **Mario Perniola**. Precisamente es la premisa para poder avanzar en las explicaciones del arte que nos brinda el autor, en *El arte y su sombra*,[215]: "la democratización del arte, con todas sus ingenuidades y banalidades, con su mezcla de estupidez y de fatuidad, representa un punto sin retorno en la historia de la Cultura. Por muy desagradables y torpes que sean sus productos sólo a su sombra puede mantenerse y desarrollarse una experiencia más sutil y refinada, más aguda y atenta de la obra y de la operación artística".

Esta conexión, del arte con el nuevo espíritu popular-democrático, se explica asimismo por Rafael López Borrego, *Cómo entender el arte contemporáneo*[216]. Antes, nos introduce el autor en el arte conceptual y el cambio de significado de la belleza, pasando el arte a atender **problemas sociales** (género, feminismo, redes sociales) en el contexto *de nuevos derechos*. La belleza conecta más con el pensamiento y no con una versión puramente sentimental[217]. El nuevo arte apela a la emoción y a las creencias personales en la época de la posverdad. Nos aporta lo raro y lo cotidiano. La belleza se convierte en parte esencial de la estructura del mercado. Lo sublime romántico pasa a ser lo sublime tecnológico[218]. López Borrego destaca, no obstante, cómo Adorno apostó por un arte menos democrático tendente a un arte para personas más especializadas; un arte más complicado, porque la estética huye del arte agradable. Pero el arte tiene que ver con el desacuerdo, la distancia con el estatus quo. El arte siempre ha mantenido la utopía entre sus debates. La utopía invita a trasformar lo cotidiano y luchar contra la injusticia. El arte, a su juicio, llama a la participación y no margina las necesidades básicas de los ciudadanos. Se afirma una "estética con ética" en defensa de la igualdad. Reclama la implicación reflexiva a favor de las colectividades. El artista es un vigilante para que se realice la democracia. Se necesita siempre un arte que tenga en cuenta las problemáticas del presente más allá del éxtasis en las pantallas[219]. El arte se volvió contemporáneo cuando pasó a hablar de lo cotidiano, concluye.

---

[215] Edit. Catedra 2002. Puede verse también M. Perniola, *El sex-appeal de lo inorgánico*, Edit. Trama 2014 y del mismo autor *La estética contemporánea*, Edit. Antonio Machado 2016.

[216] Ed. Amarante 2022.

[217] En particular, el tema de la belleza en el nuevo contexto artístico es complicado y confuso. Puede citarse a A. Danto, *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, edit. Paidós: "en ocasiones los especialistas ven la belleza como una traición frente al verdadero rol del artista, mientras que en otras se esfuerzan por encontrar belleza en lo aparentemente grotesco o repulsivo". Danto sostiene que los modernos tenían razón al negar que la belleza fuera consustancial al arte; al mismo tiempo, sin embargo, la belleza es esencial para la vida humana y no siempre debe ser desterrada del arte.

[218] Alberto Santamaría**,** *El idilio americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime*, ediciones de la Universidad de Salamanca 2005.

[219] Puede verse también Herschel B. Chipp, *Teorias del Arte Contemporaneo: Fuentes Artisticas y Opiniones críticas*, Ediciones Akal 2005.

Está claro que no se desea siquiera el modelo de "genio" de siglos. Esta versión del genio, clásica, se corrobora ejemplarmente en un ilustrativo pasaje de Denis Diderot: "el genio no piensa más que en sí mismo; el resto del universo le importa un rábano. Su mujer y su hija pueden morirse cuando quieran (...)[220]. No se cree en aquello de que el secreto del genio de Mozart sería haber podido visualizar la música, el de Einstein haber sido capaz de visualizar las ecuaciones y los números" [221].

En este contexto, interesantes son asimismo las reflexiones de **J. Claramonte Arrufat**[222] explicando un tránsito desde un arte conceptual de artista a una tendencia más social. Claramonte se fija primero en el arraigo en el arte ha pasado a ser el producto arbitrario del artista. Basta que el artista escoja o señale un objeto cualquiera para que éste asuma esa extraña condición, según la cual deja de ser un urinario o una rueda de bicicleta para convertirse en algo mucho más valioso e imponderable: una obra de arte. Esta es una característica de la modernidad artística. A esto parece haberse reducido el celebrado tránsito del arte de objeto al arte de concepto. Sin embargo y en paralelo a este curioso proceso, en las últimas décadas y de la mano de la influencia de movimientos tan diversos como la Internacional situacionista, los provos, el punk o la antiglobalización se ha ido generando todo un ámbito de prácticas artísticas social y políticamente articuladas que se podría caracterizar precisamente por exceder ese mismo marco de concepción, producción y distribución acotado para el Arte en la alta Cultura moderna[223].

---

[220] Sobre el tema, Philippe Brenot, *El genio y la locura;* U.S. Ramachandran y Sandra Blakeslee, *Fantasmas en el cerebro*.

[221] Esta última reflexión nos llevaría, por su parte, a la cuestión del pensamiento visual; véase Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual*, Paidós Estética, Barcelona 1998.

[222] *Del Arte de Concepto al arte de contexto*, Editorial Nerea 2010. Una obra igualmente importante es la de Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974): epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna": antología de escritos y manifiestos,* 8ª ed. Madrid, Akal 2001: entre la información positivista y la obsesión fenomenológica por retornar a las obras mismas, Marchán Fiz rebasa todo sociologismo como realismo social, lo que transluce las preocupaciones metodológicas del momento y los estímulos estéticos en sus análisis sobre las figuras de lo moderno y en su preocupación por los lenguajes artísticos. El texto que se convertiría en legitimador de lo "nuevo" y, es ahora, un ensayo clásico sobre el periodo abordado, presenta un epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna" junto a numerosas reproducciones y una antología de textos, que permiten contrastar las numerosas oscilaciones experimentadas por el gusto.

[223] A su juicio, "estas prácticas artísticas social y políticamente articuladas , lejos de producirse en los estudios o los cráneos privilegiados de los artistas y mostrarse en museos y galerías toma partido decididamente por **procesos de producción social** mucho más amplios en los que el peso que se daba al misterioso procesamiento de un concepto en la cabeza del artista se traslada ahora al trabajo mediante el cual se critica o se postula todo un contexto relacional y situacional que, sin abandonar en absoluto las herramientas estrictamente artísticas, es replanteado como elemento central de la productividad artística y de la experiencia estética. Se trata de prácticas que algunas veces se han descrito como colaborativas en la medida en que el artista ya ha dejado de ser el artífice solitario de su propio medio homogéneo, el que muele su chocolate en soledad, para

El salto de la modernidad a la posmodernidad se explica a veces como un cambio de gustos y sensibilidades[224]. Para **Stuart Jeffries,** *Everything, All the Time, Everywhere: How we became Postmodern* 2021, la "Post-Modernity" es la destrucción creativa que ha sacudido nuestro presente. El "**Post-modernism**" trajo una sensación de exuberancia y de posibilidad de la irresponsabilidad. Primero, la obra de Jeffries desarrolla la idea de la "destrucción creativa" (es un libro que relaciona Cultura y política). Una característica de nuestro tiempo posmodernista sería una sensación de desagrado, en virtud de la cual nunca cumplimos nuestros deseos. Se fija para ello en ciertos letreros o signos. Es esta una obra que se sitúa en la línea de la defensa de la idea del control social que se desarrolla sobre nuestras mentes. El posmodernismo se desarrolla bajo la impronta del liberalismo que se consagra a partir de los años setenta y que finalmente se relacionará con la globalización económica. Se fija en la arquitectura y dice que la modernidad murió en 1972 dando paso a un estilo arquitectónico distinto. Nos propone –el posmodernismo- *superar una idea de opresión y deshumanización y lo que sobreviene son formas más sutiles de control (en el contexto de las redes… por ejemplo*). En todo caso, del Estado intervencionista se pasa a confiar en las fuerzas libres de mercado. Y todo esto sobreviene dando una imagen sobre el pasado inmediato distinta de la realidad. En puridad, se creó una imagen negativa, *de opresión capitalista, de lo precedente, para dar paso a algo nuevo sin que aquello otro fuera opresivo*. Se produce pues la caída de lo socialdemócrata para dar paso al neoliberalismo.

---

proceder a incorporar como un momento crucial de la construcción de la práctica artística determinados **procesos de negociación y colaboración con otros actores** cuya formación artística puede ser baja o nula pero que, en cambio, pueden aportar un **alto grado de articulación social y política** que contribuye en la misma medida que la coherencia formal a la compacidad y densidad de la propuesta artística contextual. (…) *El nuevo arte de contexto no sólo se produce socialmente sino que no puede entenderse sin esta distribución igualmente social: las prácticas artísticas en cuestión no sólo se despliegan y se cumplen en la calle, en las manifestaciones o las asambleas, sino que es allí precisamente donde cobran pleno sentido, puesto que es en estos ámbitos donde se dan cita los elementos sobre los que la práctica artística politizada debe intervenir* (…)". Es en este momento cuando Claramonte se ve, entonces, en la necesidad de deslindar esta concepción del puro **arte político**, la "**quiebra de la representación"** ("de forma que ya no es legítimo "representar" los antagonismos o los conflictos –ni tan siquiera como casos de estudio- dentro de los muros de una institución que no puede sino extrañar sus términos y posibilidades") y, de forma especial, cómo no, del pensamiento de inspiración benjaminiana "que parece haber leido, sin demasiado aprovechamiento, las famosas últimas líneas del ensayo de Benjamin en que éste recomienda "politizar el arte"". (…) "Esta tendencia ha creído entender que **había que "dejar de hacer arte" para dedicarse ya solamente a hacer política (…)". "**Esta escuela asume sin rubor que cuando hablamos de arte político no cabe aplicar otros criterios que los que cabría aplicar al valorar la efectividad de un mitin o un folleto electoral (…)". Y concluye: "parece de todo punto evidente que no podemos limitarnos a mostrar el tránsito del arte de concepto al arte de contexto sin pensar cómo podría aparecer un aparato conceptual y crítico capaz de dar cuenta a la vez de la tradicional densidad formal de toda obra de arte así como de la dimensión esencial y constitutivamente social y relacional que caracteriza al arte de contexto que nos interesa".

[224] M. Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Edit. Siglo XXI, 1978.

Para **Vattimo** la postmodernidad abre el camino a la tolerancia y a la diversidad. Es el paso del pensamiento fuerte, metafísico, de las cosmovisiones filosóficas bien perfiladas, de las creencias verdaderas, al pensamiento débil, a una modalidad de nihilismo débil, a un pasar despreocupado y, por consiguiente, alejado de la acritud existencial. Para él, las ideas de la postmodernidad y del pensamiento débil están estrechamente relacionadas con el desarrollo del escenario multimedia, con la toma de posición mediática en el nuevo esquema de valores y relaciones[225]. Hemos entrado, pues, en la postmodernidad, una especie de "Babel informativa", donde la comunicación y los medios adquieren un carácter central. En suma, la postmodernidad superaría la modernidad y sus concepciones unívocas con modelos cerrados, grandes verdades y fundamentos consistentes.

Según **Jeffries**, el posmodernismo se originaría aproximadamente en 1964 a través de ciertas obras que cita. **El posmodernismo, por tanto, hermana con el neoliberalismo** y supone un impulso o tendencia cultural, sobre la base de la filosofía del todo vale y el manido ascenso del individualismo libertario. Se presentó como dando apertura a una etapa de optimismo libertario. El neoliberalismo alienta el posmodernismo y nos lleva a una sensación de disfrutar de nosotros mismos. Más que un fenómeno político, el posmodernismo se definiría por ciertas **sensaciones** como por ejemplo que el arte se convierte en una marca o de que ha triunfado el mundo de las mercancías y sobre todo la integración o cooptación de elementos de rebeldía. Se consigue que no haya nada fuera del mercado. El posmodernismo es una liberación de reglas más estrictas en conexión con la democracia. Y es que el posmodernismo nos trae ese tono o toque más lúdico o divertido o antirreglas o antiautoridad. Nos hemos acostumbrado a vernos más como consumidores que como ciudadanos, hasta el punto de que la política viene a ser una extensión del consumismo. “We are today scarcely capable of conceiving politics as a communal activity because we have become habituated to being consumers rather than citizens. Politicians treat us as consumers to whom they must deliver. Can we do anything else than suffer from buyer's remorse?” Pero el posmodernismo no ha terminado, no ha muerto. Somos absolutamente posmodernos[226].

Valeriano Bozal no se muestra rupturista entre modernidad y postmodernidad, sino haciendo ver una interrelación entre ambas. Frente a la idea de progreso, evolución e innovación de las vanguardias artísticas, **el arte posmoderno** defiende la Cultura popular, la hibridación, el eclecticismo, la mixtificación, el «nomadismo» —ir de un estilo a otro—, la «deconstrucción» —tomar elementos estilísticos del pasado—, etc.

---

[225] El pensamiento débil, *Il pensiero debole* (1983), editado por G. Vattimo y P. A. Rovatti, Milán, Feltrinelli; El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la Cultura posmoderna; *La fine della modernità* (1985); Milán, Garzanti; La sociedad transparente, *La società trasparente* (1989), Milán, Garzant; Filosofía al presente, *Filosofía al presente* (1990); Milán, Garzanti; Adiós a la verdad, *Addio alla verità* (2009), Roma, Meltemi.

[226] Véase también M. Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, edit. Metrópolis, traducción de Teresa Beguiristain, 1991, original en 1987.

Precisamente, si se ha caracterizado la realidad del presente como "postmodernidad" es debido al eclecticismo de la realidad [227], creándose una especie de espejismo de abundancia o *engaño de realidad* cuyo sentido está en crear un universo de consumo-espectáculo [228]. No estamos ya ante una simple interrelación entre las distintas disciplinas [229]. Más bien, lo característico ha pasado a ser la *contaminación* de lo uno sobre lo otro [230]. En el ámbito de la producción científica el sistema de nuestro tiempo sería la "cita de citas", el "hipertexto"; el autor ha pasado a ser un "hábil mezclador", casi un "cocktailman" [231].

Para Bozal, *Historia del arte; modernos y posmodernos* [232], la **modernidad** adquiere un sentido cada vez más preciso: es más fundado el proyecto moderno, es decir, aquel que se funda en el conocimiento racional, en la razón instrumental, en la autonomía de la estética, tres ámbitos en los que la felicidad es históricamente posible y, en los que la felicidad aparece como un resultado del progreso histórico. El proyecto moderno se perfila como un desarrollo del proyecto ilustrado con los matices que se desee pero esencialmente siguiendo sus ejes principales: el proyecto ilustrado establecerá la supremacía del conocimiento racional, científico, sobre la creencia, a la vez que su independencia respecto de esta última, y considera que solo en el conocimiento de la naturaleza puede afianzarse la verdad y la felicidad. Concibe la moral y el derecho sobre

---

[227] Por pura lógica, cuanto mayor es la abundancia y diversidad de medios, mayor es el riesgo de confusión entre todos ellos. Ya Wassily Kandinsky, con clarividencia, decía que "a medida que el ser humano se desarrolla aumenta el número de cualidades que atribuye a los objetos y a los seres" (*Über das geistige in der Kunst; Acerca de lo espiritual en el arte*).

[228] Este término ("postmodernidad") sería apropiado para explicar el fenómeno del mundo regido por los intereses de una masa dominante (François Lyotard; Marhall McLuhan; Jorge Lozano; Félix Duque). Puede verse *Boletín de la Fundación Juan March,* 290, 1999.

[229] Así, entre una infinidad de ejemplos, la teoría matemática de las integrales fue decisiva para organizar el Estado durante la Segunda República, en clave "regionalista" o, mejor, "integral"; otros ejemplos son *La psicología matemática,* de Francis Ysidro Edgeworth, Pirámide 2000, la *Ética para ingenieros,* de Rafael Escolá y José Ignacio Murillo, Eunsa 2000 y tantos y tantos enfoques similares.

[230] Se entiende así que los artistas hablaran, a principios del siglo XX, de la "muerte" del arte, los teólogos y filósofos de la "muerte de Dios", los arquitectos del "ocaso de la arquitectura", los novelistas del "fin de la novela" y los urbanistas del "crepúsculo de la ciudad", a lo que quizás podría sumarse la proclama intelectual de "su propia muerte". Y, sin embargo, todas estas disciplinas existirán nominalmente.

[231] En este contexto se entiende por ejemplo el concepto, sabido por todos, de "desarrollo sostenible" (*the sustainability*). No basta ya con inventar. Así para Jürgen Habermas "la naturaleza (es decir, la biología) no prohibe la clonación. Debemos decidir nosotros mismos" ("Un argumento contra la clonación de seres humanos, tres réplicas", *Revista de Occidente,* 226 marzo 2000).

[232] Historia 16 número 50 1993.

fundamentos universales y rechaza los puntos de vista particulares en este marco. Considera la autonomía de lo artístico y cultural respecto de la corte, del Estado, pero también de la religión y de la iglesia. Hemos sido educados en este proyecto pero no parece haber obtenido los resultados esperados. El arte quiere terminar con la distancia entre el arte y la vida, y establecer la posibilidad de que todos seamos artistas; pero al final el público no ha seguido este arte. En la posmodernidad se recuperan motivos del pasado y se repiten. Todo vale en cuanto que forma parte de esa cotidianidad de imágenes que constituye nuestro mundo y ahora esta actitud vale y no para desmitificar el mundo sino que vale en sí mismo en cuanto que semejantes imágenes son interesantes (citando distintas obras de David Salle. Se fija también en Jiri Georg Dokoupil y su forma de acoger motivos de la tradición pictórica).

Otra idea importante es el paso de influencias, en el arte plástico, desde Paris a **Nueva York**[233] como consecuencia de la inmigración a Estados Unidos por parte de europeos generalmente por motivos políticos, y por el desarrollo de ciertas instituciones como el MOMA o Peggy Guggenheim pudiéndose citar inicialmente a autores como Arshile Gorky, Wilem de Kooning o MarkTobey.

Pero en este contexto lo más destacable fue el **expresionismo abstracto**[234]**.** Destacan los críticos estadounidenses como Clement Greenberg [235], así como Harold Rosenberg y Thomas B. Hess. Fueron estos críticos los que hablaron de *American type painting*, *Abstract expressionism*, *Action painting*, *Drip painting* o *Gestural painting*. Es al crítico Robert Coates a quien se atribuye la acuñación del término *abstract expressionism*, pese a que los artistas de este movimiento rechazaron el término. Dentro de este movimiento se encuentra la *Action Painting* («Pintura de Acción» o «pintura en acción», también traducido como «pintura gestual»), término acuñado por el crítico Harold Rosenberg en el año 1952 para referirse a la obra de artistas como Jackson Pollock, Franz Kline y Willem de Kooning. Al expresionismo abstracto también se lo conoce como **Escuela de Nueva York**[236]. El Pop art significará una adhesión a la sociedad de consumo. La fusión entre el expresionismo abstracto y el Pop art desemboca en el nacimiento, a finales del siglo XX, del «arte contemporáneo», una producción enteramente sometida a las leyes del mercado.

---

[233] Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, edit. Tirant Lo Blanch 2007; Irving Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana, 1996.*

[234] Sobre el expresionismo abstracto puede verse *La energía visible. Jackson Pollock. Una antología*, Edit. La balsa de la Medusa 2016, edición a cargo de José Lebrero Stals (en especial, sobre Pollock); Kaprow, *El legado de Jackson Pollock*, 1958.

[235] Greenberg es autor de libros como *The Nation* y *Partisan review*, y Arte y Cultura en Paidós; y Observaciones sobre arte y gusto. Véase Pedro de Llano, "Vanguardia y kitsch" en el universo del totalitarismo", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2013 vol. 25.

[236] Dore **Ashton,** *La escuela de Nueva York*, Edit. Cátedra, Madrid, 1988

Siguiendo con las tendencias o movimientos desde la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días, destaca, pese al arraigo en el arte de décadas anteriores, el **arte conceptual** típico tras los años sesenta del siglo XX. **S**e trata de un movimiento artístico en el que la conceptualización o la idea es más importante que la obra de arte como objeto físico o material. La idea principal que subyace en todas ellas es que la obra de arte no es el objeto físico producido por el artista sino que consiste en conceptos e "ideas". El artista, como decía **Joseph Kosuth**[237], solo "sugiere", pero el arte dependerá después de los textos, el debate y el concepto que provoque. "A pesar de su extremada diversidad –body art, performance art, narrative art– lo que une a estas diversas manifestaciones que he venido anunciando, y que se han dado en denominar "arte conceptual", es su énfasis casi unánime sobre el lenguaje o sobre sistemas lingüísticamente análogos y la convicción de que "el lenguaje y las ideas son la verdadera esencia del arte". Ideas dentro, en torno y acerca del arte, transmitidas a través de medios escritos, registros fotográficos, formatos audiovisuales y documentos en general, es lo que constituye al arte del concepto. El artista Kosuth parece tener pretensiones de pureza científica. Su actitud es analítica o científica[238].

Por tanto, arte y lenguaje se perciben como mediadores o intermediarios sobre los que se funda la experiencia. Este es un arte que existe, sin importar la forma que adopte (o no adopte); su existencia más plena y más compleja tiene lugar en las mentes de los artistas y de su audiencia. Es un arte que exige del espectador un nuevo tipo de atención y de participación, otorgándole a la experiencia estética un rol constructivo y crítico". "La vía de acceso, el nexo que puede comunicar la factura artística y la teoría del arte está en lo que se ha denominado arte conceptual. En este ámbito se da cabida para que el artista teorice y para que el filósofo ejerza el oficio del artista; constituyéndose un cruce entre texto y material o entre lectura y técnica".

"El arte conceptual también ha influido profundamente la evolución de la música contemporánea, teniendo en John Cage su principal representante. Es con John Cage que parece borrarse toda frontera entre el arte gráfico y las partituras. Cage interpreta dibujos y gráficos de manera musical y señala que ciertas partituras le permiten reconocer el decrecimiento de formas concretas y aisladas[239]. Los escritos y partituras de John Cage han concitado el interés y generado discusiones entre los artistas conceptuales, quienes han tematizado ciertos aspectos de la creación conceptual en los terrenos del sonido, la composición y la interpretación musical". Las ideas prevalecen sobre sus aspectos formales o sensibles a modo de que lo artístico es el concepto, favoreciendo la reducción a lo mental y prescindiendo de la realización material, indiferente a la técnica, el material o la forma que se utilice para representarlo[240].

---

[237] *Art after Philosophy» (1969)*

[238] Michael Corris, *Conceptual art, theory, myth and practice*, Cambridge University Press 2004.

[239] Puede verse John Cage y Joan Retallack, *Visual Art. John Cage en conversación con Joan Retallack*, ed. Metales preciosos, 2011.

[240] La práctica del arte conceptual surgió en los años sesenta y se hizo popular a través de un grupo de artistas estadounidenses e ingleses entre los que se encontraban Art & Language, Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth y Lawrence

A veces se afirma que es propio del arte conceptual situarse el margen de ideologías políticas. Y que el caso español es único a nivel mundial, ya que se produce un arte conceptual *muy politizado*. Y se cita a Francesc Abad, F. Torres, Jordi Benito, Antonio Montadas, Nacho Criado, Alberto Corazón (Simón Marchán Fiz).

Sin embargo, también se ha puesto de manifiesto la fuerte relación entre lo conceptual y lo político, al menos en el contexto hispanoamericano, acaso no tanto en el anglosajón. **Lippard** [241], desde su posición privilegiada sobre el conceptualismo (al haber convivido con sus artistas) primero va citando autores y referencias del arte conceptual, entre otros Paulo Freire y sobre todo en el psicoanalista y artista Oscar Masotta[242], o Ad Reinhart y sus pinturas negras con un intento de acabar con la pintura[243], Robert Morris[244], Douglas Huebler [245], Hans Haacke. Pero, acto seguido, expone esa relación política, fijándose en el grupo de artistas revolucionarios de Rosario (Tucumán arde) con grupos obreros como protagonistas, contra el cierre de industrias atacando la Cultura burgués y el placer del arte, buscando un arte transformador. Y el grupo Obreros del Arte (Art worker coalition[246]) de Nueva York y su crítica a las instituciones. El arte conceptual fue

---

Weiner. A menudo suele explicarse el arte conceptual como una reacción al formalismo que había sido articulado por el influyente crítico Clement Greenberg.

[241] Lucy Lippard, "conceptualismo", en Varios autores, *Ideas recibidas. Un vocabulario para la Cultura artística contemporánea*, MACBA 2009. Esta obra se inspira en *Keywords* (1976), de Raymond Williams, y es una puesta al día de un léxico que ya en su momento quería difuminar la tradicional frontera que separa lo artístico de lo social. El libro recoge las aportaciones que tuvieron lugar en un curso del MACBA a lo largo de los meses de otoño de 2007 y 2008. Cada autor va analizando una palabra clave: cine, crítica, museo, cubo blanco, performance, pop, público y subjetividad, como conceptos clave del arte contemporáneo.

[242] Oscar Masotta (Argentina, 1930 – España, 1979) fue una figura crucial en la modernización del campo cultural argentino entre los años cincuenta y setenta.

[243] Durante la última parte de su vida, Ad Reinhardt pintó sistemáticamente cuadros en los que no había más que pintura negra, aunque con el aditamento de algunas texturas.

[244] Robert Morris (Kansas City, Misuri; 9 de febrero de 1931-Kingston, Nueva York; 28 de noviembre de 2018) fue un escultor estadounidense, escritor y artista minimalista y de Land art, de la performance y del arte procesual y el arte de instalación.

[245] Douglas Huebler (27 de octubre de 1924, Míchigan, Estados Unidos—12 de julio de 1997, Cabo Cod, Massachusetts, Estados Unidos) fue un artista conceptual, con una larga trayectoria e influencia en grandes generaciones de artistas del siglo XX.

[246] La Art Workers' Coalition (AWC) fue una asociación que operó en Nueva York entre 1969 y 1970 con el objetivo de transformar las relaciones entre museos y artistas. También tomaron parte en otras reivindicaciones abiertas entonces en Estados Unidos, en especial por los derechos civiles, y se vincularon a movimientos antibelicistas.

un producto del fermento político de su época, y su traslación al arte. Hans Haacke (la información que se da en el momento adecuado puede llegar a ser poderosa y afectar al tejido de la sociedad en general). El arte conceptual es político, a su juicio. Era preciso reaccionar contra Greeenberg y proponer la rebeldía y la propuesta antisistema, así como la desmitificación y desmercantilización del arte, para que fuera este independiente buscando una actitud política. Asimismo, se destaca la relación del conceptualismo con la educación para la explicación de fenómenos artísticos. Llega a primar lo explicativo sobre la obra misma. Citándose a **Joseph Beuys**.

Más que de "arte conceptual", habría que hablar de "arte contextual", según Lippard. En este contexto destaca Luis Camnitcher, como ensayista, crítico de arte, comisario, pedagogo, conferenciante, creador de objetos, acciones o composiciones musicales, Camnitzer se centra en la capacidad transformadora del arte, al que considera en esencia un producto de la reflexión. Su práctica, sea artística, ensayística o pedagógica, se caracteriza por abordar asuntos controvertidos de nuestro tiempo, como la crítica al arte-mercancía, a la desmitificación y obsolescencia del papel del artista en la sociedad de consumo, a las estrategias que el poder utiliza para imponer su lógica y perpetuar su dominio, o a la capacidad de las sociedades neoliberales de convertir la educación en un instrumento propagandístico y por tanto irrelevante, todo ello a través de la función significante del lenguaje, sus ambigüedades y arbitrariedades, y del poder evocador de las imágenes. Con estas herramientas, Camnitzer busca despertar en el espectador la participación activa y su involucración en el proceso artístico.

La **filosofización de lo artístico** como característica de lo artístico contemporáneo se explica por ejemplo por el profesor Peter Osborne, *El arte más allá de la estética*[247]: "el interés por discursos sobre arte explícitamente filosóficos ha tenido lugar en el contexto de una crisis de la crítica", que es lo que Jean-Marie Schaeffer designó como crisis de legitimación del arte contemporáneo[248]. "El arte conceptual, sea cual sea la opinión que se tenga sobre él, se encargó de dejar esto claro. De hecho, es precisamente el reconocimiento del carácter inmanentemente filosófico del arte contemporáneo lo que ha llevado, a Arthur Danto entre otros, a declarar de nuevo el final del arte (The End of Art, en Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, 1984)".

Y sigue razonando que el arte conceptual aporta la visión de un arte específicamente filosófico... Es importante distinguir niveles diferentes por los que se han conducido las disputas acerca de la relación entre el arte conceptual y la filosofía. Así, Sol LeWitt representaría el primer nivel, con su obra "Párrafos sobre arte conceptual" de 1967, identificando generalmente la idea o concepto como parte más importante de la obra. Es decir, más importante que el objeto. Un impulso fue Kosuth para quien la condición de arte es un estado conceptual, ya que los objetos son conceptualmente

---

En 1969, en protesta por la participación americana en la guerra de Vietnam, llevaron a cabo diversas acciones en el Museum of Modern Art de Nueva York, como la petición de retirada de *Guernica* del museo. Lucy Lippard, Carl Andre, Sol LeWitt o Hans Haacke son algunos de los artistas que integraron esta

[247] Cendeac 2010.

[248] *Art of the Modern Age*, Princeton Unitersity Press 2000.

irrelevantes para la condición del arte. Otro momento sería el de la revista art-language entre 1969 y 1972[249] (…).

En definitiva, leer textos sobre la música de J. Cage, por ejemplo, es maravillo, un mundo lleno de magníficas reflexiones, lo que no se acompasa después con la audición. Uno puede sentirse cómodo con los planteamientos teóricos, de entender el arte a través de un estilo metafórico de cosas que sugiere a los estudiosos, pero en música hay que pensar en el ser oyente, más que en el investigador o incluso que en el lector.

Como bien se ha afirmado, por referencia al arte musical, "por otra parte, es preciso recordar que buena parte de la música de vanguardia nace, con mayor frecuencia, más a partir de un impulso crítico y filosófico que de razones de índole estrictamente musical"[250].

Son numerosas e interesantes las explicaciones del salto al nuevo arte expresado siempre con distintos matices.

Juliane **Rebentisch** comenta que "el arte contemporáneo no es ya susceptible de comparación con las obras del pasado porque no puede entenderse sin ambigüedad a la luz de una tradición de música o pintura o escultura o literatura. Y por la misma razón no puede entenderse que el arte contemporáneo aspire a ser una forma de progreso. En comparación, pues, con el programa normativo del arte moderno, los términos "arte contemporáneo" suscitaron la sospecha de que su supuesta neutralidad no fuera otra cosa que un indicio más de nuestra *pérdida de todo criterio* para juzgar lo que arbitrariamente se nos ponga adelante; de acuerdo con esta sospecha, el término arte contemporáneo designa solo aquello que se produce ahora mismo, **sin indicar ninguna dirección de desarrollo** histórico; *ejemplifica una inmanencia del* presente, un empirismo del ahora, una terminante afirmación de lo dado. La historia de éxito del arte contemporáneo no es por tanto otra cosa que el triunfo de una ideología que obstaculiza cualquier perspectiva de cambio, exactamente en la misma medida en que el calificativo contemporáneo connota también una cierta flexibilidad y dinamismo"[251].

Sobre este tema del "todo vale" y ausencia de crtierio o dificultad para formar un criterio, es a mi juicio curioso que algo tan subjetivo a priori, y tan vago, como "la **sensación**" pudiera ser al final la única guía para enfrentarse con el viejo pero nuevo problema de cuándo una obra es arte. Dentro de la ausencia de criterio (que destaca por

[249] Sobre el tema también**,** Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Ed. Paidós 2002; Varios autores, *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, Ed. La balsa de la Medusa 2005. Un ejemplo de buena crítica que hace filosofía del arte, José Luis Brea, *Nuevas estrategias alegóricas*, edit. Tecnos, 1991. Del mismo José Luis Brea, *Las auras frías (El culto a la obra de arte en la era postaurática),* edit. Anagrama, 2006.

[250] Enrico Fubini, *Estética de la música*, Antonio Machado Libros 2004.

[251] Juliane Rebentish y otros, *Juzgar el arte contemporáneo, Judging contemporary art*, Univ. Pública de Navarra, 2012.

ejemplo Rebentisch) aquella parece aportar algo de luz. Dentro de su subjetividad esencial, deja entrever un criterio, es decir, si la obra produce alguna sensación de interés.

Así **José Luis Pardo**, *Estética de lo peor, de las ventajas e inconvenientes del arte para la vida*[252] afirma que a lo largo del siglo XX, en el camino iniciado por las vanguardias, la belleza y el arte se convirtieron para sus propios creadores en *algo sospechoso*. El placer estético no podía responder a la contemplación de la belleza; el arte debía mostrar lo negativo, *lo siniestro*. Pero en ese intento de superar el divorcio entre el arte y la vida, de responder a lo inhóspito de nuestro mundo, no sólo se ha desterrado *la belleza canónica*, también se ha institucionalizado el arte como mercancía y espectáculo de masas. Y en uno de los pasajes del libro citado, tras citar a Heidegger y la Escuela de Frankfurt, se afirma "el arte no podía permanecer ajeno a esta vertiente de la **crisis de la representación** que constituye la desaparición de la presencia, el desvanecimiento o la fuga del trazo, del color de la figura. Intangible, invulnerable, invisible, gaseoso, inarticulado, vaporoso, aéreo, imaginario, inatacable: se diría que esta constelación semántica ha pasado *de la ética a la estética*, no solamente como inspiración de obras y proyectos determinados por el abandono de la rigidez de la obra de arte clásica incluso en el formato, sino también como guerra de guerrillas de lo pequeño o inestable frente al gran aparato oficial del arte, frente a la Estética con mayúsculas y, desde luego, a la Cultura general, en cuyo seno la emergencia de lo ínfimo y de lo débil coincide con una difuminación entre alta Cultura y Cultura popular o Cultura de masas, pues los iconos más flagrantes de esta última esfera se integran como otros tantos elementos compositivos de la primera...".

En este sentido, **Boris Groys**, *Volverse público* [253], plantea cómo el arte, en vez de sumar, se empeña en "quitar o **destruir**". Busca el arte, en la subjetividad del espectador, que intuya lo que se le dice que tiene que ver. Muchas veces creando una sensación de **malestar**; como se observa claramente en la música. La frustración del artista lleva a la muerte del autor a través de la obra, para que el espectador solucione el problema, sin posibilidad alguna. El arte ha de mostrar lo que no vemos habitualmente y ha de hacernos reflexionar. En realidad, "la búsqueda" es lo principal, *se muestra la obra que el artista está buscando*. La documentación para hacer la obra puede ser la obra misma. Puede no importar tanto el resultado final. No está bien visto hacer algo clásico; hacer algo extravagante sí lo está. En nuestro mundo, todo ha de ser social y, sin embargo, se precisa individualidad y soledad para crear.

El mismo **Boris Groys**, en *Arte en flujo, ensayos sobre la evanescencia del presente* [254] se fija en cómo, tras el siglo XX, el arte y sus instituciones fueron sometidos a la crítica de un nuevo espíritu democrático e igualitario. El suprematismo de Malévich[255], el futurismo de Marinetti y el trabajo de los artistas de la Bauhaus

[252] Ed. Barataria, 2011.

[253] Ed. Caja Negra 2014.

[254] Ed. Caja Negra, 2016.

[255] El suprematismo fue un movimiento de arte abstracto ruso, fundado por el pintor nacido en Kiev, Kasimir Malevich (1878-1935) alrededor de 1915. Consistía principalmente en formas geométricas elementales (cuadrados, círculos).

desacreditaron tanto la noción de la obra de arte como objeto sagrado, como la función preservativa de los museos y las promesas de eternidad materialista que estos auguraban. En términos de Boris Groys, esto sentó las bases para el desarrollo de un "realismo directo": un arte sin producto, que no produce objetos sino prácticas destinadas a no sobrevivir, como las performances, las instalaciones y el arte relacional. Con ello, se cumple uno de los objetivos más radicales de las vanguardias: el arte **abandona su distinción** y sus privilegios, y se entrega a la corriente del tiempo, a la disolución que pesa sobre el flujo de todas las fuerzas materiales.

Javier **Montes** [256] aporta, como rasgos del arte contemporáneo, que pueda ser más "declaración" que la "obra" misma, ya que lo que importan son los principios y actitudes en torno a la creación. El arte pasa a esconderse en todas las manifestaciones de la vida: "un bote de detergente, una comunidad de vecinos, una idea nunca dicha en voz alta, un no presentarse en la inauguración de nuestra propia retrospectiva". Además, puede ser más importante la *personalidad del artista* que las obras. Se vende la imagen del artista. En un mundo anodino, en la Cultura de masas, empiezan a verse las dificultades y oportunidades de crearse una imagen. Es un recurso que explotaron F. Bacon, Joseph Beuys, Dalí, Wahrhol.

Chantal **Maillard**, *La razón estética* [257] nos informa de que el arte contemporáneo debe ser entendido a través de dos claves. La primera, la ironía. La segunda, el humor[258].

Es habitual este tipo de enfoques. El arte contemporáneo habría de ser aceptado porque parte de otra actitud o de otros conceptos, la valoración de lo cotidiano, etc., ya que no puede entenderse conforme a los modos tradicionales. Así también, "lo camp" [259], sería interesante porque tiene mérito de ser irónico, vulgar o exagerado. Se habla así de una "estética de la singularidad", debido a esta nueva forma de ver la estética sin belleza[260].

---

[256] *Visto y no visto. Apuntes y apuestas sobre arte contemporáneo*, Editorial Machado Libros, 2022.

[257] Edit. Galaxia Gutemberg, 2021 (primera edición 2017, escrito en 1998).

[258] Otra "explicación" del arte contemporáneo es la de Donald Kuspit, *El fin del arte*, Ed. Akal 2006, quien recuerda también las explicaciones o visiones habituales en el sentido de que tras el arte contemporáneo se pierde la diferencia entre arte elevado y popular, se pierde la experiencia estética, y prima lo cotidiano y su sentido antitrascendente. Acusa de superficialidad al arte pop. Y habla de que ha perdido profundidad emocional y existencial.

[259] *Notes on Camp,* de Susan Sontag, 1964, publicado en la revista *Partisan Review*. Se volvió a publicar en 1966 dentro de su libro de ensayos *Contra la interpretación*.

[260] Fredric Jameson, "Estética de la singularidad*",* New Left Review marzo abril 2015.

A mi juicio, poco aportan estas explicaciones, sobre que el arte contemporáneo ha de entenderse de un modo distinto al anterior, porque parte de claves diferentes, sean estas la ironía o el humor, o las que fueren. Este dato o enfoque resulta intrascendente. Hay obras musicales harto aceptables de arte contemporáneo, no por estas razones, sino por su propio contenido; como siempre ha sido. Si son aceptables dichas obras es porque crean una sensación artística: igual que la crean Bach o Beethoven, también hay obras hoy día que crean una sensación de ese tipo; nunca las sensaciones son coincidentes, ni lo fueron antes tampoco[261].

Acaso debería ponerse en valor el concepto "sensibilidad" racionalmente elevada. Dudo de si los actuales estudiosos de arte tienen sensibilidad suficiente para captar la música de Bruckner, por ejemplo. En realidad, la falta de sensibilidad en materia de arte no es para nada tema nuevo. En los viejos "tiempos del arte", la mayoría acudía a las Salsas de concierto sin captar (entender o sentir) realmente el mensaje del compositor. Pero esto es secundario, en comparación con lo principal: que se logre hacer arte, a costa de un modelo social que lo faculta.

Lo realmente importante es que se genere la obra musical en sí (con la excusa de esa minoría capaz de sentirla o entenderla). Ha de hacerse arte como compromiso con el arte y con la historia. Su sentido se produce con tal de que haya una minoría capaz de captar su mensaje. O una suma de minorías, pues, a lo largo del tiempo.

Claramente, el problema sigue vigente (pese a las novedades, en realidad, nada hay nuevo). En muchas de las publicaciones que citamos, se acude a la pura anécdota explicativa, argumentando, por ejemplo, que el arte requiere actualmente una nueva comprensión, porque ahora es "irónico…"o conceptual, etc. Realmente decir algo así ¿tiene algún interés?

Sigamos reseñando alguna publicación más. Desde lo puramente literario, **Los reconocimientos** de William Gaddis [262]: lamenta la muerte del arte y se refugia en el arte. Este ha muerto y todo lo que hay son falsificaciones. Por eso se dedica el protagonista a falsificar, el arte es imposible, la sociedad las masas lo hace imposible. Wyatt y Basil, al igual que Stephen, Stanley y el resto de personajes, rechazan el arte contemporáneo, incluso en general la sociedad en la que viven. Persiguen la verdad y la autenticidad en un mundo donde lo sagrado no es tal, no puede existir, se encuentra ahogado por el comercio, el ruido, la falsedad: "– ¿El arte actual? – Los dientes desiguales mostraron una sonrisa burlona a través del humo –. El arte actual se escribe con f [Art, "arte", fart, "pedo"]".

Hagamos mención a algunas corrientes comúnmente citadas como representativas del arte de la segunda mitad del siglo XX. El instalacionismo, **instalación artística** o **arte instalación** es un género de arte contemporáneo desarrollado tras los años sesenta afirmando la prevalencia de la obra sobre sus aspectos formales. Se considera esta tendencia dentro del arte contemporáneo conceptual. El artista propone; las obras pueden

[261] Véase Arturo Caballero Bastardo, *Arte y perversión. Apuntes para una poética de la sociedad satisfecha*, Ediciones Trea 2021.

[262] Edit. Sexto Piso, 2014, obra publicada en inglés con el título The Recognitions en 1955.

presentarse en cualquier espacio, cuentan con variados materiales, son efímeras y pretenden la interacción con el espectador. Conecta con Marcel Duchamp y su uso de objetos cotidianos resignificados. Como autores del instalacionismo pueden citarse a Helio Oiticica, Bruce Nauman, Joseph Beuys, Francis Alÿs, Daniel Buren, Wolf Vostell, Nam June Paik, Marcel Broodthaers o Antoni Muntadas[263].

Fluxus es un movimiento artístico de las artes visuales, música, literatura y danza, que tuvo su momento más activo entre la década de los sesenta y setenta del pasado siglo. Con el Fluxus los objetivos no son estéticos sino sociales e implican la eliminación progresiva de las Bellas artes y el empleo de su material para fines sociales con carácter de ruptura y provocador. Wolf Vostel desarrolla acciones con carácter político criticando la injusticia social, la violencia, la destrucción de la naturaleza, utilizando objetos de la sociedad industrial, televisores, vagones de tren... El Fluxus reacciona contra el objeto artístico tradicional como mercancía y se proclamó a sí mismo como un movimiento artístico sociológico. Fluxus fue informalmente organizado en 1962 por George **Maciunas** (1931-1978) para quien el arte debe ser simple y divertido y *sin mayores pretensiones, tratando temas triviales*, y sin recurrir a técnicas especiales ni ser elaborado a través de la repetición de ensayos. Podemos citar a John Cage o Yoko Ono; se procura la ambigüedad e incertidumbre[264]. Un concierto Fluxus es una experiencia para el oyente en la que cualquier objeto o cosa se convierte en un instrumento. De ese modo, Fluxus procura la comunicación e incide en la sociedad desde el punto de vista sociológico y psicológico.

En principio, es preciso reconocer el esfuerzo político de Fluxus. Pero lo cierto es que la sociedad no se dio cuenta ni de que existía Fluxus. Los progresos sociales los consiguió el propio pueblo cuando el político pasó a ser un mandatario del votante. No tuvo mayor impacto Fluxus, ni en el arte ni tampoco como contribución a la realización de las aspiraciones democráticas populares.

A lo anterior se suman los matices de especialistas, así el de Ernst **van Alphen[265]**, aportando la visión archivista, en el sentido de que el arte contemporáneo se apoya de forma significativa en archivos, por ejemplo el arte de las instalaciones. En los archivos constan referencias de otras obras y datos precisos para realizar nuevas obras.

---

[263] Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History*, ed. Tate, 2005.

[264] Incide en la idea de incertidumbre la exposición *Protection No Longer Assured*, del Espacio Solo de Madrid (junio 2023) cuando nos propone una reflexión sobre el *horror delicioso ("delightful horror*") a través de la mirada de más de 30 artistas internacionales y más de 60 obras realizadas en medios tan diversos como la escultura, la pintura, el sonido o la inteligencia artificial. La exposición incluye obras de Keiichi Tanaami, David Altmejd, Justin Matherly, Mika Rottenberg, Grip Face, Glenda León o Paco Pomet, entre otros.

[265] *Escenificar el archivo. Arte y fotografía en la era de los nuevos medios*, Ed. Universidad de Salamanca, 2018.

Otra corriente es el **arte procesual** o **arte en proceso** (en inglés, *Process art*), que pone el acento en el "proceso" de formación o creación de la obra de arte y su carácter efímero; el arte se ve como un viaje creativo o proceso, más que como el producto acabado. El arte procesual ha sido considerado un movimiento creativo en los EEUU y Europa a mediados de los sesenta.

En este contexto puede verse el **arte generativo**. Philip Galanter lo define como "arte que se refiere a cualquier práctica artística en la que el artista usa un sistema, como un conjunto de reglas del lenguaje natural, un programa de computación, una máquina, u otra invención procedural, que es puesta en movimiento con un cierto grado de autonomía contribuyendo a o resultando en un trabajo artístico determinado". En ocasiones lo más importante de este proceso no es un resultado final, sino el proceso de creación y las ideas creativas que se pensaron para desarrollarlo (https://brotherad.com/barcelona).

El **nuevo realismo** es un movimiento artístico de pintura fundado en 1960 por el crítico de arte Pierre Restany [266] y el pintor Yves Klein, durante la primera exposición colectiva en la galería Apollinaire de Milán[267]. Se origina paralelamente al Pop Art estadounidense. No obstante, el pop se centra en el consumo y el nuevo realismo en el capitalismo oscuro. Los miembros del grupo veían el mundo como una imagen, de la que ellos tomarían partes y las incorporarían a su obra. Buscaban unir lo más posible la vida y el arte. Abogaban por un regreso a la «realidad». Gérard Deschamps ensambla trapos, ropa interior femenina… También es **ensamblador** Daniel Spoerri, cuya obra da cuenta de la sociedad de consumo que come. Usa los cubos de basura de sus vecinos[268].

En el **arte participativo** la audiencia participa en el proceso creativo, lo que permite a los espectadores convertirse en coautores, editores y observadores del trabajo. Por lo tanto, este tipo de arte interactúa con el espectador. Su intención es desafiar la forma dominante de hacer arte en Occidente, en la que una pequeña clase de artistas profesionales hacen el arte mientras el público asume el papel de observador pasivo o consumidor, es decir, comprando el trabajo de los profesionales en el mercado [269].

---

[266] *Primer manifiesto del nuevo realismo,* 1960.

[267] P.F.R. Carrassat, y I. Marcadé, "Nuevo realismo", en *Movimientos de la pintura*, Larousse 2004.

[268] Los «cartelistas», como Jacques de La Villeglé, Raymond Hains, François Dufrêne y Mimmo Rotella, se vuelven hacia el universo de la publicidad y de la sociedad de consumo, seleccionando carteles que quitan, superponen, desgarran y recomponen. Las Acciones-espectáculo son lo que más tarde se llamarán performances donde la obra de arte se construye (o se destruye) delante del público.

[269] Puede citarse Claire Bishop, *Infiernos artificiales, sobre el arte comprometido socialmente participativo en los EE.UU*. Claire Bishop estudia el futurismo y el dadaísmo, la Internacional Situacionista, los Happenings en Europa del Este, Argentina y París, el Community Arts Movement de los años 70, y el Artists Placement Group. Concluye con un análisis de proyectos educativos a largo plazo de artistas contemporáneos como Thomas Hirscorn, Tania Bruguera, Althamer Pawel y Paul Chan.

El **happening** tiene su origen en la década de 1950 y se considera una manifestación artística multidisciplinaria. Es algo que sucede, el propio término indica el sentido general de esta tendencia: "acontecimiento, ocurrencia, suceso" que expresa en arte una idea de **"**provocación-participación-improvisación". Se produce la crisis del objeto y de la idea de contemplación. Suele asociarse a los nombres de A. Kaprow o Cage o Beuys [270]. Se pretende cuestionar la separación entre público y actores; y que la creación no se realice dentro de un atelier. En un happening recordando la obra de arte total pueden concurrir las distintas disciplinas artísticas y de hecho los artistas que iniciaron este género proceden de distintos mundos del arte con similares inquietudes de romper con lo que estaban haciendo. El happening es una mezcla de artes o independencia de los distintos componentes. El ideal es la desaparición de la audiencia y la creación de un flujo de acontecimientos. Expresa la banalidad de la vida cotidiana. El happening es una manera de suceder de la realidad y en este sentido tiene relación política. Finalmente no oculta su vocación anti burguesa y anticapitalista y conecta más genuinamente con una idea de participación de izquierdas[271]. En todo caso, procura un cuestionamiento político a través de las acciones o happenings. Fueron definidos por S. Sontag, como teatro multimedia. **Wolf Vostell** realiza su primer happening en Europa, en 1958: Das Theater ist auf der Straße (El teatro está en la calle) realizado en París. La extravagancia, una originalidad especial, las referencias y percepciones políticas y sociológicas y dotes visionarias, casi proféticas, fueron ingredientes con los que Wolf Vostell componía sus happenings. En el Happening 24 horas, Wolf **Vostell** lanzaba bombillas contra una vidriera a modo de una barrera que le separaba con el público, destrozaba juguetes bélicos, y clavaba alfileres en trozos de carne cruda[272].

En realidad, la sociedad democrática ignoró todo esto. No le interesó. Para el pop, mejor lo más genuino de la calle. El interés de estas tendencias al final es teórico, para el estudioso del arte. Ahora, el arte es aquello que interesa al pueblo. El resto es una momia. El arte ha dejado de ser aquello que tiene interés en sí mismo, o que produce una sensación sublime a una minoría de religiosos o de intelectuales. Algo existe en tanto en cuanto sea "muestra pop", hasta los intelectuales (si son algo) lo son (para dejar, así, de serlo).

La **performance**[273] se realiza a través de acciones realizadas por el artista u otros participantes, pudiendo ser en vivo, documentadas, espontáneas o escritas, presentada a

[270] Valeriano Bozal, *Historia del arte; modernos y posmodernos*, Historia 16 número 50 1993.

[271] Pedro Alberto Cruz Sánchez, *Arte y performance. Una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*, Ed. Akal 2022

[272] En España, algunas obras de contenido provocador o de poesía escénica escritas por el poeta Joan Brossa hacia 1946, y bautizadas por él mismo como acciones espectáculo, podrían considerarse también como precedentes del fenómeno del happening.

[273] Pedro Alberto Cruz Sánchez, *Arte y performance. Una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*, Ed. Akal 2022 realiza un recorrido histórico por las

un público dentro de un contexto expositivo, tradicionalmente interdisciplinario. Con la presencia del propio artista. Para Alain Badiou, "la performance sólo existe en el instante y se relaciona con el teatro aunque se trata de un teatro sin texto, un teatro que es en sí mismo su propia representación y que puede incluir momentos visuales o plásticos, puede influir la danza o la música y por eso la performance es un lugar de encuentro de las artes"[274]. Tradicionalmente involucra cuatro elementos básicos: el tiempo, el espacio, el cuerpo o la presencia del artista en un medio, y la relación entre el creador y el público. Las actuaciones tienen lugar en galerías de arte y museos, pero pueden tener lugar en la calle, en cualquier tipo de escenario o espacio; y durante cualquier período de tiempo. Su objetivo puede ser provocar una reacción. La improvisación puede ser uno de sus elementos. Puede servir como crítica social. O puede buscarse la transformación humana. Cabe datar sus orígenes a principios del siglo xx, pero el uso del término no es empleado hasta mediados de los años sesenta a los setenta.

The Living Theatre es una compañía de teatro experimental creada en 1947 en la Ciudad de Nueva York por Judith Malina y Julian Beck. Pretende la implicación del público en sus obras, para lo que usaron diversas técnicas de provocar sensaciones. Es una tendencia artística que se entiende en el contexto de contestación social de la época,

narrativas de la 'performance', desde las vanguardias hasta las formulaciones más contemporáneas. En primer lugar, se ofrece un amplio análisis sobre la presencia que las estrategias performativas tuvieron en las vanguardias históricas. Identifica después aquellas rupturas que se produjeron en el seno de la «modernidad» tras la Segunda Guerra Mundial y que condujeron a la eclosión de movimientos tan decisivos como el *happening* y el *Fluxus.* Aborda a continuación el surgimiento y desarrollo de la *performance* posmoderna, fruto del descentramiento del sujeto, y, finalmente, analiza la reformulación de los lenguajes performativos en el actual contexto de la globalización. En estas páginas, el autor analiza con maestría el zigzagueante itinerario trazado por las llamadas «artes vivas», también desde un punto de vista poscolonial; traza un amplio arco que desborda las estrechas concepciones, privativas de Occidente, que han ahormado con frecuencia las narrativas de la *performance* y se adentra en la intensa y prolija praxis artística desarrollada en territorios tradicionalmente considerados como «periféricos»: Latinoamérica, China, India, Corea del Sur o Sudáfrica. Además, habida cuenta de que la *performance* constituye, por definición, un «lenguaje fronterizo», expuesto continuamente a procesos de contaminación e hibridación, las cuestiones examinadas en este estudio invaden asimismo campos anejos como la danza o el teatro.

[274] "Las condiciones del arte contemporáneo", en Varios Autores (editor Alejandro Arozanena), *El arte no es la política; la política no es el arte*, Brumaria ediciones, 34, 2014. También es importante, sobre la importancia de la música en la performance, el trabajo de José Iges Manuel Oliveira, *El giro dotacional*, Ed. Infraleves 2019.

según profundizaremos después[275]. El Living comenzó sus andanzas en Estados Unidos, entre 1951 y 1964[276].

Podemos detenernos en ***Las criadas.*** Primero, porque sirve para expresar esa idea de ensamblaje entre lo cultural-artístico y lo democrático. Segundo porque sirve para apreciar la defensa de los derechos más genuinamente democráticos y la tendencia de avanzar socialmente (la obra parte del dogma de la lucha de clases, con oprimidos y opresores, dominados y dominadores, claramente identificados con sus propias clases). Pero, tercero, sirve también para apreciar que, una vez se consigue arraigar los derechos de estos colectivos, la sociedad queda impregnada por sus valores y la Cultura artística sobra.

La obra describe el submundo de las sirvientas, del subproletariado al que le estaría vedada la redención, en cierto modo un submundo que guardaría paralelismos con el del propio Genet. En la obra, dos hermanas, Claire y Solange, trabajan como criadas para una dama de la alta burguesía francesa. Cuando la Señora está ausente, ambas emprenden un juego de interpretación, en el que se intercambian los papeles, y asumen el personaje de su jefa. En estos juegos, que llevan a cabo en el dormitorio de la Señora, se puede apreciar los sentimientos encontrados de ambas hacia la dueña: amor y admiración, y también envidia y odio. Al límite, llegan incluso a simular su asesinato. La situación se complica y degenera. De hecho, Claire denuncia por escrito al amante de la Señora (*Madame*); pero éste, es excarcelado por falta de pruebas y las criadas temen que su juego sea descubierto. En su desequilibrio, preparan el asesinato real de la señora pretendiendo hacerla beber tisana envenenada, aunque aquella finalmente no bebe la poción. En la escena final, Claire interpretando el papel de Madame, toma el veneno de manos de la hermana[277].

En conclusión, esta obra (las criadas) representa el espíritu democrático y su genuino nivel cultural. Por otro lado, el artista se involucra en la democratización, defiende los derechos de los colectivos sensibles. Eso sí, cuando se consagra el modelo y se consigue la democracia, el intelectual sobra porque en el mundo pop no hace falta ya.

---

[275] Julian Beck *en El Living Theatre* Ediciones Fundamentos *expone los Siete Mandatos del Teatro Contemporáneo*.

[276] Podemos recordar estas actuaciones: *Ladies Voices*, 1951; *The Connection* de Jack Gelber, 1959 sobre la heroína; *Las criadas* de Genet 1965. En 1967 pusieron en escena la versión de Bertolt Brecht de Antígona de Sófocles y después *Paradise Now* en 1968 y fue uno de sus trabajos más relevantes y emblema teatral del Mayo Francés.

[277] Solange, presiente que será acusada de asesinato, espera la llegada de los gendarmes quedando quieta sobre el escenario cruzada de manos simulando estar esposada. Genet nos muestra a sus criadas en su miseria, una miseria que no les es propia, que les es dada por su condición de sirvientas, condición de la que no pueden escapar a no ser auto inmolándose ante la incapacidad de acabar con la señora. En esta atmósfera de sumisión, el crimen pasa de ser censurable a heroico, y el castigo ante el mismo una redención admirable; así, sus actrices no deben mostrase bellas, deben ir adquiriendo esa belleza hasta el último segundo, aquel en el que Solagne espera firme en el escenario la llegada de los gendarmes, con las manos cruzadas simulando estar esposada.

Conecta con estas tendencias la **idea de improvisación**, estudiada entre otros por David Toop, *En el Maelstrom música improvisación y el sueño de la libertad antes de 1970* [278]. Es un ensayo que recoge distintos autores que practicaron la improvisación, en especial musicalmente, aunque con referencias también a las artes plásticas y la literatura. Incluso se interrelaciona la música contemporánea (Cage, principalmente) y la música pop. La improvisación es, para Toop, una revelación en público de cómo se está en solitario.

En el contexto puede citarse el **arte autodestructivo,** de Gustav **Metzger**, *Manifiesto del Arte autodestructivo*, 1959. La cuestión está en terminar destruyendo las propias obras de arte creadas por el autor, como muestra de subversión política, o ataque a los intermediarios y coleccionistas que manipulan el arte para su propio beneficio económico. El guitarrista de The Who, Peter Townshend, puso en práctica las enseñanzas que había recibido de Metzger siendo estudiante en el Ealing Art College de Londres. En pleno concierto, machacaba los instrumentos musicales mientras el batería de la banda, Keith Moon, introducía pirotecnia entre las piezas de percusión. Se corrobora, pues, su carácter consumista.

El **arte bruto o el Outsider Art**, estudiado por Colin Rhodes, *Art Outsider* [279] pone en valor la espontaneidad, la creación al margen de la culturización. Y enlaza con el surrealismo, en tanto en cuanto valora la locura. La civilización ha dado primacía a la belleza. Sin embargo, es preciso salir de esa "rutina". El término arte marginal fue acuñado por el crítico de arte Roger Cardinal en 1972 traduciendo al inglés el concepto de Art Brut, que había sido concebido por el artista francés Jean Dubuffet para describir el arte creado fuera de los límites de la Cultura oficial [280] aunque vinculado en especial al arte de enfermos mentales y relejando en general el arte marginal que reflejan los estados mentales extremos, partiendo de que todos llevamos un potencial creativo que las normas sociales actuales anulan. Se trata, pues, de explotar la idea de la creatividad en torno a situaciones o personas que se mantienen al margen de la sociedad, tales como internos de hospitales psiquiátricos, autodidactas, solitarios, inadaptados o ancianos[281]. Tiene claros antecedentes a lo largo de toda la historia pero se desarrolla en especial en el siglo XX[282].

---

[278] Editorial caja negra 2018.

[279] Original 2000, 2002 español, edit. Destino.

[280] John M. MacGregor, *The Discovery of the Art of the Insane.* Princeton, Oxford, 1989; Lucienne Peiry, *Art brut: The Origins of Outsider Art*, París: Flammarion, 2001; Lyle Rexer, *How to Look at Outsider Art,* New York:Abrams, 2005; Colin Rhodes, *Outsider Art, spontaneous Alternatives*, London, 2000; Michel Thévoz, *Art brut,* New York, 1975; Angel Cagigas, *Arte demente*, Ediciones del lunar, 2011.

[281] Howard Becker, *Outsiders, hacia una sociología de la desviación*, Siglo XXI, 2010.

[282] Véase H. Prinzhorn, *El arte de los enfermos mentales*, edit. Cátedra, 1922. Este tipo de arte es criticado en tiempos recientes por Mario Perniola, *El arte expandido,* ed. Casimiro 2016.

Destacamos también el **minimalismo (***minimalism***)** desarrollado, como movimiento artístico tras los años sesenta (si bien conecta con el reduccionismo de Kazimir Malévich, con los constructivistas rusos y con el movimiento artístico *De Stijl)*. El **minimalismo pretende** reducir a lo esencial (lo útil, y lo embellecedor sin decorar de más), renunciando a elementos sobrantes. Una frase popular que lo expresa es la del arquitecto Mies Van der Rohe «menos es más». Esta tendencia propone una alternativa al realismo y al arte pop. Se considera, como artistas minimalistas, a **Robert Morris** y a **Donald Judd**. El primero también hizo contribuciones importantes al desarrollo de la performance, el movimiento del arte procesual y el arte de instalación. Donald Judd busca la autonomía y la claridad del objeto construido. Escribió *Specific Objects* (Objetos Específicos, 1964).

Desde una perspectiva actual, y en relación con nuestro tema de la Cultura artística democrática, es interesante (nuevamente, entre la reflexión, la exhibición de artes en el papel y lo metafórico) la obra de **Óscar Cornago**, *Ensayo de teoría escénica sobre teatralidad, público y democracia*[283]. Plantea un debate sobre la democracia aprovechando que el arte se dirige a un público, explotando las posibilidades de este planteamiento; y afirmando por ejemplo que el público es la incógnita de las democracias y es el interrogante que la escena de creación debe también afrontar. Por eso, expone la teatralidad del público, eje que organiza el libro, y cómo se construye partiendo de que "público somos todos" y "público no es nadie". Esta paradoja, como metáfora de las democracias, condensa la ficción de ese sujeto colectivo que es "la mayoría" y explica el fracaso de esta forma política tal y como se ha entendido hasta ahora. El cruce entre teatralidad y democracia conduce, pues, a pensar en esa mayoría indiferenciada y anónima que es el público. Es una obra que pretende hacer ver cómo el arte, más allá de la representación, es acción (a través de la carga de acción de la palabra).

Interesante, después de cuanto hemos analizado atrás, es la consideración que hace Cornago de los distintos grupos o tendencias mencionados: el autor designa a todas ellas "vanguardias", entre ellas en especial la performance. Afirma que, pasados los años, no parece que tenga mucho sentido seguir con la cuestión de los géneros, pero sí atender a ese denominador común que es el público, como lugar desde el que continuar pensando este espacio de creación, una vez que cierta historia formal del arte parece haberse agotado. Si la performance viene al final de la historia del arte moderno, el público es lo que queda después de la performance, tras el agotamiento de los géneros como divisiones desde las que entender el mapa de la creación. La política ha de tratarse como algo que va más allá de la política.

Destacamos una idea de Óscar Cornago que nos parece especialmente importante en esta retrospectiva: ahora la democracia ha dejado de ser un horizonte de futuro para convertirse en una realidad a la que le sobra teoría y le falta práctica... Cruzar teatralidad y democracia implica también poner de manifiesto las contradicciones sobre las que se articula un sistema de representación que se proyecta hacia el público, pero que no cuenta con él, sino que más bien lo pone a su servicio. *Por eso ya no corresponde hablar de capitalismo, sino corresponde hablar de democracia* porque ésta ya no es un

[283] Editorial Abada 2015.

ideal como antes. Ya no hay buenos y malos; todo se ha hecho más contradictorio. El capitalismo sostiene las democracias y una acción no es una acción, sino otra forma de hacer teatro. Este libro es todo un experimento de conversión de lo teórico en práctico y una apuesta en valor de lo público; lo público en el teatro y lo público en lo social (o democracia), haciendo ver que la crisis de ésta ha venido también de la mano de la crisis de lo público y de la infravaloración del funcionariado y de las esferas comunes, realizando así una comparación metafórica entre ambos públicos -el político y *el teatral*- que da lugar a divagaciones de especial interés, al paso que nos explica las corrientes por las que la palabra pasó a ser acción.

No han faltado **críticas** desde el interior de todo este mundo del arte contemporáneo [284]. Una crítica densa sobre sus distintas claves es la de **Nathalie Heinich**[285]. Selecciono algunos textos e ideas suficientemente expresivos, si bien la obra (a la que nos remitimos) es muy extensa en su aparato crítico: en el capítulo 4 por ejemplo considera el arte es una comedia y una *tomadura de pelo*, fijándose en el instalacionismo, el happening y la performance, poniendo ejemplos, y evidenciando la estafa del arte efímero del que no queda rastro de la obra o ni siquiera documentación (a veces ni siquiera de los pagos). En el capítulo 6, sobre la diversificación de los materiales, critica los casos de obras de arte cuyos materiales incluso se descomponen y se caen. En el capítulo 8 pone de manifiesto que lo importante no es la obra, sino la construcción de una trama. En el capítulo 9 critica que el artista ya no hace la obra sino sus asistentes. El arte viene a ser un conjunto de anécdotas. El capítulo 10 critica el abandono de la realidad y la provocación de una emoción al crítico super especializado y sus críticas alejandrinas. No comparte que el arte se convierta en filosofía, un "arte documental". Critica al artista y su falta de moralidad apoyándose en el sociólogo y escritor comunista francés Luc Boltanski, vinculado -igual que la autora- a Bourdieu.

Nos describe Heinich el juego del artista en el cual este pasa a ser un representante de la mercantilización del arte. Se trata a su juicio de una paradoja permisiva por la que se incita al artista a ser trasgresor, si bien las galerías aceptan antes la transgresión. Al final está pactado todo (una "blasfemia pactada") y representa una pantomima o cuento. En el capítulo 12 se fija en cómo se crea la fama en el arte contemporáneo, gracias al contacto con museos públicos. El capítulo 14, sobre las formas de coleccionar, sobre cotilleos y nuevos ricos. Finalmente, concluye que el arte se ha convertido en un arte financiero y en ocurrencias. La transgresión es aparente, se ha disuelto la idea de la belleza

[284] José Javier Esparza, *Los ochos pecados capitales del arte contemporáneo*, Edit. Almuzara, 2007 apunta las enfermedades o pecados capitales del nuevo arte contemporáneo: la desaparición del referente visible, el imperio de lo efímero, la tentación del nihilismo, la subversión como orden nuevo, la subjetividad náufraga y el destierro de la belleza. Para Albert Boadella, *Memorias de un bufón*, editorial Espasa Calpe 2001"la modernidad, he aquí otra confusión. Todas las épocas han sido, son y serán modernas. Ahora bien, la modernidad como tal no se puede determinar hasta el siguiente tramo de modernidad. Nadie puede saber en qué consiste la modernidad del presente porque para saberlo tiene que pasar este momento y presentarse una nueva modernidad...".

[285] *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*, edit. Casimiro 2017.

y las protestas contemporáneas se convierten en nada. Lejos de la apariencia de rebeldía, los artistas son acomodaticios[286].

Según José María **Parreño**,[287] el descontento de las artes se ha convertido a comienzos del siglo XXI en una marca situada ventajosamente en los escaparates de la mercancía.

Para **Valérie Arrault y Alain Troyas**, *El narcisismo del arte contemporáneo* [288] con el arte contemporáneo lo intranscendente e insignificante cobra existencia, así como lo vacuo, lo banal sin connotación cultural, la náusea, monotonía, mercancía, la ausencia de utopía, la pura esquizofrenia. Todo ello analizando obras artísticas, características de nuestro tiempo: el arte estúpido (en terminología de los propios artistas), del arte absurdo, el arte bruto, las instalaciones escatológicas, el arte feo, pornográfico etc. creando todo ello un gran espacio para el narcisismo. El artista narcisista cultiva el gusto por la destrucción y el desecho. Lo vil pasa a ser objeto del deseo. Todo esto contrasta con el verdadero arte. El gusto por la basura no aparece en este libro como algo positivo. El prototipo es el "homodetritus" que le agrada la suciedad, la trasgresión y la masturbación. El narcisismo no es simpático sino por un *narcisismo fetal* con gusto por la perversión o lo indecente. El quid es la moneda como sustituto de la fe. El excremento marca el espíritu del tiempo. Esto genera un sentimiento centrado en uno mismo como forma de llenar el vacío existencial. Todo esto no tiene nada que ver con el conservadurismo.

En esta línea critica el culto por la basura, del arte contemporáneo (al que haremos alusión infra de nuevo), **Annie Le Brun**, en el contexto de su crítica a la mercantilización capitalista (o realismo globalista) que provoca indiferencia y cinismo, exceso de realidad y exceso de residuos [289], así como protagonismo de galeristas etc. *Lamenta la pérdida de la belleza*, citando a Rimbau, cuando nos dice que apostemos por la belleza. No está de acuerdo con la pérdida de pasión y el triunfo de la fealdad (citando a Morrris). Ni con lo que ella denomina "anestesia sensible generalizada". A su juicio, lo único que interesa al arte es el dinero. Viene a decirnos que la Cultura y la contracultura hacen juego al mundo mercantil. Y desprecian al público. Ve soluciones en el arte popular y en que lo contemporáneo no desplace su espacio propio, así como en artistas que huyan del cinismo del realismo mediante la recuperación de la belleza.

Estas ideas enlazan, pues, en parte con nuestra tesis de que tanto el capitalismo como el socialismo son lo mismo; y que la solución es el "Estado de la "Cultura". Es la única salida al problema actual. Las alternativas al capitalismo son lo mismo que este.

---

[286] Otra postura crítica contra el arte contemporáneo es las de Jean Clair, *La paradoja del conservador, E*ditorial Elba 2010; puede verse también Juan Carlos Román, *Los 100 problemas del arte contemporáneo,* Cendeac 2016.

[287] *Un arte descontento,* Cendeac 2006.

[288] Edit. La Cebra 2019. Analizan, así, las corrientes artísticas de las últimas décadas.

[289] Annie Le Brun, *Lo que no tiene precio,* Cabaret Voltaire 2018.

Siguiendo con referencias, según François **Jost**, *El culto a lo banal* [290], el espectáculo de lo banal tiene una historia que recorre todo el último siglo, tras Duchamp, cuando este hace irrumpir lo banalmente cotidiano en un espacio de arte exhibiendo un *mingitorio*, una jaula de canarios, una rueda de bicicleta...

Para Catherine **Millet**, *El arte contemporáneo* [291], mientras más se confunden los objetos artísticos con los objetos ordinarios y se mezclan con la vida cotidiana, más dan la impresión de no ser más que pretextos de un comercio. Faltaría hoy día ese reenvío necesario del arte a una verdad superior.

Una posición común es la de mostrar la pérdida de orientación mostrando una actitud irónica con reflexiones desde el fracaso hablando, más que de supervivencia del arte, de arte de la supervivencia[292]. Siempre queda fijarse en la expansión de los museos o en los logros en general de la soberanía popular, al margen del arte.

Al margen de las críticas, el tema clave es cómo emitir un "juicio", sobre el arte contemporáneo, cómo valorarlo. Sobre este asunto es importante la publicación de Juliane **Rebentish** y otros, *Juzgar el arte contemporáneo, Judging contemporary art*[293]. Seleccionamos un párrafo ilustrativo sobre esa cuestión: "a menudo se condena el arte contemporáneo porque parece eludir *todo juicio normativo*. El arte contemporáneo, al hibridar sus medios y desestabilizar el límite entre arte y no arte, pone radicalmente en cuestión no sólo el sistema tradicional de las artes sino también el carácter autocontenido de la obra individual. Desde la década de 1960, si es que no antes, nos las hemos tenido que haber con obras de carácter intermedia y con obras abiertas que no pueden adscribirse a la tradición de un único arte..." (capítulo "juzgar el arte contemporáneo, una introducción")".

En un plano, no tanto crítico como desesperadamente descriptivo, **Paul Virilio, a**demás de analizar las claves de la sociedad actual y de su Cultura artística, incidiendo por supuesto en el poder de las imágenes, en la velocidad, el miedo y la vigilancia, así como en la influencia de la publicidad y en la propaganda, sitúa como idea central la idea de que el hombre en las últimas décadas, ha tendido a "desencarnarse", a olvidar su consistencia física, para dispersarse en la red y transformarse en impulsos eléctricos; lo que relaciona con el fenómeno de la robotización pero también (parafraseando a Perniola) con una especie de "sensología" (ya que las personas pasan a ser tonalidades sensoriales, algo no corpóreo sino anónimo). En suma, donde queremos llegar en este contexto es que el hombre desaparece y con ello también la estética, pero ya no solo se produce la

---

[290] Libraria Ediciones 2013. El autor es investigador del cine y la televisión.

[291] Catherine Millet, *El arte contemporáneo*, Edit. Marca 2019.

[292] Iván de la Nuez, *Teoría de la retaguardia. Cómo sobevivir al arte contemporáneo (y a casi todo lo demás*), Edit. Consonni 2018.

[293] Univ. Pública de Navarra, 2012.

desaparición de la estética, sino que surge la estética de la desaparición. La ciencia contribuye a ello, ya que crea mitos (es la nueva magia y alquimia)[294].

No escatima críticas Avelina **Lésper**, *El fraude del arte contemporáneo,* 2022[295]. Nos interesa destacar que, para esta autora, el arte llamado contemporáneo es un mundo endogámigo y enchufista donde prima el puro amiguismo. Además, "es momento de que todos rompamos con el arte contemporáneo VIP, Video, Instalación, Performance, un falso arte sostenido en la mediocridad, la especulación económica y el enchufismo. Aquí expongo mis argumentos para afirmar que esas obras no son arte, ese estilo es una expresión sin valor intelectual y estético. Esa obra merece estar hecha pedazos como millones de obras de arte VIP".

Nos hacemos eco también de distintas publicaciones críticas de **Paloma Hernández**, como por ejemplo su libro *Sofistas del presente en el arte contemporáneo*[296].

El exceso de positividad produce el fin de la belleza porque el arte nace de la herida y del dolor (Byung **Chul Han**, *La salvación de lo bello* [297]). Por eso, hay una crisis de lo bello. El objeto pulido, típico del presente, elimina la negatividad necesaria. Actualmente se elimina la distancia, pese a que el arte precisa distancia. En el arte actual no hay nada que descubrir. Perdemos la estética del encubrimiento. Lo bello es un sinónimo del atractivo sexual. Hay exceso de visibilidad y de narcisismo. La solución estaría en la estética del desastre y en la muerte del sujeto erótico y una vuelta a lo sensible y negativo.

Pasa a ser característico el debate de qué es arte, que puede relacionarse (o al menos nos hacemos eco de ello) con el vocablo "*hamparte*", palabra formada por los términos hampa y arte. La voz hampa se define como «conjunto de maleantes, especialmente organizados en bandas y con normas de conducta particulares» (RAE), acuñado por **García Villarán** para quien es hamparte: 1. «Si uno o varios objetos fabricados en serie y que además están a la venta en el mercado común son presentados como obra de arte […]».2. «Si una obra consiste en la elección de un objeto […] que es convertido en obra de arte por el hecho de colocarlo en un espacio expositivo […]». 3. «Si no es necesario tener talento para realizar una obra […], si está llena de lugares comunes o ideas manidas […]».4. «Si el único valor que tiene la obra está sustentado por un concienzudo texto teórico [o de otra clase] que no encuentra su reflejo real en la obra […]». 5. «La fantástica y mágica atribución de valores inexistentes a objetos que son comercializados en el mercado del arte con precios exorbitantes […]». Estos y algunos puntos más forman parte del **«Manifiesto hamparte»**, que ha concebido el youtuber y

---

[294] Paul Virilio y Enrico Baj, *Discurso sobre el horror en el arte*, Edit. Casimiro 2010.

[295] Editorial Madre Editorial.

[296] Paloma Hernández García**, "**Corrupción ideológica en las artes**"**, *El Catoblepas*, número 193, 2020, página 13, también por internet; véase Paloma Villarreal Suárez de Cepeda, reseña al libro de Paloma Hernández, *Propaganda y política*, Edit. Sekoitia, 2021, Studia Humanitatis Journal 2023 3.

[297] Ed. Herder 2015.

que tiene la misión de revisar el pasado y el presente de la historia del arte para poder poner a cada uno en su lugar, sobre todo a aquellos superventas aclamados por la crítica.

Siguiendo con las corrientes de arte, y en un maremagnum de artistas variopintos, en los años noventa se desarrolla el arte relacional o "**estética relacional**", término desarrollado por el teórico y crítico Nicolas Bourriaud. En su exitoso libro *Estética relacional*[298], Nicolas Bourriaud sostiene que "*el arte es la organización de presencia compartida* entre objetos, imágenes *y gente*". La obra se define, además, por su "duración", el tiempo en que se produce el encuentro y por una disolución de los límites entre las artes. Se trata principalmente de aprovechar el hecho de las relaciones sociales dentro del arte y la proximidad entre los agentes del arte. El arte es, así, un estado de encuentro. La obra de arte propone un modelo de organización; las obras producen espacios y tiempos relacionales.

Por tanto, el **arte relacional** se caracteriza por dar una mayor importancia (que al objeto) a las relaciones que se establecen entre los **sujetos a quienes se dirige la dinámica artística** que a objeto artístico alguno. Siempre, contextos cotidianos. En lo político, se procura una democracia interactiva, así como problematizar políticamente mediante la colocación de objetos, que a veces parecen simples ocurrencias. Se dice pretender una liberación de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas.

Nicolas Bourriaud realiza así una confesión incluso inconsciente no solo de cómo funciona el arte sino también de en qué se ha convertido la Cultura artística: relaciones humanas profesionales entre una persona y sus amigos, clientes, colegas,, colaboradores…: "el arte se centra en las relaciones humanas, las reuniones, las citas, las manifestaciones, los tipos de colaboración, las fiestas, el conjunto de los modos de crear relaciones, todo esto aporta los escenarios u objetos de arte".

Se aporta, pues, la clave del arte-amiguismo. Arte de relaciones *profesionales*. No hacen falta siquiera obras de arte. Ya directamente sabemos lo que es el arte: relaciones profesionales.

Por otro lado, "casi a mediados de los años sesenta se produce en la escena del arte un acontecimiento especial: el suelo va a manifestarse como soporte del **pavimento**" (nos remitimos a Juan Antonio Ramírez, *El objeto y el aura. Desorden visual del arte moderno*, edit. Akal 2009).

---

[298] Edit. Adriana Hidalgo, 2006; Nicolas Bourriaud, *Radicante*, ed. Adriana Hidalgo, 2009.

.

Pasa a ser difícil calificar algo en un estilo o tendencia concreto[299], más allá de artistas concretos que, en definitiva, es lo más inmediato[300]. Nos hacemos eco también del arte de la era **digital** [301]: "cuando un artista sube una obra de arte a la galería se crea una transacción en la cadena de bloques de ethereum. Esta transacción crea un token no fungible (NFT) asociado únicamente con la obra de arte y transfiere el token a la billetera criptográfica del artista. Ya me he pasado dos veces la transacción es firmada digitalmente por el artista utilizando encriptación asimétrica para probar la autenticidad de la obra. Una vez subida esa obra de arte a la galería cualquier coleccionista o persona que interactúa en el mercado del arte, profesional o no, puede adquirirlo o realizar cualquier negocio jurídico sobre el mismo, comercializarlo, retenerlo, ignorarlo, grabarlo etcétera. Así las cosas nos toquens representan bienes o derechos que permiten a sus titulares aprovechar plataformas que soportan servicios y aplicaciones de cara a poder ejercer derechos específicos en la red interactuando con otros usuarios, de ahí que la emisión de tokens para la venta de acciones fraccionarias de la propiedad de una obra de arte sea una operación sumamente sencilla". Se plantean varios interrogantes tales como por ejemplo si la inteligencia artificial, un robot computarizado, un software o programa, tiene altura creativa... Y a quién pertenece la autoría y la propiedad de la obra cuando esta es creada artificialmente[302].

---

[299] En un contexto antropológico, C. Geertz/J. Clifford y otros, *El surgimiento de la antropología posmoderna,* 1992; James Clifford, *Dilemas de la Cultura. Antopología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, ed. Gedisa 2009; Eloy Gómez Pellón, "Al final de la modernidad: lecturas tardomodernas y posmodernas. Antropología: enfoque sociocultural. *Homenaje al Dr. Luis Álvarez Munárriz* (edición de Fina Antón Hurtado y Carmelo Lisón Tolosana), edit. Tirant 2018.

[300] La bibliografía sobre artistas concretos sería, obviamente, inmensa. Puede verse Hans Ulrich Obrist, *Conversaciones con Artistas Contemporáneos,* Ediciones UDP 2015*;* Iñaky Etella, *George Maciunas, Historia, burocracia y colectividad*, Edit. Brumaria, 2020; Martín Chirino, *La memoria esculpida*, Edit. Galaxia Gutenberg, 2020; Victoria Verlichak, *En la palma de la mano. Artistas de los ochenta*, Ed. Alon 2005; Nilo Palenzuela, *De cómo se ahuyentaba el silencio,* CAAM 2018; Paul Klee, *Bases para la estructuración del arte*, Ed. Coyoacán, 2014; Piet Mondrian, *Música y pintura,* Edit. Casimiro 2020.

[301] Nos remitimos a Donald Kuspit (editor), *Arte digital y videoarte,* Círculo de Bellas Artes de Madrid 2020; en esta obra citada se contienen interesantes contribuciones del propio Kuspit, de Mark van Proyen, "Vídeo y arte digital. Realidades virtuales e inflexiones digitales: la apropiación de los nuevos medios"; de William V. Ganis, "Escultura digital. Un salto virtual hacia lo real"; Marta Rico Cuesta y Guadalupe Durán Domínguez, "El arte y la diversidad funcional: Nuevos sistemas digitales desde la creación y para la creación", Centro de Estudios en Diseño y Comunicación (2021/2022) pp 155-168 etc.

[302] Abel Vega Copo, *Derecho del arte y revolución digital, creatividad, autenticidad, originalidad y seguridad*, Editorial civitas 2023; Geert Lovink, *Atascados en la plataforma,* Edit. Bellaterra 2021.

El arte en contacto con lo digital ¿conecta con lo democrático? Se ha razonado que "lo digital crea, irrumpe y es a la vez disruptor o disruptivo, cuestionando o, cómo no tensionando, los viejos marcos y moldes jurídicos de negocio y los derechos de autor, de intermediarios; y al mismo tiempo crea y agrega valor. Visualiza y democratiza el acceso a la Cultura (citando a Ismanjanov)". Pero también que "el mercado del arte es, en suma, un mercado concentrado y hasta cierto punto elitista tanto en su dimensión económica como cultural, por mucho que podamos hablar de una democratización, acceso y valorización de la Cultura"[303].

6. El situacionismo y mayo de 1968.

El arte contemporáneo pasa a relacionarse con el mayo del 68 francés, mostrando una vocación intelectual a favor del progreso democrático y del régimen de libertades, impulsándolo, aunque a veces con poca claridad, mezclado con un comunismo confuso o ficticio que no se sabe bien en qué consiste realmente, o si acaso es un "comunismo de champán".

Sobre esta conexión que nos interesa estudiar, entre lo político-democrático y lo cultural o artístico, podemos recordar la "internacional situacionista". El situacionismo o comunismo-situacionista buscaba, en realidad, no otra cosa que la democracia directa. Buscaba profundizar en la democracia, ante vestigios que la impedían. El situacionismo confiaba en que el capitalismo mostraba desgaste y posibilidades para una revolución.

Siguiendo a Aurelio Sainz **Pezonaga**, *Rupturas situacionistas, separación del arte y revolución cultural*[304], el dadaísmo es entendido siempre por los situacionistas como el momento de negación de la Cultura…. Por su parte, aunque el surrealismo tiene también una vertiente precisamente destructiva, los situacionistas lo consideran como el momento constructivo posterior al dadaísmo. En realidad, "el espacio político donde se integran los situacionistas es el del marxismo posterior a la Revolución rusa. Los situacionistas no son anarquistas, aunque dentro del marxismo ocupaban el ala más libertaria. Continúan la línea del comunismo de izquierdas de la década de los veinte. Ahora bien, dentro del espacio marxista, el antecedente que cabe encontrar para los situacionistas en su propuesta de una política cultural independiente del partido es el movimiento denominado Proletkult". Así pues, dentro del río de rebeliones que recorre el siglo XX, la Internacional Situacionista destaca por haber insistido desde los años cincuenta en el hecho de que la Cultura entraña un conflicto que le es propio. Trenzando el marxismo con las inquietudes de las vanguardias artísticas, la internacional situacionista planteó con énfasis que la transformación social liberadora supone luchar no sólo por otra forma de organizar la producción o el poder, sino también por la invención de otros modos de vivir el día a día.

Junto a G. **Debord** el otro autor importante de situacionismo es **Raoul Vaneigem**, *La revolución de la vida cotidiana o La revolución de todos los días*, libro de 1967, autor belga, filósofo y exmiembro de la Internacional Situacionista (1961-1970). Esta obra representa un análisis de la afectación de la vida cotidiana por parte del sistema

[303] Abel Vega Copo, *Derecho del arte y revolución digital, creatividad, autenticidad, originalidad y seguridad*, Editorial civitas 2023.

[304] Tierra de Nadie ediciones, 2011.

autoritario capitalista y de la reducción del mundo a mercancía, trazando perspectivas para un cambio radical en la vida cotidiana tanto individual como colectiva, afirmando que el punto esencial de la emancipación no es otro más que cambiar la vida[305].

En 1962, el artista **Asger Jorn** (1914-1973), para quien el comunismo es la más antigua de las religiones, presentó una de sus "modificaciones" pictóricas. Jorn era miembro de la Internacional Situacionista y sus "modificaciones" consistían en la adquisición de pinturas figurativas convencionales, que después eran alteradas al pintar encima. El resultado final deja ver la pintura original más el añadido posterior que altera completamente su significado. En este caso, la pintura original representa a una niña vestida de blanco como si fuera a realizar la ceremonia de la primera comunión. Mira fijamente al espectador y sostiene una comba entre las manos. Se trata de una pintura convencional y decorativa apta para cualquier interior pequeño burgués. Sin embargo, Jorn pinta encima del rostro de la niña unos finos bigotes y una perilla, recordando obviamente a lo que hizo Marcel Duchamp sobre una reproducción de la Mona Lisa en 1919. Además, añade alrededor del cuerpo de la niña la frase: "L'avangarde se rende pas" (sic) que podemos traducir como "La vanguardia no se rinde".

Un estudio importante sobre el situacionismo es el de McKenzie Wark, *La playa bajo la calle. La vida cotidiana y los momentos gloriosos de la internacional situacionista*[306], repasando sus actos de rebeldía o vandalismo, su carácter comunista, los autores principales, el papel de las mujeres situacionistas, las drogas, la posible relación romántica del situacionismo, sus utopías, el papel destacado del joven Debord.

El situacionismo puede ser visto como una revuelta más, dentro de las distintas revueltas. Hasta el punto de que el tema da de sí para una historia de las distintas revueltas, sistemáticamente consideradas, así Edmund **Berger**, *Aceleración, corrientes utópicas desde Dadá a la CCRU* [307], relatando los distintos movimientos artísticos o sociales de carácter rebelde, así las provocaciones dadaístas en la Europa de entreguerras, el pensamiento apocalíptico del aceleracionismo, la internacional situacionista, el gamberrismo callejero de los movimientos revolucionarios estadounidenses de los años sesenta, el punk etc.

7. **Nueva Babilonia**.

El situacionismo nos sitúa, pues, en el mayo del 68, sus revueltas y utopías. Y en este contexto puede citarse a Constant, *Nueva Babilonia*[308], colaborador con Debord y los situacionistas.

---

[305] Puede verse Mario Perniola, *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*,

[306] Edit. Hermida 2018.

[307] Edit. Enclave, 2022.

[308] Ed. Cátedra, 2021.

El artista holandés (pintor, no arquitecto, aunque instruido en la materia) **Constant** Nieuwenhuys (1920-2005), conocido simplemente como Constant, concibió entre 1956 y 1974 una de las utopías más audaces del siglo XX. Su proyecto "New-Babylon" esbozaba el sueño de un hábitat artificial para una humanidad nómada, completamente libre para vivir donde quisiera y como quisiera. En esa sociedad liberada de la necesidad de trabajar gracias a las máquinas, los neobabilonios podrían dedicar todo su tiempo al juego y al desarrollo pleno de su creatividad. Con este nuevo diseño se superarían los problemas derivados de la concepción de las ciudades y de los dos sistemas económicos enfrentados del capitalismo y el "socialismo real".

En la obra citada, su presentador, Juan Pro, nos expone primero las distintas utopías relacionadas con modelos de ciudad a lo largo de la historia, sus relaciones con el situacionismo, así como el origen del proyecto de Nueva Babilonia y la dedicación por Constant al proyecto. Nueva Babilonia surge como una reacción a la tendencia dominante de la conversión de la ciudad en un instrumento del capitalismo; frente a esto, Constant pretende abrir espacios públicos para el juego (basándose en Huizinga[309]) y el arte y la creatividad, lejos de lo funcional o utilitario. Se origina un modelo de ciudad al servicio de la creatividad. En este contexto, Constant se centró en su ciudad ideal como anti urbanismo o anti ciudad. Desde esta perspectiva crítica con el urbanismo, Constant se puede relacionar con Lefebvre y Jacobs. Pero él quiere, además, una nueva humanidad, una humanidad nómada que vive sin trabajar, sin necesidades de defensa e industria. Lo que propone Constant es una ciudad abierta extendida por todo el mundo o megaciudad planetaria, o modo de un entramado laberíntico que fue esbozado en dibujos o planos por el autor, con difuminación de la frontera entre lo urbano y lo rural y entre las ciudades entre sí, creando un espacio placentero sin fin donde uno puede siempre explorar nuevos caminos. Se pretende así una “ciudad total”. Una ciudad emblemática de una revolución cultural para la aparición de una nueva humanidad y para la transformación de la vida, ante la insatisfacción que provoca la ciudad como suma de egoísmos individuales del urbanismo funcional que es expresión del capitalismo. La ciudad se centra en aspectos culturales y crece de forma libre, no planificada. Se hace necesaria a su juicio una revolución, que se incardina dentro del marxismo internacional sin fronteras entre los Estados. Constant se inspiró en las áreas urbanas ocupadas por gitanos o grupos que, a su juicio, consiguen el ocio en la ciudad. En especial, visitó Triana en Sevilla, de la que aprendió los modos de vida del lugar. Lo interesante de la Nueva Babilonia es su ratio cultural: la vida pasa a ser arte, porque se vive con la imaginación de un artista. Otra idea interesante es la apuesta por la festividad colectiva.

8. El apropiacionismo.

El apropiacionismo es fácil de entender; consiste en la reproducción de obras del pasado con repeticiones de gestos, buscando el sentido de la tradición cultural a través de una multiplicidad de signos representacionales. Es decir, dicho más sencillamente, es un movimiento artístico en el que el artista usa para elaborar su obra elementos de otras obras.

[309] Se refiere a la obra *Homo ludens* de Huizinga quien define el juego como una “acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia”.

Estos elementos ajenos pueden ser imágenes, formas o estilos de la historia del arte o de la Cultura popular, o bien materiales o técnicas obtenidas de un contexto no artístico. Ya se utilizaba en la Edad Media incluso en la música, donde se componía a través de la copia, con pequeñas variaciones, de otras obras musicales ya existentes. Los romanos eran expertos apropiacionistas respecto de elementos culturales de otros pueblos. Este proceder estuvo marcado en las vanguardias, en Robert Rauschenberg, en el movimiento Fluxus, en Andy Warhol. En los años 80 del siglo XX, por artistas como Sherrie Levine, Los estudios al uso se proyectan sobre la pintura, en parte a la literatura, olvidándose, a mi juicio, que también en la música contemporánea es frecuente el apropiacionismo.

Entrando en debates de mayor calado, Martín Prada [310] considera que el apropiacionismo conecta con la idea de la transformación social a través de la proliferación de líneas de resistencia a las formas existentes de poder; más que buscar su derrocamiento. Este planteamiento lleva, entonces, al manido asunto del "compromiso político del arte". Inevitable es, pues, recordar el "principio adorniano" de una estética comprometida, aun aceptando la neutralización que el mercado del arte había hecho de todas las propuestas artísticas basadas en el radicalismo formal[311]. Para Adorno, la estética tradicional, Hegel incluido, alabó la armonía de la belleza natural porque proyectaba la satisfacción personal del dominador sobre el dominado. Ciertamente, el análisis de la relación entre representación y poder en nuestra Cultura, así como el problema que esta relación implica en la investigación histórico-artística, constituye uno de los elementos fundamentales del posmodernismo. A su juicio, en todo producto cultural puede haber una asociación de significado inevitablemente política, transmitida a través de las instituciones culturales y artísticas, un arte apropiacionista por el que se vuelve a la historia, lo cual implica una reducción, una historia que negaba la historicidad de formas y materiales.

9. **Recapitulación**.

En todo caso, interesa describir cuál es la Cultura que se ha generado en tiempos de la soberanía popular. Nuestra época se caracteriza por esas (y otras) tendencias que se han originado en nuestro modelo social popular.

Ahora bien, no se trata de obras originadas por la casualidad. En el fondo, tal como afirman las publicaciones que acaban de ser citadas, existe una conexión entre el carácter de esas obras y el espíritu de su tiempo. La Cultura artística está impregnada bien de lo banal o intranscendente o anecdótico de lo popular (así como la improvisación o efímero o inconsistente de la representación, o lo pretendidamente participativo y narcisista), bien de la profesionalización o tecnificación que caracteriza nuestras sociedades y también por tanto el arte con reflejo en lo experimental, relacional o procesual.

---

[310] *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad,* Editorial Fundamentos 2001.

[311] Paloma Villarreal Suárez de Cepeda, "En torno a la idea de mercado del arte", *Rev. La Albolafia*, Nº20, 2020.

En realidad, nunca ha sido más "popular" el arte que ahora, incluso el pictórico llamado contemporáneo. En otros siglos pasados el pueblo no conseguía el control de la recepción artística. Ahora su arteria es popular. Los temas, las evocaciones lo revelan. Los **materiales** a veces parecen sacados de las casas o de los lugares de desecho para reciclaje (concepto, este último, también típico de nuestro tiempo), tales como telas. Así, por ejemplo ocurre entre un sinfín de ejemplos con la artista Alex Hug pretendiendo evocar (mediante la exposición directa de **telas**, o combinados de las mismas, guantes, temas que cubren brazos, etc., o en actos de performance) la soledad o pena y la emoción positiva. O las obras vistosas del artista chino Li Xiafeng, realizando mediante trozos de porcelanas, que recicla, figuras corpóreas.

Otras veces las obras conectan directamente con corrientes de nuestro tiempo, como el **transhumanismo** o la revolución corporal, como es el caso de **Filip Custic**. Construyendo cuerpos o figuras de caballos mediante cuerpos o variando o metamorfoseando cuerpos.

Y llegamos así a que **cada uno puede ser compositor, idea que no puede ser más democrática**, gracias a la inteligencia artificial, para generar nueva música. La inteligencia artificial tiene impacto en la industria de hoy día, en general. La industria creativa y la industria musical han ido madurando mediante experimentaciones. Hay varios programas y aplicaciones que ayudan a los artistas a crear obras musicales. De esta forma pasan a estar disponibles distintos estilos emocionales y géneros. Se pueden crear así distintos estados de ánimo Se trata de facilitar la generación de partituras aprovechando los aprendizajes del pasado y las nuevas tecnologías. Sin conocimiento alguno de composición, y libre de licencia, se puede crear arte musical, basta seleccionar o seguir las pautas dadas. Pueden citarse técnicas y proyectos musicales de inteligencia artificial o aplicaciones tales como Watson Beat de IBM, Aiva (quien ha sido adiestrada para componer aportando las enseñanzas de los mejores compositores clásicos, algoritmos de aprendizaje profundo; es un computador, no un intérprete, se consiguen así partituras), Amper música (no es un compositor solo, sino intérprete; los usuarios crean música con solo seleccionar estado de ánimo y otras pistas, sin necesidad de experiencia o conocimientos de composición, no usa redes neurales, A Amper se le enseñó teoría musical y emociones), Magenta proporciona herramientas inteligencias para la creación de arte. Flow-machines de Soni (investiga sistemas de creación musical), Jukedeck es un starup británico, Humtap que ayuda a la gente a crear música, basta tararear una melodía y humtap lo transforma en banda sonora. Se consigue un gran ahorro de tiempo en el aprendizaje de música. Parece que el alcance de la inteligencia artificial no llegará a sustituir lo humano del todo, sino colaborar con él [312]. Como el hombre actual no tiene tiempo y quiere hacer muchas cosas, esta es una línea de futuro.

Se afirma que la aplicación de inteligencia artificial a los ordenadores ofrece varias posibilidades: instrumentos inteligentes o bien representaciones más multifacéticas o profundas, una mejor comprensión del conocimiento humano musical, o aprovechar las máquinas con capacidades representativas y más allá de la representación así como gozar de sistemas más inteligentes en la creación de sonidos o una respuesta más adecuada a la realidad del sonido o también reglas estructurales de composición nuevas [313]. La

[312] Lidgi González, "Inteligencia artifical y la generación de música", youtube, 2020.

inteligencia artificial se asocia a las máquinas inteligentes, que pueden ser capaces de superar la creatividad humana. Según la resolución del Parlamento europeo de 16 de febrero de 2017 (con recomendaciones destinadas a la Comisión sobre normas de derecho civil sobre robótica) "ahora la humanidad se encuentra a las puertas de una era en la que los robots, bots, androides y otras formas de inteligencia artificial cada vez más sofisticadas parecen dispuestas a desencadenar una nueva revolución industrial. Y el Libro Blanco de la Unión Europea sobre inteligencia artificial aprobado por la Comisión Europea del 19 de febrero de 2020 anticipa en el párrafo introductorio que la inteligencia artificial se está desarrollando rápido y cambiará nuestras vidas, pues mejorará la atención sanitaria, por ejemplo incrementando la precisión de los diagnósticos y permitiendo una mejor prevención de las enfermedades, aumentará la eficiencia de la agriCultura, contribuirá a la mitigación del cambio climático y a la correspondiente adaptación, mejorará la eficiencia de los sistemas de producción a través de un mantenimiento predictivo etcétera" [314].

Las obras de arte creadas por una doble red neuronal logran gustar más que las pintadas por humanos. Del mismo modo que nuestro cerebro está compuesto por neuronas interconectadas entre sí, una red neuronal artificial está formada por neuronas artificiales conectadas entre sí y agrupadas en diferentes niveles que denominamos capas.

El museo Moma presenta su obra (generada por inteligencia artificial) "unsupervised", como compendio de 380.000 imágenes extraidas de 180.000 piezas de arte dela propia colección del MoMA, donde las redes neuronales toman el color de la obra.

Se observa una conexión clara con la sociedad actual de tipo popular en la reflexión que se plantean muchas obras de nuestro tiempo sobre lo **efímero**, lo impersonal lo anónimo de nuestras vidas. Es característico que las obras de arte piensen, desde que están hechas, en su propio carácter temporal, ya que no van a perdurar tiempo y están destinadas a su destrucción o almacenaje; lo que conecta con la sensación del individuo de las limitaciones esenciales respecto a cuanto, hace ante la masificación de producciones y actividades y la imposibilidad de almacenar todo lo que se produce. Lo impersonal y lo improvisado es propio por ejemplo del arte generativo que a su vez conecta con la nocción de "multitud" que dearrollan, como nos consta, Negri y Hardt. El arte generativo "se genera" a tiempo real. Con multitud de personajes cada uno con su visión del mundo (así, el trío de artistas conocido como Smack).

Por otro lado, estamos, diríamos ante un arte "de conferencia": gusta hablar en nuestro tiempo; gusta explicar; y estas obras de arte se entienden con las explicaciones de los guías como fenómeno típico de nuestro tiempo.

---

[313] C. Roads "Artificial intelligence and Music", *Computer music journal* 1980; Alan Bundy, "Artificial Intelligence: Art or Sience?", *RSA Journal* 1988; Stephen Wilson, "Computer art: artificial intelligence nd the Arts", *Rev. Leonardo* 1983 vol. 16; G.H. Hovagimyan, "Art in the agr of Spiritual Machines", *Rev. Leonardo* 2001 vol.34; Nick Bostrom, "Una historia del pensamiento transhumanista", *Argumentos de razón técnica* número 14/2011; Tony E. Jackson, "Imitative Identity", *Rev. Mosaic* 2017.

[314] Manuel Marchena Gómez, "Inteligencia artificial y jurisdicción penal academia de doctores de España", noviembre 2022.

Una tendencia significativa es la de Botto: se vota, por una comunidad de usuarios, aquello que puede pasar a ser arte, desechando el resto porque, al no ser aceptado (pese a haber sido creado) no pasa a conocimiento general. Y, si no se conoce, no es arte. La idea es que el propio arte se genera democráticamente. Es arte lo que se vota. Lo que no se vota a favor por una comunidad de usuarios no pasa a ser arte y se rechaza. Pese a que la obra está creada, no se expone. Es interesane también la idea, a mi juicio, de conexión de arte con aquello que pasa ser tenido por tal, porque se conoce. Si no se conoce no es arte. El público, una comunidad de 5.000 usuarios vota en línea sus propuestas favoritas de entre las 350 que produce cada semana. Otra conexión es la deconstrucción y la aleatoriedad. A partir de palabras aleatorias, el modelo genera imágenes, así como los textos que las acompañan. En todo caso, cada semana, la comunidad elige la obra que quiere que salga a subasta como NFT, es decir, como un enlace acompañado de un certificado de autenticidad de la imagen. La selección de obras que Botto ofrece a sus usuarios para que emitan su juicio se fundamenta en los propios gustos del público —que la máquina va incorporando a su acervo con cada nueva votación—, así como en la voluntad de originalidad, de presentar algo siempre nuevo (Klingemann). El dinero que se recauda en las subastas revierte en su propio sistema, pagando el mantenimiento, los servidores... Por tanto, Botto se vota. Lo que no se vota no es arte. La comunidad votante enseña al artista lo que es el arte. Lo que vota la gente pasa a ser arte.

También hacemos mención a los artistas" ciborg, al tener relación con los transhumanistas[315]. Para Kai Landre (otros representantes son Moon Ribas, y Neil Harbison) "ser cíborg significa aumentar la manera como nosotros nos comportamos y aumentar la percepción para poder escapar de todo aquello que nos condiciona como seres humanos, que son los cinco sentidos. Nosotros, al tener cinco sentidos, al final vivimos condicionados porque nos pueden mandar impulsos que afectan esos sentidos, por lo que al tener un sentido que va más allá de los que tenemos naturalmente como humanos estás creando una percepción que nadie puede condicionar, porque nadie más puede mandarte mensajes para que sea de una forma o de otra. Para mí, ser cíborg es ir más allá de lo que hemos aprendido como seres humanos y crear una nueva realidad"[316].

10. El fin del afán de novedad en el arte contemporáneo y la mayor relevancia de "la imagen conocida".

El arte que tenemos ante nosotros (pensando en el pictórico, que suele tomarse como paradigma) se basa en una idea de novedad, o ruptura, u originalidad a veces rodeada de nihilismo o incluso bufonería...

Es un dato pacífico, que aparece en cualquier tratado de arte. El fenómeno se produce desde principios del siglo pasado, fruto de un proceso de descomposición o

[315] Monica Venturi Delporte, "Il transumanesimo ovvero il prometeo post-moderno? L'artista, l'uomo, l'uomo enhanced, nell'arte contemporánea", *Comparative Studies in Modernism* n. 21, 2022.

[316] https://www.eltiempo.com/tecnosfera/novedades-tecnologia/kai-landre-primer-ciborg-musico-del-mundo-589222

recomposición de ideas que han explicado muchos. Se destaca la ruptura con el pasado, la trasgresión, la novedad, o culto a lo nuevo, la novedad del nihilismo o de la broma, la búsqueda de la originalidad etc. (por todos, Jacques Barzun, *Del amanecer de la decadencia: 500 años de vida cultural en occidente*[317]; Philipp Blom, *Años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente, 1900-1914*[318]).

Se pretende el montaje y desmontaje, la improvisación y lo efímero, como si esta actitud, por sí misma, de rechazo fuera más arte que el arte representado. El punto de arranque está en Duchamp de 1917 (su "urinario" etc.). Explica Alain Badiou que por un lado el arte moderno parte de la idea de la novedad de las formas y por otro lado acentúa una crítica del arte mismo, una crítica artística del arte. Y esta crítica artística del arte crítica afirma la noción finita de la obra; surgen como características de lo contemporáneo la performance y la instalación ("Las condiciones del arte contemporáneo", en Varios Autores, editor Alejandro Arozanena, *El arte no es la política; la política no es el arte*[319]).

Destaca Mario Perniola, *El arte y su sombra*, [320]"la democratización del arte, con todas sus ingenuidades y banalidades, con su mezcla de estupidez y de fatuidad". Por su parte, Danto prefiere configurar lo contemporáneo como periodo de información desordenada y libertad. Y Juliane Rebentisch critica que el término arte contemporáneo designa solo aquello que se produce ahora mismo, sin indicar ninguna dirección de desarrollo histórico; ejemplifica una inmanencia del presente (*Juzgar el arte contemporáneo, Judging contemporary art*[321]). Conecta -con estas tendencias- la idea de improvisación, estudiada entre otros por David Toop, *En el Maelstrom música improvisación y el sueño de la libertad antes de 1970*[322].

Las citas serían interminables. Ya Heidegger planteó, como gran cuestión, aquello que otorga valor a la cosa artística, en un contexto de museos, de editoriales de éxito, de anti mercado, de minorías culturales y de masas. Su valor podría en principio asociarse al valor de la tradición. Y, sin embargo, parece ser que el valor de lo contemporáneo está en la afirmación de lo nuevo por lo nuevo. Lo nuevo como exigencia, porque ya no se trata de seguir un canon. Lo nuevo se ha convertido en algo apologético[323].

---

[317] Editorial Taurus, 2001.

[318] Edit. Anagrama 2010, etc.

[319] Brumaria ediciones, 34, 2014.

[320] Edit. Catedra 2002.

[321] Univ. Pública de Navarra, 2012.

[322] Edit. Caja negra 2018.

[323] Sobre "lo nuevo" como factor del arte contemporáneo Boris Groys, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Edit. Pretextos 2005.

Pues bien, uno se plantea si tras esta tendencia, en su momento posiblemente justificada, animada por estos factores (en esencia, que el nuevo cuadro ha de ser nuevo en cuanto concepto), está acabada.

Narro una experiencia en un museo; un museo de no grandes dimensiones sino más bien algo domésticas, el MUSAC de León. Una vez accedí a sus exposiciones, pude ver las obras "nuevas". Sin embargo, en una de las Salas, se repetía un autor; cuyas obras no habían sido desmanteladas. “Sala” que este verano había visitado, incluso en varias ocasiones, a propósito, porque quería observar, precisamente, ese efecto que estoy contando, de si el ”valor repetición” de la imagen provocaba una forma distinta de apreciar estas formas de arte. Cuando había visitado la misma obra varias veces, se daba una cierta familiaridad, un "conocimiento". Pienso que lejos de la “novedad”, el arte se basa en la reiteración. En conclusión, una obra de arte pasa a ser arte cuando un medio nos la pone en pantalla una y otra vez, y pasa así a ser conocida. La palabra “conocida” me parecía clave. *Si Duchamp hizo arte por la novedad, ahora ocurre lo contrario.* Hace arte quien consigue no hacer nada nuevo. Quien consigue que su obra sea imagen. Hace falta “un poder” para la imagen.

11. La música contemporánea.

En la música contemporánea, lo habitual parece ser seguir informando, pese al tiempo trascurrido, del cambio que se produce tras Schönberg, Alban Berg y Anton Webern y el dodecafonismo. Planteamiento a estas alturas ya cansino: que se introduce un nuevo material sonoro, un nuevo lenguaje, la incorporación del ruido, la variedad de corrientes (dodecafonismo, serialismo integral, futurismo, música concreta, música electrónica y electroacústica, música aleatoria, minimalismo). Es cierto que se busca la sensación, lo que enlaza con la “sensación artística”, pero el problema es que estas formas se centran tanto en la experimentación sobre la “sensación” que descuidan el placer[324].

Así pues, paulatinamente, las formas musicales tradicionales han ido remitiendo para dar paso a otras nuevas que, como es conocido, provocan la incomprensión y distanciamiento con el público en general. Desde finales del siglo XIX se venía asistiendo a una transgresión constante de las reglas de la armonía tonal (por Brahms, Wagner, Debussy), entrando en crisis la melodía de la misma forma que la frase poética o lo figurativo entran en crisis en lo literario o lo pictórico (Kandinsky, Klee, Miró).

Sin menospreciar estos antecedentes, el siguiente paso habría sido dado por ciertas obras durante los primeros años del siglo XX que, al igual que otras artes, empiezan a transfigurar la realidad artística[325].

---

[324] Véase Ilia Galán, *Estética de los compositores contemporáneos*, Edit. Sapere Aude, 2014; Félix de Azúa, *El arte del futuro, ensayos sobre música*, editorial debate 2022.

[325] Serían ilustrativas, en lo musical, obras tales como *La noche transfigurada* de Schönberg (el título es suficientemente claro de esta intención, aunque la obra en realidad se sitúe aún en una órbita expresionista, no dodecafónica), *La valse* de Ravel, cuya audición permite experimentar cómo se deforma y distorsiona una forma clásica y característica de tiempos anteriores como es el Vals y el mundo del salón vienés. Lo

La cuestión es entonces si la nueva música del siglo XX, principalmente de su segunda mitad, representa un nuevo lenguaje musical o la ruptura misma de dicho lenguaje. ¿Es composición o es descomposición?

Algunas de las claves que pueden darse para responder esta cuestión son las siguientes:

Primeramente, suele decirse que hemos asistido al paso desde lo armónico (sucesor a su vez de lo contrapuntístico) a lo sonoro[326]. Lo importante parece ser la creación de sonoridades. La composición de una obra de música contemporánea es ante todo una exploración de mundos sonoros "nuevos", combinaciones experimentales de sonidos, planos sonoros superpuestos, realidades sonoras independientes, interrelación o confusión de sonoridades diferentes con distintos parámetros de musicalidad.

En este sentido, John Cage afirma: "en esta música nueva no hay nada más que sonidos; sonidos que han sido escritos y sonidos que no lo han sido" (*Silence*).

Valen entonces los sonidos artificiales o sintéticos a través de la electroacústica. Todo sonido es posible, inventable, construible, modelable.

Igualmente, Edgar Varèse reconoce su compromiso con "la liberación del sonido" procurando "hacer música con cualquier sonido o con todos los sonidos" ya que además "el ritmo es el componente musical que da vida y unidad a una composición"[327].

Dice Tomás Marco que "en nuestros días cualquier tipo de sonido es potencialmente sonido musical ya que, elaborado o no, puede entrar en las intenciones compositivas de un creador". A esto lo denomina "conquista del total sonoro". De esta forma, "las posibilidades, pues, se ensanchan intensamente", pero, por contrapartida, "este cúmulo de opciones pone a prueba la creatividad y obliga al compositor actual a plantearse cada obra como un trabajo ex-novo, puesto que al desaparecer las antiguas

---

mismo puede decirse, por su contenido exageradamente rítmico y exasperado de componentes tímbricos y sonoridades ásperas y lánguidas (que propician ya el cambio que se va a producir a raíz del dodecafonismo y la famosa Escuela de Viena), respecto de *La consagración de la primavera,* de Stravinsky o ciertas obras de Bela Bartok (por todas, *el Príncipe de madera*), Prokofiev o Falla entre otros compositores, así como corrientes musicales que han sido más famosas por su intención que por sus logros musicales, tales como el bruitismo o maquinismo que se refleja en el *Ballet méchanique* (1927) de George Antheil, escrito para xilófonos, campanas eléctricas, ocho pianos y un piano mecánico, o su *Sonata salvaje* (1923), así como en *Fundición de acero* de Mosolov, o ciertas obras de Honneger (*Pacific 231*), Varèse (*Ionisation*) y Schaffer (*Estudio de ruidos*), así como en el famoso inventario de ruidos de Luigi Russolo.

[326] Según nos cuenta el ilustre musicólogo Peter Yates, *Twentieth Century Music*.

[327] Tomado de Gianfranco Vinay, *Historia de la música, el siglo XX*, Ediciones Turner 1977.

formas clasificables *cada obra debe elegir su propio material y darse una forma sólo válida para esa pieza en concreto*"[328].

En el fondo, todo esto de los planos sonoros superpuestos es lo mismo que ocurre también en la pintura, con sus características superposiciones de planos pictóricos (P. Mondrian) o la interpenetración de rectángulos y diagonales[329], así como en la novela: "las obras de Proust descubren la posibilidad de barajar simultáneamente dentro de la novela varios planos tanto en el tiempo como en el espacio" entre otros muchos ejemplos[330].

La actitud de búsqueda de la sonoridad y de conglomerados sonoros se reflejaría en los títulos mismos de algunas obras importantes de la música contemporánea, tales como *Atmósferas, Lux Aeterna, Continuum* de Ligeti (o los *Estudios para piano*, que son estudios de polirrítmia), *Due espresioni* de Luigi Nono (compositor especialmente preocupado por investigar el corazón mismo del sonido), *Metastaseis* y *N'Shima* de Xenakis, obra en la cual la música se apoya en cálculos estructurales de tipo arquitectónico y de tipo matemático, así como *Les idées fixes*, *Música para instrumentos de tecla y cuerda* y *Opus 1991* de Mauricio Kagel donde la obra convencional se somete a transformaciones y deformaciones de los planteamientos iniciales.

La ampliación de material sonoro sería la actitud de la música aleatoria, que gravita en torno a una búsqueda de los "momentos o instantes" de las realidades sonoras aunque para ello sea necesario incorporar el puro azar en los métodos compositivos tales como "los dados" o el "I Ching" (John Cage, *Momente* de Stockhausen) o interpretar en cualquier orden las composiciones (Henry Cowell). En suma, la "provocación del Azar, de lo Indeterminado, de lo Probable, de lo Ambiguo, de lo Plurivalente... El arte contemporáneo se ve en la necesidad de contar con el Desorden" (Umberto Eco, *Obra abierta*). "Pluralismo y confusión son las claves de la música contemporánea"[331].

En este contexto se situaría asimismo la música concreta (que se obtiene manipulando en el laboratorio ruidos y sonidos directamente extraídos de la realidad mediante una cinta magnetofónica, sin que medie el sistema clásico de notación musical). De ahí su nombre de "concreta", según Shaeffer, frente a la música "abstracta" (la "no concreta") que se expresa mediante notas y que sólo cuando se interpreta se concretiza. Y no digamos ya de la música electrónica, que produce sonidos metodológicamente por medio de aparatos que los sintetizan produciendo grabaciones distorsionadas, sonidos tomados de un generador, etc. (v.gr. Stockhausen y el Estudio de Fonología Musical de la RAI de Milán donde trabajaron músicos de renombre: Berio y Maderna). Esta preocupación por el sonido descubre el ruido y lo integra en la obra musical. A esto se

---

[328] *Historia general de la música. El siglo XX*, Editorial Alpuerto 1985.

[329] Propia por ejemplo de Th. van Doesburg, citado en Marchán Fiz, *Contaminaciones figurativas*, edit. Alianza 1986.

[330] A.M. Albérès, *La metamorfosis de la novela*, Taurus 1971.

[331] Enrico Fubini, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Alianza 1994.

añadiría una cierta obsesión por el percusionismo, palpable en muchas obras modernas (v.gr. *Ionisation* de Edgar Varèse).

Otra clave sería la especial importancia que adquiere la textura en la música llamada contemporánea (la textura es la distribución en la obra musical de sus elementos sonoros). Esto, dice Tomás Marco, nos da un tipo de composición unitaria en la que todos los elementos musicales surgen a la vez, cosa que no sucedía en modo alguno anteriormente.

Otro elemento importante es el nuevo protagonismo del timbre (especialmente en la música serial de ciertas obras de Messiaen o Dallapiccola). Tradicionalmente las obras musicales pudieron concebirse en abstracto siendo secundaria la forma de instrumentación de la que el compositor se valiera como forma de expresión de su idea musical. "La música se organizaba en torno a unos presupuestos melódicos, armónicos y rítmicos de una manera abstracta, independientemente de su timbre", dice Tomás Marco[332].

Pues bien, siguiendo el método de este ensayo, es dudoso hasta qué punto la música (un buen ejemplo sería el serialismo) es música o es representación de una disciplina o realidad diferente, concretamente la cibernética, la técnica, la física, la matemática o la astronomía como es el caso de Varèse.

¿Realidad musical utilizando la cibernética, o cibernética sirviéndose de un lenguaje musical?

Hasta el siglo XX, la música pudo valerse del tema popular (Bartok), del motivo político (Schostakovich), de lo religioso (Bach); el músico pudo ser un funcionario de reyes o Estados, un fiel servidor de intereses comerciales, un importador de otros géneros musicales (como el jazz por ejemplo), pero nunca se puso en tela de juicio de forma tan acusada el propio lenguaje musical.

Lo preocupante es entonces que todo esto informe acerca de la posibilidad de disolución de otros lenguajes y de otras posibles realidades.

¿Podrá caer algún día un telón sobre la realidad visible?

No obstante, es preciso afirmar que la música en el contexto de la realidad social de masas, es una de las claves de nuestra realidad que se incardina dentro de lo que denominamos “sensacionismo” o explicación de la realidad actual. Si triunfa la música popular o pop o rock es por que provoca sensaciones.

Por otro lado, de forma similar a las artes plásticas, también aquí existe una literatura sobre música que nos informa de los puntos interesantes de las obras de arte.

[332] Esto explica no sólo el hecho de las numerosas transcripciones propias del romanticismo sino también su posibilidad misma. En el siglo XX el timbre cobra mayor importancia. Ya no podrá concebirse una composición en abstracto independientemente de los instrumentos. El compositor concibe desde el primer momento la música con sus elementos tímbricos. Una obra orquestada de Xenakis no permite, en términos lógicos, su ejecución a través de un piano, por ejemplo.

Cuando se oyen las obras objeto de comentario, la sensación es diferente a la que produce la lectura del comentario del experto. Es decir, la obra musical podrá ser interesante filosóficamente, pero lo importante, pensábamos, hablando de música, es el efecto sensitivo que produce.

Finalmente, bien por falta de difusión necesaria, bien por falta de conexión con la sociedad, esta música contemporánea tampoco ha encontrado el eco social que podía haberse esperado. En gran medida, esto se debe a que lo pop acapara todo el escenario de lo sonoro. No es de extrañar que desde la música contemporánea se haya mostrado especial preocupación por esta falta de oportunidades (y por la necesidad de mayor atención hacia las formas de expresión sonoras en general)[333].

Se afirma habitualmente que nos falta costumbre o educación musical para entender esta música. Por tanto, el exceso de presencia de la música pop no facilita la comprensión de estas otras formas. En un ambiente social que suena de otra manera, aquello otro suena extraño y lejano. Acostumbrarnos a esto requería mayor presencia. Y para que algo tenga mayor presencia, a fin de tener la impronta necesaria, debe reducirse la presencia de las alternativas. La visión optimista es que la audiencia siempre históricamente rechazó lo nuevo. Sobran explicaciones a favor de lo contemporáneo, las explicaciones siempre "suenan bien", la experimentación y descubrimiento de nuevos sonidos, la apuesta por una música más racional que emocional. Suele reconocerse el fracaso de esta música. No obstante, Adorno critica con especial dureza a Stravinski y se sitúa a favor de las disonancias. Califica la música de aquel de retrógrada, bufonera, música de funcionario, de payaso, de vuelta al pasado, etc. [334].

Estas apreciaciones se comparten por Donald Mitchell, en *El lenguaje de la música moderna* [335]. Primero, examina con gran perspicacia y sensibilidad los valores filosóficos y estéticos que determinaron el lenguaje de la música del siglo XX. Para ello se centra en las figuras de Schönberg y Stravinski, representantes de dos estilos genuinamente modernos y de una nueva sensibilidad. Mediante la rigurosa aplicación de técnica y construcción formal, ambos compositores dotaron a la música de nuevos vocabularios y transformaron las convenciones de escucha y composición para siempre. Dado el carácter multidisciplinar de este ensayo, los años lo han elevado al estatus de clásico no sólo en el campo de la musicología, sino también de los estudios culturales.

La parte más interesante de este libro de Mitchell es la que se refiere a un artículo de Ernst Krenek [336], donde se afirma que *la mayoría de los conciertos de música*

---

[333] José Luis Espejo (editor), *Escucha por favor*, edit. Exit Libris 2019, citando a Pauline Oliveros, *Deep Listening. Una práctica para la composición sonora*, EdictOràlia, 2019 y a Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat: a History of Sound in the Arts*, 1999.

[334] Theodor Adorno, *Filosofía de la nueva música*, Ed. Akal 2003.

[335] Publicación original en 1963. Este extraordinario ensayo fue publicado originalmente en 1963 (traducción de Juan Luca), aunque en el texto nos fijamos en el Epílogo 1968 "¿música o "música"?"

[336] "Exploring music", 1956.

contemporánea tienen lugar en un ámbito dominado por especialistas es decir compositores, críticos, musicólogos, estudiantes, gestores musicales, directores de orquesta y similares. Sin embargo, la mayoría de esos especialistas no acude a una obra de arte para obtener una experiencia emocional total, sino que están interesados en la demostración de nuevos materiales, nuevos principios de composición, procedimientos, métodos[337].

Por tanto, afirma Mitchell que la música se ha desplazado esencialmente a los centros académicos y a los laboratorios. Y la comunicación, o al menos la intención de comunicar, ha dejado de ser el bastón que todo aspirante a compositor lleva en su mochila. Por el contrario, la comunicación tal como la hemos conocido en el pasado, cuando el artista no consideraba deshonroso hablar a su público o cultivar una voz propia, ha sido degradada o completamente abandonada.

Añade: en 1968 da la sensación de que nos encontramos bloqueados en el callejón sin salida que anticipaba Krenek... También Mozart escribió tanto para sí mismo como para un público específico. Y, citando a Stravinski, dice Mitchell que en algunos conciertos a los que he asistido recientemente empiezan a distinguir la música de la no música. "Me resultaría muy difícil reconocer a un nuevo genio musical; de hecho, si tuviese que desempeñar hoy el papel de Schumann y saludar al nuevo Brahms, probablemente (…) no sería más que un charlatán.... ".

Después se refiere el autor al desconcierto existente (…). "Expresado crudamente, y soy consciente de la dolorosa simplificación, se trata de una situación en la que el oyentes se siente incapaz de distinguir entre sonido y ruido; y en los momentos en que esto sucede, que en nuestros días son harto frecuentes, el público se ve en medio del océano sin burbuja ni carta náutica". (…) "Los músicos más perspicaces estarán de acuerdo en que aquello que deja profundamente desconcertados incluso a los oídos más receptivos es precisamente la indeterminación y la ausencia de forma de gran parte de la música más nueva y la subsiguiente imposibilidad de discernir una estructura perceptible...".

Para el compositor Tomás Marco, *La creación musical en el siglo XXI*[338], la música podríamos decir que es -de algún modo- la más espiritual de las artes. La música tiene que ver con la "interioridad". Hace un repaso a las distintas corrientes musicales. De John Cage considera que tienen más interés las explicaciones filosóficas que la música en cuanto tal. Hace alguna referencia a la música popular, en concreto el jazz, del que afirma que es una música que se mantuvo en un contexto popular, pero en una zona marginal y sin llegar a ser un arte culto. A su juicio, el arte de masas no ha producido nada relevante.

---

[337] Añade que la aplicación más amplia de tales logros a un gran número de temas sobre los que merezca la pena escribir les interesa menos que la demostración experimental de la singular invención. Esto genera el peligro de una radicalización que no dejará de acentuarse para desembocar en un callejón sin salida donde tal vez el singular experimento dejará de merecer la pena, porque se verá como anticuado antes incluso de que se haya manifestado.

[338] Universidad Pública de Navarra, Cátedra Jorge Oteiza, 2007.

Eso sí, no habrá muerte del arte porque habrá música mientras haya artistas con entusiasmo (también puede citarse su libro *Historia cultural de la música).*

En cambio, Alex Ross, *El ruido eterno*, E*scuchar el siglo xx a través de su música*[339] estudia la historia del siglo XX a través de su música, pero contemplando tanto la música "clásica" como la "pop". Alex Ross realiza además conexiones entre los acontecimientos más importantes y los compositores más influyentes.

Entrando en obras típicas del presente, metafóricas y de fondo político, para Michael Denning, *Ruido insurgente. Audiopolíticas de una revolución musical mundial* [340] hacer música es un acto político. Denning ejemplifica el inevitable ser político de la música, fijándose en cómo la música pasó a ser un emblema de las nacientes descolonizaciones. La música expresa el rechazo a la condescendencia. Lleva consigo la representación de un orden social. La finalidad de Denning es criticar el capitalismo. La música provoca integración social y ayuda al cambio social. En este contexto es obligada la mención a Ernst Bloch, *El espíritu de la utopía,* 1918. Obligada es la mención igualmente en este contexto a Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* 1977 (en el original en francés), en español 1995 bajo el sello de Siglo XXI editores; M. Álvarez Fernández, *Luis de Pablo: Inventario (*Ed. Casus Belli, 2020).

12. Vocación del arte contemporáneo hacia lo popular-democrático.

El arte intelectual o contemporáneo ha tendido a lo popular y democrático. Wahrhol es el mejor ejemplo. El arte pop.

No obstante, es sabido que, para tener una muestra, siempre es preferible el original (pop) a la muestra (pop). Esto es, la sociedad pop superó a Warhol. No hacía este mucha falta, socialmente hablando, aunque es interesante esta curiosidad artística.

El a**rte pop** en términos objetivos: se trata de un movimiento artístico del Reino Unido y Estados Unidos. Centra la estética en los bienes de consumo de la gente, tales como anuncios publicitarios, *comic books*, objetos culturales «mundanos» y del mundo del cine, o cotidianos. El arte pop, en especial la música pop no es elitista, sino popular.

El arte pop es precursor del arte postmoderno. Surge como reacción al expresionismo abstracto. Estos artistas estadounidenses estaban comprometidos con los derechos civiles, con la participación y con la protesta contra la guerra de Vietnam; se valieron del consumismo pretendiendo rechazar los valores conservadores. El movimiento urbano que constituye el arte pop, al contrario que el expresionismo abstracto, pretende unir arte y vida mediante el enfriamiento de las emociones. Tiene el propósito de reflejar la superficialidad de los elementos de la Cultura de masas en sus obras, es decir, toma productos de consumo accesibles para todos y los representa. Con esto destaca la inexpresión y la impersonalidad del objeto, alejándose de cualquier tipo de subjetividad del artista. El arte se nutre de la publicidad consumista, el comercialismo

[339] Seix Barral 2009.

[340] Edit. La oveja roja, 2019; 2015 original en inglés. Trata la música fonográfica vernácula de los años veinte y treinta del siglo XX porque en 5 años de esa década cambia la música mundialmente, a su juicio.

y la democratización de productos. Recordemos las *cuatro latas de Sopa de tomate Campbell del 50 aniversario "*Art of Soup" con un autógrafo facsímil de Andy Warhol, un retrato y una cita de él.

Lawrence Alloway, en un ensayo titulado *The Arts and the Mass Media* (las artes y los medios masivos) de 1958 utilizó el término «popular mass culture» (Cultura popular de las masas). En España, el arte pop se asocia con la "nueva figuración", que surgió de la crisis del informalismo. Alfredo Alcaín puede ser considerado uno de los artistas "pop".

La figura clave es Warhol, a quien dedicamos algunas líneas: durante los años 1980 se convirtió en un «artista de los negocios», actitud característica de nuestro mundo. A veces, como es sabido, se le ha tachado de superficial, fácil, comercial y carente de profundidad. Warhol fue uno de los reflejos más brillantes de nuestra época y supo capturar algo esencial sobre el Zeitgeist de la Cultura americana de los años setenta. Warhol siempre apreció el glamour de Hollywood. Declaró: «amo Los Ángeles. Amo Hollywood. Son tan hermosos. Todo es plástico, pero amo el plástico. Quiero ser plástico». Contactó con el mundo musical: a mediados de los sesenta, Warhol «adoptó» a una banda llamada *The Velvet Underground*, y les convirtió en un elemento crucial de la exposición de arte multimedia que organizaba, la *Exploding Plastic Inevitable*. Warhol convirtió a Paul Morrissey en el agente de la banda, y les presentó a Nico, quien se convertiría en miembro de la banda a petición de Warhol[341]. Actuó también en películas.

[341] En 1966 produjo su primer disco, titulado *"The Velvet Underground and Nico"*, y realizó la decoración del disco. En realidad, la producción de Warhol se limitó a pagar por el estudio de grabación. Tras la publicación de este álbum, Warhol y el líder de la banda, Lou Reed, empezaron a disentir sobre la dirección que la banda debería tomar. Esta tensión pudo haber causado el final de su buena relación artística. Warhol había diseñado numerosas portadas de discos desde su primera portada, una fotografía para el primer disco de John Wallowitch (titulado *"This Is John Wallowitch"*, 1964). También diseñó las portadas del *"Sticky Fingers"* de los Rolling Stones en 1971, y del *"Love You Live"* (1977). En 1975 le encargaron hacer varios retratos de la cara visible de la banda, el músico Mick Jagger. Para John Cale diseñó la portada de *"Honi Soit"* (1981) y para Diana Ross las ilustraciones que aparecían en la cubierta de *"Silk Electric"*. El póstumo *"Menlove Ave."* (1986) de Lennon también fue diseñado por Warhol. Andy tenía buena relaciones en el mundo de la música, como Deborah Harry, Grace Jones, Diana Ross y John Lennon. El videoclip, formato que surgiría en los años 1970, también entraba en sus inquietudes creativas. La productora de vídeo de Warhol produjo, entre otros, el clip del sencillo *"Misfit"*, para los *Curiosity Killed The Cat*, y el clip del sencillo *"Hello Again"* de The Cars (en el que figuraba como barman). La relación de Warhol con la música no fue de índole estrictamente profesional. Su influencia sobre la llamada New Wave —como la banda Devo— y sobre la formación de artistas jóvenes, como David Bowie es sobradamente conocida. Bowie incluía una canción llamada *Andy Warhol* en su *Hunky Dory* (1971), y Lou Reed compuso una canción llamada *"Andy Chest"*, que trataba sobre el atentado sufrido en 1968 a manos de Valerie Solanas. Esta canción fue grabada entonces con *The Velvet Underground*, pero la versión no fue publicada hasta que salió el álbum VU en 1985. En 1972 grabó una versión diferente para su disco *Transformer*, producida por Bowie y Mick Ronson.

En 1964 **Andy Warhol** trajo a la escena artística las *Brillo Box,* donde la influencia de los ready-made es esencial [342]. Se cuestiona si cualquier objeto podía ser arte. En estas cajas se representan objetos de uso diario pero son elevados a la categoría de Arte por lo que plantea, ¿cuándo un objeto cotidiano deja de serlo para ser arte? Estas cajas fueron toda una revolución artística, afirman una crisis con la figura del autor y de la propiedad**.** Una clave del arte pop es la aceptación de lo ordinario y también la ausencia de diferencia entre original y copia. Pasa a primar más la experiencia que el objeto de arte.

Por su parte, Roy Fox **Lichtenstein** nace en Nueva York en 1923, y se considera uno de los pintores más influyentes de la tendencia pop ar**t** (estilo del que hemos hablado en otras ocasiones). Artista gráfico y escultor, fue más conocido por las interpretaciones de cómic que hizo a gran escala. Fue una parte fundamental en el movimiento pop, junto con el citado Andy Warhol o Jasper Johns con un arte «rápido, accesible y anti- elitista». Este autor fue, sin duda alguna, uno de los máximos exponentes del **pop art** americano; sus obras representan temas como la sociedad de consumo, la vida diaria y la Cultura de masas, temas que extraía directamente de fuentes como la publicidad, las revistas de moda, e incluso los cómics. Su línea estética se basó en composiciones y apariencias sencillas, pintadas con colores primarios, en su mayoría. Asentó su trabajo en una crítica social hacia el mundo contemporáneo. En sus últimas obras, en las que cobran especial relevancia los personajes populares de la novela rosa, los paisajes estilizados y las copias de postales de templos clásicos, empezamos a notar la influencia de artistas como **Matisse y Picasso.**

En realidad, en pintura lo característico es que "**lo popular**", al margen de estas tendencias donde se muestra de forma especialmente acusada, sea una parte inmersa en dicho arte contemporáneo. Lo popular no ha generado por completo un estilo propio, a diferencia de la música, pero se ha inmiscuido en lo artístico como uno de sus ragos definitorios. Las tendencias pop son una prueba más del arraigo o búsqueda de lo popular.

13. Superando equívocos.

Desde el punto de vista de lo popular, existe una cierta vaguedad cuando se habla del triunfo del pop. Se habla de forma general. Sin embargo, parece necesario distinguir en función de los siguientes géneros, ya que no es lo mismo "lo pop" en música, que en pintura o en literatura. Tenemos:

-En música, arrasa la música pop frente a posibles alternativas. Se genera todo un fenómeno social pop. Puede llegar a mezclarse con la música contemporánea, pero no cabe duda de que lo pop consigue una dimensión propia en el terreno musical. Estamos ante una clara expresión de la soberanía popular en Cultura artística. El triunfo de lo musical-popular es pura voluntad de la gente.

-En pintura esta muestra del pop art se da de otra forma; no arraiga socialmente una "pintura pop", al menos como ocurre con la música. Ésta es diferente. Por lo general,

[342] Pablo Oyarzún, *Anestética del ready-made*, ediciones Lom, 2000: "el reday-made, el objeto-ya-hecho, el tout-fait, es el producto característico de la actividad anti-artística y antiestética"; Giorgio Agamben, *Creación y anarquía*, ed. Adriana Hidalgo, 2020.

la pintura no consigue excesivo impacto social, a diferencia de la música. De hecho, la sociedad no conoce o sigue pintores de referencia. Se observa una ingente masa de artistas con distintos intereses. Falta además difusión de los poderes públicos y una labor de información. Deberían buscarse iconos o muestras.

-En literatura, lo que se produce es un influjo del gusto popular en los modos de producción, ya que las ventas dependen del gusto del adquirente. Se generan editoriales-pop. Primero hay que ser mediático o "representante del pueblo" y después escritor.

14. Intentos de rescate del arte. El debate de la autonomía (pensando nuevamente en las artes plásticas)

Por fin, tenemos autonomía; los artistas ya no dependen de la teología o de otras cosas que lo trascienden. Por fin hay autonomía, pero los resultados son discutidos.

En términos generales, la autonomía es un tema recurrente que no se asocia solo a problemáticas de las últimas décadas. El enfoque es en todo caso distinto en cuanto al planteamiento del siglo XX -sobre la autonomía- y el que afecta a los siglos anteriores. A veces se distingue entre autonomía ilustrada (si bien ya se plantea el tema de la autonomía del artista durante el Renacimiento [343]), moderna y modal.

Buscando ese contraste entre el planteamiento reciente y el histórico, se argumenta [344] que la pintura europea de los siglos XV a XVIII buscaba representar el mundo visible de forma verosímil, además de idealista, y para desarrollar este cometido se crearon unas herramientas y de la destreza de los artistas para utilizarlas dependía la calidad de un cuadro entendida desde un punto de vista técnico. Con el tiempo, especialmente ya en el siglo XX, los pintores concedieron una enorme relevancia **a la propia pintura y no a lo que esta representa,** como testimonio de un arte honesto. Innumerables críticos han mantenido una idea de la independencia de la pintura de cualquier referencia externa y que el arte de la pintura debe tener autonomía y no limitarse

[343] Hauser lo explica en tres etapas: durante el Quattrocento el maestro trabaja con la colaboración de sus ayudantes y aprendices, por lo que la obra de arte se produce colectivamente en la botíega del artista; a partir de 1.500, aún cuando dentro del taller se trabaja en, conjunto, el maestro comienza a utilizar métodos individuales, por lo que la obra de arte muestra la particularidad del artista; con Miguel Ángel se está ya frente al artista autónomo que produce él solo la totalidad de la obra, por lo que la obra de arte es, la expresión única del individuo. Este proceso histórico de autonomización del arte produce la separación del arte de la metafisica representada por la iglesia y la separación del artista del mundo práctico. Sin embargo, el artista que se independiza del contenido de la obra y de su relación con los otros, sigue sujeto a los dictados de su arte, lo cual se manifiesta en las poéticas a partir del siglo XVII. Son las vanguardias las que, a partir del siglo XIX, realmente cuestionarán cualquier tipo de heteronornía en el arte.

[344] Alejandro Vergara Sharp, *¿Qué es la calidad en el arte? Una reflexión basada en la pintura europea de los siglos XV a XVIII*, 2022.

únicamente a la imitación, lo que revela una enorme distancia con la pintura de aquellos siglos XV a XVIII[345].

El asunto de la autonomía presenta una gran riqueza de matices con **T. Adorno**, en su obra *Teoría Estética*; para él la obra de arte autónoma sólo es funcional respecto de sí misma, lo cual se debe a su incapacidad para producir algún efecto en el mundo útil. Al mundo útil lo designa a veces el "mundo de lo administrado". El arte, pues, manifiesta una carencia de función. El hecho de que las obras de arte sean autónomas hace que tengan el valor de la oposición crítica a los útiles heterónomos del mundo administrado.

Para Adorno, *Teoría Estética*, el arte más efectivo políticamente viene a ser aquel que se mantiene en toda su pureza y autonomía ya que, cuanto más pura sea una forma y más total la autonomía de una obra de arte, tanto más horror puede encerrar. Sería suficiente la potencialidad política que tiene el arte. Y de hecho muchas obras de arte prohibidas por los totalitarismos no tenían un mensaje político, ya que bastaba su propia existencia autónoma, diríamos.

La autonomía es, entonces, aquello que caracteriza a los objetos de arte por su refracción del mundo administrado, refracción que se manifiesta en la incapacidad del objeto de arte para ser incorporado al sistema de objetos útiles o funcionales. El arte, negándose a ser definido positivamente, admite, no obstante, una definición negativa como aquello que la sociedad no es. Ahora bien, si el arte es lo opuesto de la sociedad, ambos se necesitan mutuamente para poder explicarse el uno por la otra, lo cual se debe al modo en el que Adorno considera los problemas desde la lógica dialéctica: aquello que parece ser una cosa es esencialmente su opuesto. La esfera del arte y el mundo administrado se explican mutuamente a partir de su relación de oposición.

Así, la autonomía del arte puede pensarse como un tema cuya inversión en el mundo administrado es la heteronomía. El mundo administrado apunta a un despliegue conforme a su posibilidad de ser calculado, a la predicción y, por lo tanto, al control. Este control es posible por la aplicación de la lógica, la cual impone la identificación entre todos los componentes sociales (individuos y cosas). Sin embargo, tanto los útiles como las obras de arte son objetos realizados por el hombre (objetos de Cultura) y, por lo tanto, ambos tipos de objetos se realizan mediante la técnica. Para Adorno las fuerzas productoras de obras de arte son las mismas que las fuerzas productoras de útiles; lo que las diferencia es el hecho de que el trabajo realizado en la producción de una obra de arte se sustrae a la constitución de la sociedad. Podemos, entonces, diferenciar entre trabajo estético y trabajo administrativo, siendo el primero el que produce obras de arte y el segundo el que produce (o reproduce) útiles. El trabajo estético opera sobre los aspectos cualitativos y sensibles del material (lo cual es dejado de lado por el cálculo planificado), mientras que el trabajo administrativo actúa sobre los aspectos cuantitativos y formales del material [346].

---

[345] Marcelo Gabriel Burello, *Autonomía del arte y autonomía estética: una genealogía,* Miño y Dávila Editores, 2014**.**

[346] Mauricio R. A. Rinaldi, *El concepto de autonomía del arte en la Teoría Estética de Adorno,* Tesis, 2006 internet. Véase también Genara Sert Arnús, *El concepto de autonomía del arte en Adorno,* tesis, Barcelona 2014.

.

Este tema de la autonomía confronta a teóricos y filósofos. **Markus Gabriel**, *El poder del arte*[347] defiende que "*el arte es radicalmente autónomo* en tanto que cada obra consiste en una composición única de elementos, esto es, de campos de sentido. El arte en sí mismo trasciende la esfera pública y su tejido sociopolítico. No está sometido a ninguna de las normas que forman parte de la regulación de la conducta de los seres humanos en su realización sociopolítica. El arte en sí mismo no es institución". Esta posición contrasta con quienes piensan que entonces el arte no tendría historia ni tendría que ver con las condiciones sociales o económicas. El arte tiene el poder de desplazar el objeto de su campo de sentido.

En términos teórico-artísticos, **Graham Harman**, *Arte y Objetos*[348], trata de revivir el tema fundamental de la autonomía. Lo que quiere es refundar la autonomía artística considerando de tal forma el arte, lejos de influjos o influencias de otras realidades. La belleza se nos presenta, a tal efecto, como una tensión entre las cualidades y objetos. En conexión con lo transcendente kantiano, destaca la importancia de la estética para la ontología y **orienta la ontología hacia los objetos**. Una idea importante es que "el observador y la obra de arte se fusionan en un tercer objeto superior, con el corolario de que este tercer término es clave para arrojar nueva luz sobre la ontología del arte"[349]. La unidad básica de la estética no es ni la cosa ni el observador, sino la combinación de ambos en un nuevo objeto único, una entidad compuesta por obra y espectador que tiene el carácter de una composición, o composición de carácter híbrido. Se fija en los objetos y sus cualidades, más en particular en las cualidades sensibles de los objetos partiendo de que los objetos difieren de sus cualidades.

Esta relación entre Kant y la autonomía del arte es constante en los distintos estudios de teoría el arte[350]. Nos la explica con sencillez Graham Harman [351] (incluso con el antagonismo final que resulta de esta relación), diciendo que "la estética de Kant exige una autonomía para la obra de arte. En este caso, lo que esto significa es que la obra de arte no es reducible a ningún parafraseo teórico, ni a ningún interés que podamos tener en su contenido; la obra de arte es autosuficiente, y debe ser juzgada meramente por el gusto, sin contribución de otra facultad mental. O, por decirlo en otros términos, la autonomía de la obra de arte significa que no debe haber ningún tipo de mezcla entre el lado humano de la estética y el lado objetual de la estética..... Curiosamente, Kant suele favorecer el costado humano de la estética y no el del objeto, dejando de lado las obras físicas en sí, y dando mayor relevancia al arte entendido como un campo sobre el que se ejercita una facultad universal compartida por todos los seres humanos".

[347] Editorial Libros Pascal, 2019.

[348] Edit. enclave de libros, 2021.

[349] Otra obra de Harman es *Hacia el realismo especulativo.* E*nsayos y conferencias*, EDIT. Florencio Noceti, 2015.

[350] Konrad Fiedler, *Escritos sobre arte*, Ed. Visor, 1991.

[351] Es decir, nos explica esa alusión implícita que constantemente se hace en los textos de teóricos del arte sobre el Kant y la autonomía de la obra de arte. En "El arte deshumanizado desde la globalización", *Revista de Occidente* febrero 2022 número 489.

Sin embargo, en el contexto de la propia escuela de Frankfurt, en la actualidad Juliane **Rebentisch**, *Arte contemporáneo, estética y autonomía. Algunas notas sobre la estética,* apunta que en realidad la autonomía estética *no ha jugado ningún papel* en las últimas dos décadas. Incluso los artistas parece que quieren apartarse de ella. Y es que el arte contemporáneo se abre a su contexto. Las obras de arte a juicio de Rebentisch dependen de su entorno; se fija en el arte de la instalación como arte comprometido socialmente[352]. No se trata tanto de un arte contra una autonomía como contra una idea concreta de la autonomía.

En términos más sencillos, la autonomía, en su visión contemporánea, suele asociarse a esas posiciones que no buscan el compromiso del artista con una causa. Sería suficiente con el compromiso del artista con su obra. Por eso, la autonomía del arte suele disgustar a aquellos teóricos del arte que buscan en el artista una involucración mayor en las causas políticas, dando por hecho o presuponiendo que causa política es causa de izquierdas.

A mi juicio, un nuevo tema ha entrado en el escenario o debate sobre la autonomía del arte. Y es el influjo de la soberanía popular sobre las formas de hacer arte. Es discutible si el excesivo influjo de las formas populares perturba la realización y desarrollo del arte hoy día y si el artista es realmente autónomo frente a este excesivo influjo. En este trabajo preocupa lograr un espacio vital propio para la Cultura artística frente a lo popular.

15. Arte y política. **Arte político.**

Planteamientos habituales son: todo arte es político, aunque no lo quiera. No hace falta que sea político, ya que le es inherente un mensaje de este tipo (decía Adorno). Cuando es político, resulta ser algo exagerado o deformado. Además, existe una lectura política del arte. La función de este es hacer pensar. En suma, si no es político, termina haciéndose político.

El modelo de artista involucrado en política es habitual en la historia. En el Renacimiento por ejemplo lo más común es que las armas y las letras fueran juntas. Ahí están los ejemplos, junto al Marqués de Santillana, también de Gómez Manrique, Jorge Manrique, Garcilaso de la Vega, por citar personajes, por cierto, emparentados entre sí. Lo que ocurre es que por lo general hablar en esos términos no significaba verse involucrado en tendencias ideológicas. No sé si esta tendencia de un arte político, sin política, debería ser el camino a seguir.

El arte se ve inmerso en las relaciones políticas. Muchos artistas se decantan contra el poder[353]. Se produce el debate sobre el artista y su compromiso político… o

[352] Sobre la instalación (que ocupa en especial a Juliane Rebentisch) afirma esta autora (en su obra *Estética de la instalación*, edit. Caja Negra, 2018) que la instalación, al contrario de lo que se asume generalmente, no se opone a la autonomía artística per se, sino que deber ser entendida como un llamado a reformular este y otros conceptos de la teoría y la crítica contemporáneas.

sobre los artistas que se adaptan a las situaciones, o sobre la utilización del arte por el poder. O el debate mismo sobre la posible traslación de principios del arte a la política [354]. O la estetización de la política, que no es exactamente lo mismo que lo anterior[355].

Donde tiene campo el arte es en la crítica personal a la injusticia social en general, injusticias humanas inevitables [356].

La **parresia** es una manera de «hablar con franqueza o de excusarse por hablar así». Se trata de no quedarse sin decir nada, sino "atreverse a soltarlo", en toda su extensión. No se trata ya de la libertad de expresión sino del deber de hablar como si la verdad hablara. Incluso con inconveniencia personal. Un hablar con pelos en la lengua. **Michel Foucault** desarrolló el concepto de parresía como manera de discurso en el cual uno habla abierta y sinceramente acerca de sí mismo o las propias opiniones sin recurrir a la retórica, la manipulación o la generalización. Verdad intuitiva acaso, pero dominada o al menos creída. La verdad es lo que uno innegablemente se cree, al menos. Hay que explotar las cualidades morales. Aunque al final nada sea cierto, al menos esto permite una oportunidad al discurso. No obstante, el valiente que dice las verdades no por ello está exento de posible necedad. La parresía puede acabar siendo una comedia. De hecho, su manifestación más conocida es la que expresa la burla hacia lo político. En vivo y en directo.

En todo caso, los intelectuales apuestan como solución por la democratización, a veces al tiempo que se afirma el compromiso artístico o directamente la utilización del arte para la reforma social [357].

---

[353] Sobre el arte político distintas reflexiones en el número 38, 2022 de la *Revista Minerva del Círculo de Bellas artes*. Al parecer la derecha neutraliza la Cultura, pero el arte político es de izquierdas; también aborda la cuestión A.M. Guasch, *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*, Editorial Akal 2021; Boris Groys, *Art power*, 2013; Mieke Bal, *Tiempos transtornados*, Editt. Akal, 2016; Jacques Ranciere, *Crónica de los tiempos consensuales*, Editorial Waldhuter, 2018; Zygmunt Bauman, *En busca de la política*, Fondo de Cultura Económica 1999; James Bau Graves, *cultural democracie*, University of Illinois 2005; Brian Wallis, *Democracia. A project by group material*, Día Art Foundarion 2004; Chantal Mouffe, *En torno a lo político*, Fondo de Cultura económica 2005; Alberto Santamaría**,** *Políticas de lo sensible. Líneas románticas y crítica cultural*, Edit. Pensamiento Crítico, 2020.

[354] Anxo Abuín González, *Escenarios del caos; entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*, Editorial Tirant lo Blanch 2006; A. Hennion, "Music Lovers. Taste as Performance", *Theory, Culture, Society* 18-5, 2001.

[355] Gottfried Benn, "Mundo dórico, una investigación sobre la relación entre arte y poder" (en *El Yo moderno*, Editorial Pretextos 1999).

[356] En esta línea, Edwin Culp, *Hacer tiempo, estrategias típicas del arte en lo político*, Edit. Universidad Iberoamericana 2020.

[357] Walter Benjamin, *Estética y política*, editorial cuarenta libros, 2009; Jacques Rancière, *Estética y política*, Revista Res publica Núm. 26, 2011; Giorgio Agamben, *Subjetividad, potencia y política: Reflexiones a partir de Medios sin fin*; Mariela Peller,

No hay ética sin estética, dice la famosa frase. El arte político consiste en un intento de asociar la derecha política con la economía y la izquierda con la Cultura. El falso debate se asume por todos en esos términos: no se trata de debates entre dos posibles modelos de Cultura. El debate es, más bien, si la Cultura ha de imponerse o ha de ceder ante otras realidades.

Esta actitud puede venir, en su caso, acompañada de un fenómeno de intento de apropiación de la calle. El arte se identifica con el refugio convencional de la actitud rebelde. El arte es, como decimos, por esencia, progresista[358]**.** Por ejemplo, Manuel J. **Borja-Villel**, *Campos magnéticos: escritos de arte y política*[359], duda incluso de que pueda hablarse de Cultura democrática ante la existencia de una hegemónica política burguesa. No lo tienen fácil quienes discrepen de este planteamiento[360]. Más bien, en esto no hay disidencia. Es una creencia.

Con este fondo, el artista puede caer en la tentación de sacar partido interesado de este posicionamiento, es decir, el posible abuso interesado o instrumental del arte para fines ególatras: "si tomo unas ostias y defeco encima de ellas… esto ¿qué tiene que ver con técnicas de arte? Es algo infantil, pero a veces funciona. Se trata de generar choque. Se abusa del uso de una imagen que por ejemplo habla metafóricamente de desigualdades para quedar bien con el colectivo progresista. El artista se impone a la imagen. No hay pensamiento sino moda, oportunismo táctico. Se trata de un hacer "f*acilismo"*, esto es una rebaja de las exigencias propias del arte pretendiendo un efecto[361].

Una cosa es denunciar la miseria y otra cosa es utilizar interesadamente la miseria para sacar rendimientos políticos; de dudoso beneficio para los que sufren en la miseria[362].

"Subjetividad, potencia y política. Reflexiones a partir de *Medios sin fin* de Giorgio Agamben", *Argumentos* (Méx.) vol.22 no.60, 2009.

[358] Juan Albarrán, *Performance y arte contemporáneo, discursos, prácticas y problemas,* Edit. Catedra 2019.

[359] Edit. Arcadia 2020, con un especial apoyo hacia el movimiento de los indignados.

[360] Sobre el debate puede verse, por ejemplo, el artículo en el periódico *El diario.es* de 26 de febrero de 2020, titulado "Franco ya no es la estrella de Arco porque el arte político ha perdido fuelle", al hilo de un artículo de Antonio García Villarán, "Por qué no interesa el arte político? De Fernando Castro Flórez, youtube, 3 de marzo de 2020; también sobre el compromiso político y arte, Andrés Carretero, *Imposibilidad de la arquitectura*, Ed. Cendeac 2022.

[361] Dimo García, *Arte político como moda,* 30 de enero de 2019.

[362] Sobre el tema Claudia Díaz, "Cambio de piel, arte político y empatía ética. Abrir la esclusa de la compasión en el arte colombiano", en Varios Autores (editor Alejandro Arozanena), *El arte no es la política; la política no es el arte*, Brumaria ediciones, 34, 2014.

Puede ser útil la distinción de Lucas **Ospina**, entre arte político, politizado y politiquero [363]. Por mi parte, no entiendo por qué el arte tiene que estar al servicio de la causa política y que únicamente pueda ser al servicio de una tendencia política. Sobre esto, volveremos después.

Al margen de todo esto, todo el mundo coincide en la democratización del ámbito político y de la Cultura.

Evidentemente, profundizar en este planteamiento nos llevaría a estudiar artistas concretos ya que es obvio que al final unos artistas se comprometen más que otros. Así, la obra de Juan **Genovés** Candel se considera símbolo de la defensa democrática durante la transición española[364].

Los artistas lo tienen "fácil" cuando hay un cierto poder intenso, no digamos ya dictatorial, de derechas. Uno se opone ¡y ya es artista de renombre!

Sobre el arte político puede recordarse la evolución que experimenta el mundo artístico en Norteamérica durante el siglo XX. En lo que podría denominarse una "primera etapa" (los años treinta) el artista aparece en Norteamérica comprometido en política. Aparece entonces como un venerable hombre de izquierdas. Piensa que el arte ha de estar al servicio de la revolución política y al cambio social. En una "segunda etapa" (período 1935-1941) se produce la "desmarxización de la inteligencia". Se dice entonces que "el deber del arte es permanecer independiente". Y que el arte, como la ciencia, no sólo no busca órdenes sino que por su misma esencia no las tolera. Se argumenta pues que "la creación artística tiene sus leyes -*incluso cuando sirve conscientemente a un movimiento social*-. La creación auténticamente intelectual es incompatible con la mentira, la hipocresía y el conformismo. El arte sólo puede convertirse en un gran aliado de la revolución en tanto que permanezca fiel a sí mismo" [365].

Pero la clave de este modelo está en un "tercer período" (los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial). "Desde el estallido de la Guerra, la prensa norteamericana había sido unánime en su llamamiento a la defensa de la posesión más preciada del mundo occidental, su Cultura". Esta nueva Cultura sería apolítica. Los artistas (Gottlieb, Rothko y Newman) reclaman su independencia frente a la política, se han cansado de política, están hartos de política [366]. Y es entonces cuando se manifiesta el curioso modelo de

---

[363] "Arte político, politizado y politiquero", siete variaciones, en Varios Autores (editor Alejandro Arozanena), *El arte no es la política; la política no es el arte*, Brumaria ediciones, 34, 2014.

[364] Mariano Navarro, Armando Montesinos y Alicia Murría, *Juan Genovés, Ciudadano y pintor*, Edit. Turner 2021.

[365] Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Mondadori 1990.

[366] Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Mondadori 1990.

pseudointelectual. A juicio de Serge Guilbaut, después de la Segunda Guerra Mundial, "lo importante es que se trataba de una despolitización que retenía la impronta de la política".

El arte apolítico (la vanguardia norteamericana 1945-1947) confirma la actitud política del momento. El artista de vanguardia se niega a participar en el discurso político y trata de aislarse acentuando su individualidad. Y no sino en esto consiste el liberalismo político imperante por entonces. El arte sigue en realidad el mismo curso que la política gubernamental norteamericana. Su apoliticidad no fue sino la apoliticidad del americano medio con quien se identifica el nuevo artista, así como con la política gubernamental anticomunista y liberal: "los pintores de vanguardia, ahora individualistas neutrales políticamente, articularon en sus obras unos valores que fueron posteriormente asimilados, utilizados y adoptados por los políticos, de tal modo y manera que la rebelión artística se transformó en una agresiva ideología liberal. La nueva pintura estaba hecha a semejanza de la nueva Norteamérica, poderosa e internacionalista pero preocupada por la amenaza comunista".

En definitiva, aquellos valores que representaban los nuevos artistas (individualismo y libertad del artista) no eran sino los valores que en lo esencial afirmaba el nuevo gobierno americano durante la guerra fría. El artista procura su difusión internacional y al Estado le interesaba en este momento, en especial, contribuir a su propio prestigio internacional. La Cultura y el arte son elementos esenciales para ello. De esta forma Nueva York conseguía al fin ponerse a la altura de París [367].

Por tanto, en este ambiente de confusión que afecta al intelectual algunos primero se preguntan hasta qué punto la apolitización del intelectual puede ser una forma de confirmar indirectamente el sistema, para, en segundo lugar, afirmar (así por ejemplo C.

---

[367] Esta tesis está comúnmente admitida en nuestros días. Coincide básicamente también con la de Estrella de Diego (*Arte Contemporáneo II* Historia 16 Madrid 1996 *in toto*) quien reconoce igualmente que "lo esencial será por tanto crear un arte de *consenso*, un arte americano que todos sientan como americano, que no moleste a nadie". La abstracción es un recurso pictórico que permite ser impulsado políticamente, porque la abstracción evita la identificación del mensaje político que puede presentarse en la pintura no abstracta. "La abstracción americana era otra peculiar vuelta al orden, tan politizada como la europea aunque de apariencia despolitizada". Frente al "arte politizado de los años treinta" surge un arte no politizado en apariencia pero que "surge del poder, de lo establecido, de las instancias oficiales, del poder económico, fuertemente apoyado por una crítica complaciente que ofrece las excusas formales necesarias. Es una artimaña que conocen las minorías: para hablar de los problemas en los períodos donde es preciso disimularlos hay que *volverse abstracto*" (Estrella de Diego (*Arte Contemporáneo II* Historia 16 Madrid 1996 *in toto*).

El fenómeno parece haberse manifestado, igualmente, en Europa y en España en particular. Tanto en Estados Unidos como en España, se habría dado un primer momento de izquierdización del artista y otro segundo momento de apolitización. No obstante, a diferencia de los Estados Unidos en España, junto a esta versión oficial o institucionalista, en la España real de la oposición al régimen habría pervivido la necesaria identificación del intelectual con las izquierdas.

Dahlhaus [368] o Eberhard Rebling) la necesidad de una "nueva politización" intelectual. En este sentido, para Günter Mayer, la política ha sufrido una lamentable *pérdida (politische Verlust*) ante la falta de contenido intelectual [369].

En Alemania se desarrolló principalmente la traslación del arte a la realidad social a manos de los pensadores del siglo XIX (Wackenroder, Moritz, Novalis, Schlegel, Schelling, el propio Goethe, Fichte, Schiller, Schopenhauer, Nietzsche, etc.)[370]. Fue donde se prosiguió en esta tendencia mediante las ricas vanguardias. Fue donde se experimentó la grandeza (y después los inconvenientes) de esta concepción. Alemania fue seguramente la que pudo salvar a Europa si en vez del nazismo se hubiera desarrollado un Estado de la Cultura como solución efectiva. Pero precisamente al final su legado fue la imposibilidad del Estado de la Cultura, y la afirmación de la neutralidad del Estado [371]. A partir del experimento alemán surge el nuevo espejismo del Estado de la Cultura, esto es, creer que es ahora cuando existe, siendo sin embargo imposible.

Para el debate del artista y la política puede ilustrar la relación entre política e intelectualidad[372]; es preciso empezar por recoger algunas de las posturas que el intelectual puede adoptar por referencia a la política. En primer lugar, puede manifestarse una actitud de rechazo que, en su grado más extremo, originará el fenómeno del

---

[368] *Politische und ästhetische der Kompositionskritik, Darmstädter Beiträge zur neuen Musik,* XIII, Mainz 1973.

[369] Ambos citados en: *3. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik* 1989.

[370] Ilia Galán, *El romanticismo, Schelling o el arte divino*, Edit. Endymion 1999.

[371] Creo coincidir con los planteamientos de E.M. Cioran, si bien siempre es complejo saber si uno coincide con este autor (*Adiós a la filosofía*. Prólogo y selección de F. Savater, Madrid 1982, 2ª edición): comparte que los alemanes "habrían podido prestarle un simulacro de duración. Pero imperialistas en nombre de un suelo obtuso (…) tuvieron que echarlo a perder todo para siempre (…). Se lo regalaron a Rusia y América. El intelectual, fatigado, resume las deformidades y los vicios de un mundo a la deriva. No actúa, padece; si se vuelve hacia la idea de tolerancia no encuentra en ella el excitante que necesita". (…) Alemania ha dado su medida en la música: ¿cómo creer que descollará en ella todavía?" (…) Pese a la falta de soluciones de Europa, apunta Cioran que la excepción sería la música, "esa gran excusa del mundo moderno, fenómeno sin paralelo en ninguna otra tradición: ¿dónde encontrar en otra parte el equivalente de un Monteverdi, de un Bach, de un Mozart? Gracias a ella, Occidente revela su fisonomía y alcanza su profundidad". En Europa lo propio es entonces "una leyenda de derrota (…), la metafísica de la regresión, entrada colectiva en la vacuidad. "El dinamismo de la descomposición", (…) "apetito de la destrucción". El intelectual "ama su cansancio, voluptuoso del fracaso (…), en un mundo de oprimidos yo respiro; respiro a mi manera".

[372] La relación entre el intelectual y el político es directa, el intelectual es un humanista evolucionado o reencarnado que a mediados del siglo XVII *está ya en el poder*, dice José Antonio Maravall (J.A. Maravall, "El intelectual y el poder, arranque histórico de una discrepancia", en *La oposición política bajo los Austrias*, Ed. Ariel 2ª ed. 1974).

"intelectual contra el poder" (como inverso de aquel otro del poder contra el intelectual [373]).

M. Arconada, de ideología comunista, plantea con dramatismo la divergencia entre el pueblo y el intelectual desde el comienzo de nuestra decadencia intelectual y política [374].

Otras veces el intelectual podrá optar por la inactividad en política. Como ejemplo (mal ejemplo) suele ponerse el caso de los autores de la llamada generación del 98 [375]. En este sentido, para Aranguren, intelectual es quien "toma públicamente posición en los asuntos políticos... sin intervenir activamente en política" [376]. La posición más conocida, en este contexto, sería la de Ortega y Gasset. Nos enseñaría Ortega cómo un intelectual puede entrar en política sin ser político, al mismo tiempo que critica severamente la intervención política del intelectual y, en el fondo, la confusión entre lo intelectual y lo político. Desde su punto de vista ser de izquierda, como ser de derecha, llega a ser una de las "infinitas maneras que el hombre puede elegir para ser un imbécil" [377]. Pero la inactividad del intelectual en política (que no apoliticidad) *se condiciona* por Ortega al hecho de que dicho intelectual encuentre un lugar adecuado en el escenario social e incluso político. Fueron muy reiteradas las críticas de Ortega a la ausencia de un lugar propio, para el intelectual, en nuestro país, en el plano social [378].

No queda claro del todo si en el origen de esta posición ("el intelectual, estoico político") es la política aquello que repele o más bien es la "acción" aquello por lo que se siente perturbación como era el caso de Mirabeau. Acaso podamos estar en parte ante un simple anhelo frustrado de tipo político como dejaría corroborar un estudio biográfico de

---

[373] En este contexto se situaría la siguiente reflexión de Milan Kundera: "*intelectual* era en el lenguaje político de aquella época un insulto. Se usaba para denominar a las personas que no comprendían el sentido de la vida y estaban alejados del pueblo. Todos los comunistas que por entonces fueron colgados por otros comunistas fueron obsequiados con este insulto" (Milan Kundera, *El libro de la risa y el olvido*, Seix Barral 1993).

[374] "Quince años de literatura española", *Octubre* 1 junio 1933.

[375] En este sentido, dice Laín Entralgo sobre Azorín: "Pronto abandona Azorín, en efecto, este camino de la intervención social. No es el suyo. Contra su propio testimonio afirmaremos que Azorín tiene *autotelia* y perseverancia para llevar algo a término. Sólo que ese algo no es la reforma política y social de España; ese algo está constituido por su propia obra literaria y por su propio sueño de España": Laín Entralgo, *La generación del 98*, Espasa colección Austral 1997.

[376] En "El intelectual y sus compromiso", *El Ateneo* VI 1995.

[377] J. Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, Prólogo a los franceses.

[378] Sobre el "caso Ortega", por todos, Vicente Cacho Viu, *Los intelectuales y la política. Pérfil público de Ortega y Gasset*, Biblioteca Nueva 2000.

algunas de las personalidades que estamos recordando [379]. Tiene razón Paul Hollander, un ensayista que se ha dedicado especialmente a estudiar la relación entre el intelectual y el poder, cuando detecta un "reclamo de superioridad que viene del valor dado al conocimiento en las sociedades contemporáneas". Esto explicaría que el intelectual parezca dar por hecho tener un "derecho al poder que se deriva de la creencia en su *status* elitario, superior" [380].

Un grado extremo de perfección del intelectual inactivo lo representa el *modelo* de intelectual "puro" e "inmaculado" de Fernando Pessoa. Aunque referidas al artista su pensamiento es perfectamente extrapolable al intelectual [381]. *Según Pessoa (quien siempre da en la clave) "el artista debe eliminar de sí mismo cuidadosamente todas las cosas psíquicas que no pertenezcan al arte"*, de modo que "todo artista que da a su arte un fin extraartístico es un infame, es además un degenerado en el peor de los sentidos que la palabra no tiene. La manera de que el artista colabore útilmente en la vida de la sociedad a la que pertenece es que no colabore. Así le ordenó la Naturaleza que hiciese cuando lo creó artista, y no político o comerciante", ya que "cuando el artista intenta dar un fin extraartístico a su arte, está dando un fin extraartístico a su personalidad, y la naturaleza que lo creó artista no lo quiso así" [382].

Esta inactividad en política podrá no ser reclamada sólo del lado intelectual. Éste podrá querer *intervenir* pero podrá contar con la oposición del político. Para éste la intelectual representa en no pocas ocasiones una actividad molesta, nociva o peligrosa. Pero el político muestra desde siempre una especial maña para ahuyentar a aquél de su foro propio.

Cuando surge el Estado de Derecho observamos una desarrollada habilidad especial de los políticos por alejar a filósofos, curas y militares del poder. Maura por

---

[379] Algo de luz proporcionaría en este sentido el viejo y conocido mito de Diógenes y Alejandro. Desde su invención ha servido de leyenda a favor del intelectual, para afirmarse frente al político. Frente al éxito y el poder, el intelectual afirma la sabiduría y la verdad. Sin embargo, este mito parece más bien un triste consuelo. Si el intelectual llega a preocupar al político no es por su cualidad intelectual, sino *cuando* pueda soliviantar otros ánimos.

[380] *Los peregrinos políticos*.

[381] *Ensayos Sobre Arte y literatura*. También el de Rolf Schroers: "cualesquiera que sean las dificultades para definir el concepto de intelectual éste se vuelve claro cuando se confronta con el concepto de político" (*Meine deutsche Frage, politische und literarische Vermessungen*, 1979).

[382] Continúa diciendo: "es perfectamente lógico que un artista predique la Decadencia en su arte, como lo sería si fuera político que predicara la Vida y la Fuerza en su política". "El arte, en efecto, no tiene (necesariamente) para el artista fin social. El artista debe escribir sin mirar fuera de sí". La tendencia y preocupación del artista es el individualismo absoluto, "frente al intelectual de hoy atraido por la sociología y la política". "El arte puede ser sueño, sueño creciente". "La música es esencialmente el arte del sueño".

ejemplo se enorgullecía de la labor seguida para separar el ejército de la política [383]. Como señalado antecedente, ya el emperador Adriano hizo construir la gran muralla que delimitaba el imperio romano en Britannia no tanto por contener a los bárbaros de allende como por tener a su ejército ocupado. Lo mismo que la muralla china se hace construir por She Huang-ti (de la dinastía china Ts'in o Ch'in) a fin de tener alejado de la Corte a sus mejores regimientos [384]. Se produce entonces un curioso fenómeno de conversión de un oficio en otro diferente. El militar seguirá creyendo ser militar pero en realidad, sin él darse cuenta, se habrá convertido en un albañil o en un ingeniero en el mejor de los casos.

Y algo parecido puede ocurrir con lo intelectual. Creyendo ser tal, podrá ser un burócrata o un mediático si en el fondo estas disciplinas dominan su tiempo[385].

El alejamiento, de la corte política, del intelectual también se ha postulado por otros motivos diferentes, ya no de ambición de poder político. Ha llegado a propugnarse, igualmente, la pureza del arte político frente a una posible intromisión del hacer intelectual. Esta es la tesis del ensayo de Gonzalo Fernández de la Mora *El crepúsculo de las ideologías*: "la política en marcha, es decir, la acción de gobierno, está dejando de ser un quehacer intuitivo para convertirse en una técnica discursiva y reglada, en un menester no de aficionados sino de expertos". En la evolución de la política habría, según esta obra, dos estadios fundamentales. En el primero, el político es en realidad un ideólogo. Entonces aquélla es una "profesión instintiva, empírica y de generalidades para la que era superfluo una disciplina concreta". La política es entonces "filosofía política vulgarizada; lo ideológico es el pecado capital por excelencia". En el segundo estadio, el político se despoja de este influjo ideológico. La política es "racionalidad, eficacia, tecnicismo" [386].

---

[383] José Varela Ortega, *Revista de Occidente*, 202-203 1998.

[384] Asimismo, Fernando el Católico se nombra Maestre de la Orden de Santiago como medio aparente de honrarla y real de extenuarla. La mejor forma "para combatir bien a un jinete nómada es convertirse en una especie de jinete nómada" dice Carlos Alonso del Real (*Esperando a los bárbaros*).

[385] Como apunta Peter Handke, “en Austria no eres interesante para el público como escritor (...) Para el público eres indistinguible de un cantante de cámara, una esquiadora, un moderador o el chimpancé Judy de Daktari. Se te acosa como a una figura del mundo del espectáculo, no importa qué tipo de trabajo hayas lanzado a este entorno de titiriteros en el que te sientes extraño y al que, no obstante, crees necesitar también un poquito porque pretendes hacer una asunto público de lo que escribes (Peter Handke, "Austria y los escritores", en: *Contra el sueño profundo*, Editorial noticia libros 2017).

[386] Se persigue de esta forma eliminar o erradicar, de la política, todo aquello que pueda contaminarla impropiamente. Hasta aquí el planteamiento de la obra puede llegar a admitirse. Pero el problema es que la afirmación de la "política pura" significa realmente la traslación de categorías propiamente políticas al ámbito intelectual, filosófico y artístico. En este sentido, la obra niega todo valor al irracionalismo por ejemplo: "el irracionalismo es un sensor hacia atrás"; "el camino de la razón es trabajoso y callado, solitario y paciente. Y su fruto es la ciencia. Todo saber de la naturaleza que no sea científico es superstición o malabarismo. Todo saber del espíritu que no sea filosófico es ligereza o fraude". En fin, "*lo que sin desfallecimiento hemos de exigir a los*

En el fondo ¿no tiene esta posición, aparentemente tan política, un talante o contenido *intelectual*? En todo caso, no es siempre compartido aquel modelo de intelectual, sabio, puro, reflexivo, inactivo.

Una primera justificación para que el intelectual actúe en política nos la proporciona por ejemplo Carlos París. A su juicio, "si el intelectual formula propuestas de transformación perfectiva de la sociedad y se encuentra en coyuntura en que pueda llevarlas a la práctica, ¿cómo podría, sin claudicar, inhibirse de su realización?" [387].

También llega a darse la intervención sin complejos del intelectual en la política. Como la crisálida se convierte en mariposa el intelectual se transforma en político. La participación en política del intelectual tiene la ventaja de que participará un sujeto con singulares conocimientos y posiblemente con oratoria capaz de llenar las largas tardes parlamentarias. De este modelo de político-intelectual suele ponerse el ejemplo de la Segunda República [388]. El paradigma viene a ser Azaña [389]. Sin embargo, siempre queda la duda de si estamos ante intelectuales que participan en política o, más bien, ante intelectuales que son en realidad expresión de la política [390].

Dejando estas variantes el modelo ideal es, en conclusión, el de intelectual-actor que sabe distinguir los escenarios. Lo importante es, pues, no confundir las leyes que rigen las distintas actividades. Lo prohibido sería tan solo que un intelectual actúe como tal en un escenario político cumpliendo los mandamientos de su propia disciplina intelectual. El límite es, tan solo, la confusión de papeles. El intelectual puede dejar de ser intelectual y ser político como puede ser también alpinista durante los fines de semana.

En el *Juan de Mairena* de Antonio Machado se encuentra un pasaje que viene especialmente bien al caso: "yo no os aconsejaré nunca el apoliticismo. Sólo me atrevo a aconsejaros que si hacéis política la hagáis a cara descubierta; en el peor de los casos, con máscara política, sin disfraz de otra cosa, por ejemplo de literatura, de filosofía, de

---

intelectuales es razón pura". Es lógico entonces que se considere a Aristóteles como "la gran pieza en la escala del progreso humano" y que se califique a Nietzsche de lírico sofista.

El punto culminante de la obra sería la frase siguiente: "todo aquel que cultiva el pensamiento ideológico no es un intelectual auténtico". Es evidente que no será acaso político quien cultive el pensamiento ideológico, pero intelectual ¿qué duda cabe? Entusiasmo es divinidad, decían los griegos.

387 "La función social del intelectual en nuestro mundo", *Ateneo de Madrid 1999, discurso inaugural del año académico 1998-1999*.

388 Es sabido "el gran interés que los intelectuales mostraban hacia lo político" en este período (Joseph Pérez, *Historia de España*, Mondadori, Barcelona 1999).

389 Su posición queda reflejada, por ejemplo, en su reseña al libro de Luis Araquistáin, *España en el crisol* (en la *Revista La Pluma*).

390 Sobre el tema existe una numerosa literatura (por todos, J. Becaraud/E. López Campillo, *Los intelectuales españoles durante la II República*, Madrid siglo XXI 1978).

religión", precisando que "al hombre público, muy especialmente al político, hay que exigirle que posea las virtudes públicas, todas las cuales se resumen en una: fidelidad a la propia máscara".

No queda, pues, más remedio que distinguir entre principios y actividades u oficios. Una cosa es la definición de la persona conforme a su apariencia o máscara y otra su verdadera naturaleza.

El problema, "el riesgo", se manifiesta entonces cuando se confunden los papeles y los escenarios. Entonces, estos modelos de confusión admiten una rica gama. El primer debate puede ser el de quien actúa como político siendo en realidad algo diferente. Un ejemplo es el Rey Luis II de Baviera, aparentemente gobernante pero, en realidad, un hombre de esencia artística dirigiendo la acción de gobierno. Un caso extremo ciertamente y por tanto censurable. Su alma está turbada por el arte y sus acciones de gobierno reflejan la irrealidad del mundo operístico. Hasta su forma de morir es una de las posibles formas con las que puede morir un personaje artístico.

Es claro que no por ello todo gobernante interesado por el arte es un artista. Desde siempre la acción de gobierno se ocupa del fomento de la actividad artística e intelectual en general. En estos casos funciona el aparato político. Se trata de algo tan típicamente político como ejecutar una partida presupuestaria. El hombre de gobierno que fomente el arte se confirma, por tanto, como hombre de gobierno. Un caso ejemplar sería el del Rey Federico el Grande de Prusia. Aun cuando llegue a destacar en la interpretación musical no es, este monarca ilustrado, artista sino hombre de Gobierno. Una actividad podrá denominarse como quiera, pero habrá que indagar qué disciplina está representando en el escenario de la realidad. La clave está en la diferencia entre disciplina y actividad.

No obstante, este modelo, y en general el despotismo ilustrado dista bastante del modelo de gobierno de nuestros tiempos actuales. En aquel se cuidan las reglas de gobierno, pero el Estado tiene una posición artística. En cambio, las sociedades actuales se caracterizan por la neutralidad del Estado.

Y con ello "los hombres disminuyen", que diría Fernando Pessoa: "gradualmente, cada vez más, gobernar es administrar, conducir". "Nuestra civilización corre el riesgo de quedar sumergida como Grecia (Atenas) bajo la extensión de la democracia" [391]. Preocupa esta falta de plena identidad entre democracia e intelectualidad más allá de lo aparente.

El segundo debate es el del intelectual o artista, aparentemente tales, pero que, en realidad, encubren asimismo una realidad distinta.

Ahora bien, sobre las relaciones entre política y Cultura artística, nos remitimos al capítulo sobre contracultura y capitalismo, donde se contienen las más jugosas reflexiones sobre el tema.

---

[391] Sigue diciendo: "Las élites se aplebeyaban. Bailes, espectáculos y otras desviaciones semejantes del arte superior iban tomando cuerpo. Es preciso reaccionar contra esta corriente" (*Sobre el arte y la literatura*).

16. Lo normal anormal y lo anormal normal.

Nos referimos primero a*l canon occidental* de **Harold Bloom** [392]. En general, el canon literario es una forma de hablar para aglutinar lo más relevante de la literatura. Entonces el canon literario se viene a equiparar al canon occidental, ya que los autores literarios más importantes son occidentales.

Pues bien, Bloom se refiere a la Escuela del Resentimiento como poderosa tendencia que politiza la literatura. Nuestra época estaría contaminada por todo tipo de ideologías espurias y pretendidamente progresistas, cuyo emblema es lo «políticamente correcto» (un conglomerado formado por multiculturalistas, en especial marxistas, representantes de intereses de clases o de raza, indigenistas[393], feministas, neohistoricistas como Foucault, incluso neoconservadores). Además, la escuela del resentimiento obliga a posicionarse, ya que la pasividad es sinónimo de inmoralidad en la ausencia de la defensa de la "causa políticamente defendible". Se relega el talento del escritor. Importa más encontrar rasgos de la ideología que interesa. Para los del resentimiento, los autores son simples exponentes de una época. Comparto este planteamiento en el sentido de que las ideas, ciertamente, están en el aire del tiempo, pero solo algunos autores son capaces de traducirlas en arte.

En definitiva, para Bloom en la literatura lo único que importa es la calidad estética. Eso otro no aporta nada, solo resentimiento. Bloom reivindica, pues, el placer de la lectura o el puro goce intelectual. En definitiva, la autonomía de la estética. La influencia que recibe un autor no depende de lo ideológico, depende de un instinto de captación de belleza[394]. Politizar la literatura la empobrece y la relega a causas sociales.

Afirmar algo tan evidente como esto que acaba de afirmarse (el arte, o en concreto, la literatura depende del goce intelectual; es preciso reinvindicar el "placer intelectual"), resulta hoy anormal, ante el influjo del pensamiento de los "nuevos" (que no lo son tanto) o de lo políticamente correcto, que se ha hecho dueño absoluto de la Cultura. Y su método de denunciar en abstracto opresores y manipuladores por todos los lados, sin que se identifique nunca ninguno con nombres y apellidos.

Se da por hecho que la Cultura es de izquierdas (entendiendo por Cultura, la literatura o la música en el mismo paquete que el feminismo, el cambio climático, el indigenismo anti hispánico -no anti-inglés- por cierto, etc.). Y la "derecha", poco interesada en el asunto, se defiende diciendo que la "Cultura" no es todo, y que debe atenderse a otras necesidades, no solo culturales. Si el artista no tiene convicciones

---

[392] Edit. Anagrama, 2006.

[393] José Luis Barrios, William Brickman-Clark y Joseba Buj, *El colapso de la representación, violencias maquínicas en América Latina*, Edit. Universidad Iberoamericana, 2018: "las imágenes artísticas y mediáticas son un medio de control".

[394] Estas ideas se completan en *The Anxiety of Influence*, New York: Oxford University Press, 1997. Puede verse también A. Compagmon, *Para que sirve la literatura*, Editorial Acantilado 2008. Y Martin Puchner, *El poder de las historias*, Edit. Crítica, 2019, Traductor Silvia Furió.

políticas firmes, acaba arrastrado por la tendencia. Esto tiene solera: Miguel Hernández, conservador de Orihuela, se convierte en progresista porque todos los de su condición lo son en Madrid, donde el poeta descubre un mundo nuevo. Es lógico que el desarrollo personal pase por estos condicionantes.

Profundizando en el planteamiento de "lo normal anormal y lo anormal normal", es preciso referirse a cómo se considera hoy a quienes sostienen que en el arte ha de haber espacio para la belleza, la estética, el gusto o similar: su gusto será atacado sistemáticamente por cualquiera de las publicaciones al uso en materia de arte, haciendo ver que es elitista, retrógrado, tradicional, conservador o similar. Son abrumadoras las referencias que dan por hecho este planteamiento hablando de la necesidad de saber entender el arte contemporáneo.

Lo que se lleva actualmente, fruto de lo pop, es la defensa del "**vale todo**", que, a la postre significa "vale solo lo pop". Junto a lo contemporáneo de los nuevos ilustrados que nos invitan a leer uno de sus textos para saber qué significan unas líneas pintadas sobre un muro. Con afirmar que el arte contemporáneo se basa en parámetros diferentes a los tradicionales, está todo solucionado.

En definitiva, hace falta toda una "reconquista cultural".

Sobre esta idea del arte pictórico o musical de textos y palabras es interesante el libro de James **Elkins**, *What happened to art criticism*?[395], "expresivo" de la **masificación de textos de arte** que, no obstante, no tienen ningún eco social, hasta el punto de ser una actividad "fantasmal".

Ahora bien, siguiendo con la obra de Elkins, las posiciones existentes sobre el arte son: ensayo de catálogo (que nadie lee y que han dejado de publicarse por su descrédito), tratado académico (con una serie de nombres, generalmente marxistas o psicoanalistas, cuyo quid es la creación de palabras familiares), crítica Cultura (en esencia, pop), arenga conservadora (son los discriminadores, que se dedican a defender lo petrificado; Elkins cita nombres), ensayo filosófico (cuando la crítica es filosófica a veces ilegible), crítica de arte descriptiva (la crítica en estos casos, los más habituales, no juzga; a veces representa intereses de galeristas) y la crítica de arte de tipo poético (con un deseo del autor de creación sobre la base de la creación; cita varios nombres; entre otros George Dikie)[396].

Es decir, "arenga conservadora". Esta es la expresión.

17. El debate de si domina en la obra el espíritu del tiempo o el genio creador, no es nuevo.

Es claro que el tipo de arte que se realiza en un determinado momento histórico es fruto de su diseño social. Esta es la premisa de la que partimos. Ahora bien la captación

[395] Edit. Prickly paradigm Press, 2003 con sucesivas reimpresiones.

[396] Sobre este tema de la crítica, puede verse Román de la Calle, *Estética y crítica*, Ed. Edivart 1983.

de las mejores ideas de la época en cuestión no es cosa de cualquiera, solo algunos artistas lo consiguen[397].

Sobre esta cuestión, debatida desde siempre, aportamos textos de interés de Ennio Morricone, *En busca de aquel sonido. Mi música mi vida*[398]. En realidad, es una obra que aporta conocimiento en general sobre los temas generales de fondo de este trabajo, en especial en lo relativo en las relaciones entre lo democrático y lo cultural, musical en este caso:

"A menudo he identificado paralelismo entre la música, la historia y la evolución del pensamiento. Me decía: **puede que no sea un azar que se haya llegado a la democracia de los 12 sonidos de Schönberg, que a todos los sonidos les reconoce el mismo valor, cien años después de la Revolución Francesa**, con su lema liberté, egalité fraternité, tras las revoluciones de mil ochocientos cuarenta y ocho y las revoluciones nacionales. A buen seguro, esos dichos históricos han influido mucho en el destino musical: el mismo terminó dominante, en el sistema tonal, se contrapone al de democracia y sugiere otra visión jerárquica de los sonidos. ¿Como no ver relaciones? En mi opinión, estas dinámicas trascienden el hecho musical, el lenguaje y sus reglas internas, y pueden trasladarse y aplicarse a factores extra musicales: sociales como políticos y filosóficos punto en la segunda mitad del siglo XX, por ejemplo, la caída de las dictaduras se vincula a una evolución musical muy rápida, y también las otras artes y las ciencias han quemado etapas creando una amplísima multiplicidad de teorías, lenguajes, hipótesis y reformulaciones. No debemos de ser los primeros en suponer que hay más de un vínculo entre música y sociedad. (...) El objetivo y el contexto para los que se compone, se ejecuta y se difunde la música son evidentes: un ritual de las clases noble y burguesa. En esta aparente estabilidad, sin embargo, Mozart encuentra de todas formas su espacio, logrando con la música una complejidad amable, la cual, con todo, no está novia si nos fijamos en la partitura. (...). Cuando llegó la Revolución Francesa, en cambio, Beethoven ya se interrogaba acerca de la relación entre el hombre, por ende, también sobre sí mismo, y la historia: ¿El hombre determina la historia o es la historia la que gobierna al hombre? En Beethoven, quien durante toda su vida desintegró la forma sonata y no solo esa forma, guiado por el cambio constante en un fluido desordenado hecho de invenciones y de fantasía, la pregunta quedó abierta y el mismo estuvo siempre escindido: ¿Creo o no creo?, ¿Soy yo el creador de mi historia, de mi destino, o son el destino y la historia los que plasman mi identidad? El grand opéra, así como la novela histórica, retomaron esta problemática: ¿El hombre sobre la historia o la historia sobre el hombre? (...) La obra total de Wagner tiene puntos de conexión con la novela polifónica de Dostoyevski: la realidad no es una, depende del punto de vista desde el que la miremos; mientras tanto, en Europa, el psicoanálisis de Freud está a punto de instalarse y, más tarde, la relatividad de Einstein (...)".

---

[397] Para la consideración del arte como un producto que produce la sociedad de su tiempo puede verse Ben Davis, Tesis sobre arte y clases sociales, en Varios Autores (editor Alejandro Arozanena), *El arte no es la política; la política no es el arte,* Brumaria ediciones, 34, 2014, para quien toda obra de arte contemporáneo será por definición un producto de la sociedad contemporánea. Este trabajo realiza una sensata delimitación entre la interrelación social del arte y la necesidad de evitar su manipulación política.

[398] Traducción de César Palma, Editorial Malpaso 2016.

18. La pop-filosofía.

La obra *¿Qué es la Pop-Filosofía?* De Laurent De Sutter, profesor de Derecho (en concreto, filosofía del Derecho), profundiza en el filósofo Gilles Deleuze (1925-1995). Deleuze expresó siempre, de diversos modos, una incomodidad y una distancia respecto de la filosofía envasada o momificada, practicada como disciplina académica, Al parecer le hubiera gustado "lograr dar una clase como Bob Dylan". La pop-filosofía de Deleuze quiere la ruptura con la endogamia".

Laurent de Sutter recupera las coordenadas de ese sueño irrealizado, ya que en filosofía toda esta tendencia pop, a diferencia de la música, fue algo desconocido por la mayoría social. Practicar la pop-filosofía consiste "en proceder de tal manera que cualquier cosa ya no sea cualquier cosa, mientras que no obstante lo siga siendo… que cualquier cosa deje de ser, en sentido estricto, cualquier cosa, es decir casi nada" dice Sutter. Es decir, que la pop-filosofía, sea eso, cualquier cosa. Se razona que no hay objeto demasiado bajo para la pop filosofía porque todas las cosas son bajísimas por igual. Da la impresión de que lo único que se pretende es decir cosas por decir, y de trasmitir sensaciones.

La "bob-philosophie", para Gilles Deleuze, es la conexión posible entre la filosofía y la Cultura popular, entendida como conjunto de producciones culturales de masa del mundo contemporáneo. La "pop-philosophie" aparece en *El Anti Edipo* de Deleuze y Guattari de 1972. La idea de una filosofía o de un análisis que fuera "pop" solo era un sueño de Deleuze, quien deseaba escribir un libro no especializado que pudiera tocar inmediatamente a los no expertos y propagarse como la "música pop" de aquellos años, que además fuera el teatro de adhesiones colectivas, espectaculares, espontáneas y tan diversas como Woodstock y el mayo 68. Es significativa esta fijación en la música, por Deleuze.

En todo caso, este sueño acaso de ser un filósofo que consiguiera un efecto mediático, no causó el efecto esperado. No es fácil confrontar la filosofía a lo que supuestamente le es más extrínseco: la subCultura[399]. Deleuze pretende salir de la filosofía por la filosofía. A mi juicio la definición de la pop-filosofía es la del reconocimiento de una derrota intelectual. Y una nueva expresión del efecto democrático sobre la filosofía[400].

---

[399] Desde entonces, se editan una serie de libros de filosofía consagrados al cine comercial o al rock, como los de la colección «Philosophie et cinéma» fundada en Vrin por Éric Dufour, o la obra *Rock'n philo* de Francis Métivier. Aparecen también obras más difíciles de entender como las colectivas *Fresh Théories*, las cuales están ligadas a las exposiciones de arte contemporáneo del Palais de Tokyo y, a la vez, hacen elogio del reciclaje natural; o inclusive la entrevista *Pop philosophie* de Mehdi Belhaj Kacem, un filósofo que ve en «la actriz de cine» el punto ciego del estructuralismo lacaniano.

[400] En 2009, Jacques Serrano, quien trabaja desde hace años en una confrontación entre el arte y la teoría, crea en Marseille una manifestación anual que articula su prolongada lucha al joven movimiento parisiense: la «Semaine de la pop philosophie».8 La expresión «pop philosophie» se vuelve desde entonces sinónimo de un interés

La "pop-filosofía" es, pues, una simple curiosidad. Aludimos a esta tendencia dentro del presente capítulo y no dentro del siguiente dedicado al arte pop. Y es que una cosa es una forma artística o filosófica con vocación popular y otra distinta una filosofía o arte a modo y manera del gusto popular. Prima lo primero en la pop-filosofía. En cambio, lo que sería propiamente pop se debate en un capítulo posterior.

19. Arte" con conexión con el "pueblo". Y "soberanía popular" con consecuencias para el "arte".

Durante toda la historia al menos reciente (desde la Ilustración) ha habido un interés por el pueblo y por conectar la filosofía y las artes con los individuos[401]. Durante el siglo XVIII se conocía la "filosofía popular" frente a la "filosofía culta o de escuela", valorándose positivamente la primera, ya que se dirigía a un público más amplio, restringiendo los términos técnicos e intensificando la voluntad pedagógica.

La soberanía popular puede verse como un efecto de esta tendencia de consideración creciente o paulatina de lo popular. Llegándose, finalmente, al planteamiento que estamos haciendo en este trabajo de los efectos, de dicha soberanía popular, sobre la Cultura.

Ahora bien, una cosa es un arte o filosofía que conservando su posición muestra su vocación de comprensión popular y acercamiento y conexión con los individuos; y otra distinta es partir de la soberanía popular y observar qué posición pasa a ocupar entonces el arte.

Esta reflexión o diferenciación parece clave para entender el cambio que se ha producido en las últimas décadas sobre la Cultura artística. Cuando arraiga definitivamente la soberanía popular, se da un vuelco a todo este asunto. No parece haberse percibido ese profundo cambio que se produce como consecuencia de las nuevas Constituciones políticas, cuando esos principios (de soberanía popular, democrático etc.) pasan a ser una realidad y no solo una tendencia. Y el arte pasa a ser algo inmerso o envuelto en esa nueva realidad jurídica.

Hay, pues, a mi juicio, **dos posibles modelos sociales**: el primero, el actual de la soberanía popular donde el arte ha de acomodarse a aquella (el "arte" real es el que resulta del sentir social pop). El segundo modelo es el histórico, donde el sentir del pueblo queda sometido a un gusto intelectual que prima social y artísticamente. El tipo de arte, en

---

renovado de los intelectuales por los productos culturales populares, interés que es ilustrado, entre otras cosas, por la publicación de los *Écrivains en séries* de Léo Scheer, los cuales recopilan noticias y testimonios de la gente de letras sobre la Cultura tele-visual.

[401] Vicente Serrano, en: Ana Carrasco Conde, Laura Anna Macor y Valerio Rocco Lozano, *Hegel y Hölderlin, una amistad estelar*, Círculo de Bellas Artes, 2021; Eugenio Trías, *La razón fronteriza*, Círculo de lectores.

.

cuanto a sus resultados, es decir, las obras de arte, depende de qué modelo social se afirme. El quid está en el factor sensibilidad, no en supuestas luchas de clases o similar. El quid en nuestro tiempo son los principios constitucionales rectores del orden social, cuya trascendencia es ignorada por todos en los debates pertinentes. El binomio de interés no es "opresores capitalistas contra el pueblo", sino el de "pueblo e intelectuales".

Llegamos, no hace tanto, a la consagración de una nueva soberanía popular en sentido propio y pleno (sin perjuicio de mejorar). Esta nueva soberanía, como todas, debería ser susceptible de ser "limitada".

Estas ideas pretenden ser, cuando menos, el revulsivo que necesita el arte. Aunque fuera solo por un tiempo, podría aquel revitalizarse mediante un cambio de tendencia en sus propias bases. Se trata de orientar el modelo social al objetivo que realmente importa, que es la creación o producción de arte.

Plantear soluciones es complejo, porque la juridificación de la sociedad es irrenunciable, pese a que la Cultura artística tenga que desarrollarse en un ambiente poco proclive. Por ello, sin abandonar lo jurídico, el Estado de la Cultura podría ser el principio adecuado para limitar los efectos sobre la Cultura artística del principio democrático. El "arte" popular debe atenuar su presencia absoluta y el diseño social ha de ser proclive al arte. En la realidad social actual además de mercantilización de la sociedad también existe una característica juridificación del diseño social, como factores donde se ve inmersa la Cultura artística. Este logro ha sido fomentado por los propios intelectuales en su afán democratizador. En todo caso, una cosa es propugnar la democracia desde un modelo social donde esta no ha arraigado en todas sus consecuencias y otra observar qué consecuencias produce el principio democrático sobre la Cultura artística una vez se consagra.

Por lo que se refiere al arte contemporáneo, este ha perdido la conexión con el posible público, contrastando también en esto, esta actitud, con la vocación que históricamente se ha mantenido para el arte de conectar con alguna capa relevante de la sociedad o con el pueblo en general. La cuestión es desarrollar un diseño social proclive a la creación de arte que provoque sensaciones de interés. El quid no es tanto el arte de interés (tema de teóricos, que hoy dominan) como el arte que provoque sensaciones de interés (tema del oyente o espectador, que es el sujeto que importa).

Hay que conectar con lo popular, lo que falta hoy al arte no pop. Pero hay que conectar desde el arte. No hacer depender este de lo popular. El proyecto ilustrado fue claro en esto, de la debida conexión con el sector popular. Y con el romanticismo, se pretende construir un vínculo sensible con el pueblo, de manera que "el filósofo (o artista) sensible se opondría a los hombres sin sentido estético, que son nuestros filósofos (o artistas) ortodoxos, quienes no comprenden nada de las ideas y que son lo suficientemente sinceros para compensar que todo les es oscuro una vez que se deja la esfera de los registros y de los gráficos"[402]. Un vínculo, pero desde el arte.

[402] Ana Carrasco Conde, Laura Anna Macor y Valerio Rocco Lozano, Hegel y Hölderlin, una amistad estelar, Círculo de Bellas Artes, 2021 citando a P. Bertaux, *Hölderlin y la Revolución Francesa*, Editorial serbal 1992.

En este sentido **Félix Duque** [403], aunque sea recordando al romanticismo que al parecer disgusta a los nuevos sabios, nos destaca (parafraseando a Hölderlin) que "es muy revelador que Hölderlin contraponga la figura del filósofo sensible a la del filósofo burocrático, un filósofo gris y distante que no lograría conectar con los afectos populares". Y destaca el ideal de "ser humano".

Eso sí, debe reaccionarse contra el arte como entretenimiento o Cultura audiovisual que atiende al gusto de la gente por narraciones entretenidas y amenas...

Sin poder nunca abandonar el nebuloso territorio de la poesía.

Ahora bien, estas ideas no suponen resucitar algo al parecer denostado para muchos, es decir, el retorno al ideario romántico. Es que el arte siempre (desde Grecia pasando por la Edad Media y el Renacimiento etc.) siempre ha sido algo pensado para el oyente, para el espectador, para la persona con inquietudes en arte, para el aficionado en la Cultura, para el vividor en definitiva de Cultura artística. El arte no puede ser en su mayoría algo que se haga para provocar un concepto. Siendo humanos es contradictorio hacer arte deshumanizado. El arte en su generalidad no puede, a mi juicio, terminar convirtiéndose en experimentos que crea su autor, para colegas del artista, estudiosos o profesionales. Este arte solo sigue en pie porque se beneficia de la reputación histórica que tiene el término "arte".

Sin embargo, como con agudeza se ha expresado, "una teoría del arte, un saber o una ciencia, es el fin del gran arte"[404]. O aquella otra frase: "¿dejaremos que las ciencias sociales reduzcan la experiencia literaria, la más elevada que el hombre pueda conocer junto con la del amor, a meros sondeos referidos a nuestros ocios, cuando se trata del sentido de nuestra vida?"[405]

Actualmente, las Universidades dominan el escenario cultural general, para bien y para mal. Si se contemplan en su conjunto, se ha creado una ingente masa cultural. Gracias a las Universidades, y a los principios del nuevo orden, personas como Schubert ya no pasan hambre; cierto, se hace imposible que se den personas como Schubert. Tenemos un problema de diseño.

El Estado de la Cultura debería ser el eje para el diseño del modelo social. El punto de partida estaría en conseguir un arte que provoque una determinada sensación estética. El modelo social sería el exigible para ese logro.

20. Gusto artístico y gusto pop.

[403] En: Ana Carrasco Conde, Laura Anna Macor y Valerio Rocco Lozano, *Hegel y Hölderlin, una amistad estelar*, Círculo de Bellas Artes, 2021.

[404] P. Lacoue-Labarthe, *La verdad sublime*, Editorial Metales Pesados, Chile, 2015 p.34 por referencia a Schiller.

[405] D. Sallenave, *Le Don des morts*, Paris 1991 cita que tomo de Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona 1995.

El binomio de interés no sería "arte contemporáneo"-"arte pop"**.** Estos dos empiezan a ser expresión de una misma realidad.

Parece más relevante la dualidad "gusto elevado o artístico"-"gusto popular". Al parecer, el primero no se desea, es cosa del pasado. Y la respuesta que nuestro tiempo otorga a una persona que sienta la necesidad de satisfacer un gusto así, es que acuda a Händel. La sociedad-pop rechaza a dicha persona y el arte contemporáneo también.

Por otro lado, la idea de frecuente invocación, según la cual todas las formas de arte son aceptables… es una forma disimulada en la práctica de que prime el "gusto popular". Esta forma de razonar refleja la lógica económico-jurídica del Derecho de la competencia, que vale para lo económico, pero que en Cultura no sirve. En Cultura es más apropiada la idea de plenitud. Una forma cultural es propiamente tal cuando aspira a llenar todo el escenario. En un escenario hay espacio solo para una orquesta. Dos, sonando al mismo tiempo, no funciona. El quid pasa a ser el "gusto" y la sensación. Es lo único que quedará en pie, por mucho que se intente erradicarlo.

21. Visiones intelectuales sobre Cultura o Cultura artística.

A. La deshumanización del arte (y la rebelión de las masas).

Con la deshumanización del arte, de 1925, Ortega y Gasset alude al arte y a la literatura de vanguardia surgidos después de la Primera Guerra Mundial. Expone la desafección del público por el arte contemporáneo de la época. Este arte es impopular, porque no está de acuerdo con los gustos de la mayoría, y antipopular, porque sus creadores no desean ser agradables al público.

A consecuencia de esta desafección se provoca una división entre dos grupos opuestos: los partidarios del arte contemporáneo, que son una minoría, y los detractores de este arte, que son mayoritarios. Apunta, en concreto, Ortega que "el arte nuevo tiene a la masa en contra suya y la tendrá siempre. Es impopular por esencia. Más aún, es antipopular una obra cualquiera por él engendrada; produce en el público automáticamente un curioso efecto psicológico; lo divide en dos: una parte, mínima, formada por reducido número de personas que le son favorables. Otra, mayoritaria, innumerable, que le es hostil; (dejemos a un lado la fauna equivoca de los snobs). Actúa, la obra de arte como un poder social que crea dos grupos antagónicos, que separa y selecciona en el montón informe de la muchedumbre dos castas diferentes de hombres…"[406].

Se ha afirmado [407] que uno de los aspectos más críticos y criticados del texto de Ortega y Gasset es aquel que se refiere a la drástica separación que realiza entre la minoría que entiende el arte de su tiempo y la masa que no es capaz de comprenderlo y lo

[406] Javier Sánchez Clemente, "El concepto de autonomía del arte en la primera épica de la Revista de Occidente (1923-1936)", Norba, Rev de arte vol.XXXI, 2011.

[407] Julio Pérez Quintana, "La deshumanización del arte en la era del ensimismamiento estético", en el arte de deshumanizado desde la globalización, *Revista de Occidente,* número 489, febrero 2022.

desprecia. Este aspecto del texto, en el que profundiza en *La rebelión de las masas*..... ha sido tildada del más anti igualitario de los planteamientos que Ortega podía realizar.

El arte, como tradicionalmente se había conocido hasta la fecha, pretendía generar en el público las emociones que no se podían provocar con las acciones cotidianas. Por el contrario, el nuevo arte de vanguardia pretende ir más allá de lo humano para transmitir ideas, estilos o voluntades que transcienden de sus actos cotidianos. Al afirmar Ortega y Gasset que este arte está deshumanizado, quiere decir que crea su propio lenguaje para superar lo cotidiano: se eliminan todos los vínculos con la realidad humana. Este nuevo arte deja de ser un arte para el público en general, para ser un arte para otros artistas, con emociones e intenciones similares.

Podríamos decir que estamos ante el origen de la profesionalización del arte, porque, finalmente, este arte deshumanizado va a ser un arte cuyo autor dedica a los "colegas" del mundillo del arte. Apunta Ortega[408]. "¿A qué llama la mayoría de la gente goce estético? La respuesta no es de duda; a la gente le gusta un drama cuando ha conseguido interesarse en los destinos humanos que le son propuestos.... En la lírica buscará amores y dolores del hombre que palpita bajo el poeta. En pintura solo le atraerán los cuadros donde encuentre figuras de varones y hembras con quienes, en algún sentido, fuera interesante vivir. Y llamará arte al conjunto de medios, por las cuales les es proporcionado ese contacto con cosas humanas interesantes".

Ortega anticipó o visualizó perfectamente el fenómeno de división en dos de la sociedad, una vez que la masa empieza a contar históricamente. En lo que no cayó Ortega y Gasset fue en que en realidad no se trata de "personas de arte" y "personas sin arte", ya que el pueblo desarrolló su propio arte pop. En realidad esto último es lo que ha acabado con el arte. Y no la incomprensión popular hacia el nuevo arte.

B. La Cultura en Umberto Eco.

Nos hacemos eco de *Apocalípticos e integrados*, de Umberto Eco[409]. La obra parte de dos posiciones opuestas ante la Cultura de masas: la apocalíptica y la integrada. Dentro de la postura apocalíptica sitúa tanto a corrientes aristocratizantes (como Mac Donald) como críticos de izquierda (Escuela de Fráncfort), mientras que algunos de los integrados son Edward A. Schils, Daniel Bell y Friedman. A lo largo de toda la obra, Eco hace un análisis crítico presentando argumentos a favor y en contra de cada una de las opuestas visiones. Los integrados son aquellos que hacen una interpretación benévola sobre los resultados que provoca la Cultura de masas, como el acceso de todos a la Cultura, como es el caso de Marshall McLuhan. Incluye a los místicos intelectuales, a los conocedores de la realidad, que no pertenecen a una definida religión u organización, pero se consideran miembros de la humanidad, aprenden mediante los mismos símbolos y son el principio unificador. Para Umberto Eco el mito es una simbolización inconsciente, proyección en la imagen de tendencias, aspiraciones y temores. El crítico es un filósofo en función de historiador de la Cultura.

---

[408] Ya T. Adorno, *Teoría estética*, plantea la relación entre arte y trabajo asalariado como futuro del arte.

[409] Publicado por primera vez en italiano en 1964.

La imagen simbólica representativa en la actualidad es la de Superman, el héroe dotado con poderes superiores a los del hombre común, que constituyen la más alta realización de un poder natural: la astucia, la rapidez, la habilidad bélica o la inteligencia silogística. Los medios masivos proponen modelos y situaciones humanas que no tienen conexión con los consumidores pero que los entretienen.

Para los apocalípticos esta Cultura de masas y sus medios de difusión destruyen las características de cada grupo étnico, el público no expresa sus preferencias y por consiguiente se mantienen conformes a lo que les ofrecen. Los medios masivos fueron creados para el entretenimiento. Por otro lado, los integrados tienen una visión más optimista ante esta situación y nos hablan de una Cultura de masas en donde los ciudadanos participan y se les toma en cuenta. La Cultura de masas es producida por personas que cuentan con mayor poder económico para la obtención de beneficios, y lo único que desea lograr es la creación de un mercado en el que logre conseguir inversionistas que le generen ganancias, es por lo que solo crea contenidos simples, entretenidos y que llegan a la mayoría de los hogares del país.

Asimismo, recordamos la obra de Umberto Eco, *La definición del arte*[410]*donde se estudian* cuestiones como la función y los límites de la sociología del arte, el pensamiento estético medieval o el problema de la definición del arte, las poéticas de vanguardia y el manido tema de la muerte del arte.

También citamos de Umberto Eco, *De los espejos y otros ensayos*[411], donde se dedica a la interpretación de fenómenos de la Cultura de masas, a la lectura crítica de textos literarios y al comentario de problemas filosóficos y semióticos de interés en nuestro tiempo.

Y finalmente *La historia de la Belleza*, ilustrando las formas en que se ha concebido la belleza de la naturaleza, de las flores, de los animales, del cuerpo humano, de los astros, de las proporciones matemáticas, de la luz, de las piedras preciosas, de los ropajes, de Dios y del Diablo.

C. El mito de la Cultura y la pseudoCultura de Gustavo Bueno y discípulos.

Gustavo Bueno, *El mito de la Cultura* [412] se refiere a la Cultura como ideal práctico de mayor rango, pese a ser desconocido. Este libro tiene como objetivo no sólo "diagnosticar" este mito, sino también examinar su génesis y su estructura, con la intención de contribuir a la trituración del último mito del siglo XX. Hoy bien valdría hablar, siguiendo al autor, de que el hombre es un «animal cultural»; la verdadera libertad se alcanzará a través de la Cultura, y la Nación no se definirá tanto por la raza cuanto por

---

[410] Ed. Planeta-Agostini, 1985.

[411] Edit. Penguin Random House 2012.

[412] Ed. Pentalfa, 2016, primera edición 1996**.**

la Cultura. Una forma de hacernos eco de esta importante obra puede ser presentar sus contenidos esenciales[413].

D. ***La Crise de la culture*** de **Hannah Arendt** .

La Crise de la culture (título original *Between Past and Future*) es una obra de Hannah Arendt [414]. En este ensayo analiza la Cultura de masas, la transformación del objeto cultural en una actividad de ocio, para luego proponer la actitud a adoptar hacia el arte para no someterlo a la lógica de la sociedad de consumo. Según la autora la relación con el arte ha sido utilitaria, con lo cual la masificación no es algo diferente. La masificación de la Cultura no es un mecanismo diferente sino sólo la extensión de este mecanismo al conjunto de la sociedad: "la Cultura de masas aparece cuando la sociedad de masas se apodera de los objetos culturales. Esta masificación del consumo de objetos culturales supone la renovación regular de los objetos a consumir, lo que reduce paulatinamente todo el arte a objetos de consumo. El resultado no es, por supuesto, una Cultura de masas que, estrictamente hablando, no existe, sino un ocio de masas, que se alimenta de los objetos culturales del mundo". Hannah Arendt estudia también la relación entre arte y política: "el elemento común entre arte y política es que ambos son fenómenos del mundo público".

22. El culto a la memoria, un tema entre lo social y lo artístico, expresión del sentir cultural del nuevo tiempo de la soberanía pop.

---

[413] Temas del libro: el ascenso del prestigio de la Idea de «Cultura» y el simultáneo incremento de la confusión de sus significados; ¿no está desempeñando la Idea de Cultura en nuestro tiempo funciones de un mito oscurantista y confusionario?, nuestro propósito des-mitificador y su alcance, prehistoria de la idea de Cultura: la idea de «Cultura subjetiva», usos corrientes del término *Cultura* que envuelven un sentido subjetivo de la Idea, teorías filosóficas de la Cultura que podrían considerarse estructuradas en torno al sentido subjetivo de la Idea, nacimiento y maduración de la idea metafísica de Cultura en la filosofía alemana, la idea de Cultura como campo de la investigación científica. La Antropología cultural como «Culturología», la Idea de Cultura entendida como concepto científico-positivo y sus variedades, *la Idea de Cultura y la «Antropología cultural», sobre el prestigio creciente de la Cultura, Cultura y contracultura, la idea de democracia envuelve en cualquier caso la idea de Cultura,* la idea de Cultura como idea práctica constituyente. El «Estado de Cultura», la génesis de la idea metafísica de Cultura. El «Reino de la Gracia» y el «Reino de la Cultura», el mito de la unidad orgánica de la Cultura y la realidad de las categorías culturales, el mito de la «identidad cultural» y la realidad de las esferas culturales. Las Culturas objetivas como sistemas morfodinámicos, sobre una ley del «desarrollo inverso» de las esferas y las categorías culturales, el mito de la Cultura universal y la Cultura kitsch cosmopolita, la Cultura como opio del pueblo, epílogo. Sobre la transformación de Ambrosio en San Ambrosio.

[414] Primera edición, publicada en 1961, constaba de seis ensayos. La traducción francesa se basa en la segunda edición, publicada en 1968 y compuesta por ocho ensayos complementados con un importante prefacio.

Nos basamos en Ignacio González-Varas Ibáñez, *El culto a la memoria, ética y estética*[415]. El culto a la memoria generalmente se venía expresando históricamente a través de colosales monumentos que aspiran a perpetuarse en el tiempo. En nombre de la memoria se han erigido inmensas pirámides, apuntados obeliscos, etc. Pero el culto a la memoria ha variado y oscilado hasta llegar a lo que puede denominarse la memoria contramonumental en el contexto de la sociedad posmoderna y su ruptura con la tradición, como consecuencia de las devastadoras consecuencias de la Segunda Guerra Mundial. La sociedad democrática y la soberanía popular han traído un cambio de concepción en el culto a la memoria que se refleja en la Cultura artística.

Las primeras manifestaciones fueron de culto al héroe y la estética del pedestal. Más adelante, la monarquía hispana del Siglo de Oro acometió programas de glorificación de la memoria, como por ejemplo el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. La Francia imperial fue también buen ejemplo. El cambio se produce a partir de Goya inaugurando un modo antiheroico y anticonmemorativo de hacer arte, con una visión de la guerra que enfatiza más el horror que la idea de triunfo o heroicidad. Después de los Estados totalitarios se acentúa esta visión de la memoria que termina reflejándose en la forma de hacer Cultura y que en el fondo refleja así mismo la nueva mentalidad de las sociedades posmodernas (es importante en la materia la obra de Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia" y "tesis sobre la historia; apuntes, notas y variantes", en *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* [416]).

Se escenifican lugares del terror para que perviva el recuerdo. Son muy numerosos los ejemplos de contramonumentos dedicados a víctimas ausentes y desaparecidos. Más que héroes hay víctimas. Es claro que esta concepción tiene el riesgo de los posibles excesos, en cuanto a la posible tergiversación de la historia.

Estamos ante un tema, pues, importante que pone en evidencia la interconexión entre sociedad y Cultura, así como el reflejo de los principios del orden social en materia cultural.

22. Del pop a la nada.

En realidad, surgen incluso dudas hombre si lo pop es lo que representa la Cultura de los últimos tiempos, o más bien es "la nada". Ya ni siquiera aquello parece ser emblemático. Más bien, se asiste a un desinterés hacia todo. Y de todos hacia todos. Se haga lo que se haga, nada trasciende, nada vale. Se vive en la nada. Nada tiene relevancia culturalmente porque nada tiene importancia. Ni siquiera el pop sirve ya de ambiente.

[415] Ed. Cátedra 2023.

[416] Ed. Bolívar Echevarría Ciudad de México 2008.

CAPÍTULO 6. EL "ARTE" POP (O ARTE PRODUCIDO EN TIEMPOS DE LA SOBERANÍA POPULAR).

1. Algunos hitos de la música pop. Los Beatles, el punk, el rock.

Como exponen algunos especialistas en la materia del pop[417], si bien es verdad que **el término "pop**" ha sido cuestionado por diversidad de autores, va a ser el usado para referirnos a todas las músicas que no vienen de la tradición propiamente clásica.

A la relación con lo pop, de la filosofía o la pintura, ya nos referimos *supra*. Haremos alguna alusión añadida, y a la literatura y el cine (…), pero lo emblemáticamente pop es musical, un auténtico laboratorio para la extracción de enseñanzas de todo tipo, más allá de lo musical.

La música no es solo arte, es un arte especial, es sociología en estado puro[418]. Ya los mejores filósofos del siglo XIX (Schopenhauer y Nietzsche) la otorgaron una posición preeminente dentro de las artes. En este contexto merecen ser citados los Beatles y grupos similares [419]. Grupos así simbolizan la unión de lo popular y democrático en su propio espíritu. Lo intelectual no consiguió ese mismo empuje o direccionismo social.

Desde la década de 1920, los Estados Unidos habían dominado la Cultura popular de entretenimiento en gran parte del mundo, a través de las películas de Hollywood, el jazz, la música de Broadway y el Tin Pan Alley y, más tarde, el *rock and roll* que surgió por primera vez en Memphis, Tennessee[420]. La democracia real, a esto suena, con esto surge y con esto se consolida.

---

[417] José Manuel Jiménez y Carlos Hierro, *Breve historia de la música pop en España; y* Jesús Ordovás, *Historia de la música pop española*, ed. Alianza, 1987.

[418] La música es una dimensión política del ruido (Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, 1977; en español 1995, Siglo XXI editores). En este libro, Attali señala que las personas están alienadas de su creatividad musical por la comodidad de la producción mecánica de la música. Attali defiende que la música, como forma cultural, está íntimamente ligada al modo de producción en cualquier sociedad. Attali no teoriza sobre la música, sino sobre las estructuras sociales que se transparentan a través de ella. Señala que la música ha pasado por cuatro distintas etapas culturales durante su historia: *Sacrificio*, *Representación*, *Repetición*, *Composición (Post-repetición).* Estas etapas están enlazadas a cierto tipo de "modo de producción"; es decir, cada una de estas etapas lleva consigo un conjunto de tecnologías para producir, grabar y diseminar la música, y también estructuras culturales concomitantes que permiten la transmisión y la recepción de la música. Attali declara que esta acumulación de música quita el poder social y político a la música. Véase también Marina Hervás, *La escucha del ojo. Un recorrido por el sonido y el cine*, Edit. Exit 2022.

[419] Appen, R. von y A. Dohering. 2006, "Nevermind the Beatles, here's Exile 61 and Nico: 'The top 100 records of all time' - a canon of pop and rock albums from a sociological and an aesthetic perspective", *Popular Music* 25.

[420] George Ritzer, *La Mcdonalización de la sociedad*, Ed.popular 2016.

Esta música se desarrolla en el contexto social capitalista anglosajón; y se exporta a otros países (entre ellos el nuestro) como producción de consumo. Esto puede deberse, según algunos, a tácticas neutralizadoras de la contracultura. O puede deberse a cualquier otro hecho (a mi juicio coincide el interés político con el interés de la gente en consumir lo que le gusta).

La influencia de **The Beatles** en la Cultura popular fue, y sigue siendo enorme. Basándose en sus raíces del *rock and roll*, no solo desencadenaron la invasión británica en los Estados Unidos, sino que se convirtieron en un fenómeno influyente a nivel mundial. The Beatles han sido un referente social para otros músicos. Pero lo importante no es eso. Lo relevante es su engarce con el espíritu del tiempo. Lo importante es la emulación de sus prendas de vestir y especialmente sus peinados, que se convirtieron en una marca de rebelión. Esto tuvo un impacto global en la moda. Nada más auténtico del nuevo tiempo consumista. Son un icono social capitalista-anglosajón. The Beatles cambiaron la forma de escuchar la música, haciendo ver que lo real era la popular y el resto arte momificado. Todos empezaron a sentirse mal si no oían estos grupos. Entraron en la vida privada y pública. Lo que comenzó como el capricho de la Beatlemanía, llegó a ser percibido incluso concierto fanatismo como ideal de transformación cultural. Como iconos de la contracultura, en el contexto del capitalismo de la década de 1960, se convirtieron en un catalizador del activismo en diversos ámbitos sociales y políticos, e inspiraron a movimientos tales como la liberación de la mujer, la liberación gay y el ecologismo. Los Beatles son, pues, parte fundamental en el desarrollo del movimiento contracultural de la década de 1960 y el reconocimiento de la música popular como forma de arte. Tiene como antecedentes el *skiffle*, la música *beat* y el *rock and roll* de los años 1950[421], sin descartar incluso elementos de la música clásica. Son la industria musical y la encarnación de los ideales progresistas de las juventudes de la época y sus movimientos sociales y culturales.

También puede citarse a **Bowie**, sin querer por nuestra parte agotar las posibles referencias. Se dice que "su influencia fue única en la Cultura popular, ha permeado y cambiado más vidas que ninguna otra figura pública". En la encuesta de 2002 de la cadena televisiva BBC de los 100 británicos más importantes, se colocó en el puesto número 29. Ha vendido, aproximadamente, 136 millones de discos a lo largo de su carrera. Ha recibido nueve discos de platino, once de oro y ocho de plata en el Reino Unido y cinco de platino y siete de oro en los Estados Unidos. En 2004, la revista Rolling Stone le posicionó en el puesto número 39 de su lista de los cien artistas más importantes de todos los tiempos y en el puesto 23 de su lista de los mejores cantantes de todos los tiempos. Bowie es un ejemplo de que un artista pop no es necesariamente un inculto. Bowie leía libros y sus composiciones están basadas en letras filosóficas y literarias [422].

---

[421] A. Bennett, "'Heritage rock': rock music, representation and language Discourse" *Poetics* 37 2009.

[422] Sobre David Bowie, John O´Connel, *El club de lectura de David Bowie: Una invitación a la lectura a través de los 100 libros que cambiaron la vida del mito*, Blackie Books 2019.

Nos hacemos eco también de personajes como Michael Joseph **Jackson** (1958-2009). Es indudable que estos músicos han sido quienes han impregnado la época y no un compositor de música contemporánea. Fue apodado como el Rey del Pop, sus contribuciones y reconocimiento en la historia de la música y el baile durante más de cuatro décadas, así como su publicitada vida personal, lo convirtieron en una figura internacional en la *Cultura popular*.

Por su parte, **Madonna** ha vendido más de 300 millones de producciones musicales, con lo que establece el récord mundial de «la solista más exitosa y de mayores ventas musicales de todos los tiempos», incluido en el *Libro Guinness de los récords*. Según la Recording Industry Association of America (RIAA) es la solista con mayores ventas del siglo XX, y la tercera con mayores ventas en Estados Unidos (detrás de Barbra Streisand y Mariah Carey) con 64.5 millones de álbumes certificados. En el Reino Unido, es la solista femenina con mayores ventas de sencillos en la historia, con 17,6 millones para junio de 2012. En 2008, la revista *Billboard* clasificó a Madonna en el número dos, detrás de The Beatles, en el *Billboard Hot 100 All-Time Top Artists*, convirtiéndola en la solista más exitosa en esa lista, además de ser incluida en el Salón de la Fama del Rock and Roll en ese mismo año. De manera general, diversos biógrafos, escritores, periodistas y demás medios de comunicación la consideran como la mujer más influyente y exitosa de la historia de la música contemporánea. Además, es reconocida por reinventar continuamente tanto su música e imagen, así como ser una fuente de inspiración para varios artistas y por su legado a la Cultura pop.

Pero la lista sería infinita. Elvis Presley etc. En la actualidad, la tendencia del ciudadano pop prosigue. Se desarrollan nuevas músicas. Especial eco tiene "El reguetón". De momento es solo diversión, pero también en su día este fue el enfoque de los grupos por ejemplo de los años 80. Con el tiempo, terminaremos viendo publicaciones filosóficas de profesores universitarios también sobre El Reguetón. En definitiva, lo pop ha de entenderse en sentido amplio como aquello que representa el nuevo espíritu popular.

2. O**tro hito del arte y la democracia: la movida de los años 80**.

La movida es un proceso que se incardina, sin esfuerzo alguno, dentro de la evolución general de la democratización de la sociedad y de la popularización de la Cultura artística.

Lo normal es una imagen graciosa generalizada. Por todos, puede recordarse la figura de Pablo Pérez-Mínguez, fotógrafo de la movida. Así, en la exposición "Modernidad y Movida de un fotógrafo transgresor" [423], como puede apreciarse (de este título), lo suyo es la presentación como "trasgresor", pese a ser una persona característica del movimiento social de referencia. Lemas como "vale todo" o "divertirse es un arte", terminan simbolizando que "vale todo"… lo de un lado, pero no lo del otro lado. También puede citarse su proyecto "foto-poros" que consistía en retratar amigos y personajes de la movida de Madrid de los años ochenta, que se presentó en la galería Buades.

Frente a esa imagen graciosa generalizada, se han manifestado posiciones críticas con la movida, que, sin embargo, no pretenden contradecir la afirmación que acabamos

[423] Pueden verse referencias en internet. La exposición fue en Madrid en oct. 2022.

de hacer, pero que son interesantes a la hora de descubrir ese fenómeno social desde el punto de vista de lo que interesa en este trabajo.

Nos referimos a **Víctor Lenore**, *Espectros de la movida, por qué odiar los años ochenta*[424], quien considera "superficial" la Cultura de los años 80, es decir, de la movida. A su juicio, aquella viene a ser una especie de supermercado, una experiencia de la que puede aprenderse, para buscar alternativas, ya que las tendencias actuales arraigarían en la práctica en los movimientos musicales de esa época. Habla, este autor, de la posibilidad de la belleza *en su lugar*. Considera esta década absurdamente idealizada y considera a Felipe González como un neoliberal. Esta década fue una época de apoteosis del consumismo. Y de militancia en la frivolidad. En especial, en esa época se sitúa el origen de las posiciones de elitismo y de clasismo de los nuevos protagonistas de la Cultura. Según él, se impone por entonces un autoritarismo-pop y la creación de dioses en macroconciertos. Hablar de movida es hablar de Cultura pop. Este libro va analizando los distintos grupos musicales del momento y va opinando de cuales tenían más mérito y cuáles menos. También informa de cómo los progresistas españoles rendían pleitesía a Warhol. Igualmente, expone Víctor Lenore la actitud de complacencia del poder y del PSOE, en especial de Tierno Galván. En definitiva, la movida madrileña, pero también la española en general, fueron la consolidación del pop. Y de la sociedad de consumo. Una época asimismo de "mercadillo sexual". A su juicio, ha continuado ese espíritu, ya que la gente ama a quien no tenga nada que decir. Personajes como Alaska y Loquillo se benefician del ambiente popular para enriquecerse como iconos populares en defensa de lo revolucionario pobre [425].

Independientemente de que se compartan o no sus conclusiones (más bien, criticar o ironizar algo progresista es todo un reto), citamos a **José Luis Moreno-Ruiz**, *La Movida Modernosa, Crónica de una Imbecilidad Política* **[426],** libro incómodo seguramente para muchos creyentes, escrito por un escéptico. La movida fue, a su juicio, un invento subvencionado que dio alas a una generación de artistas, en su mayoría mediocres, una lamentable expresión de arribismo y miserabilidad genuinamente «progre», la falsificación de la memoria histórica, el compadreo con el antiguo régimen y el esnobismo sonrojante [427].

---

[424] Editorial Akal 2018.

[425] Víctor Lenore es periodista cultural. Ha escrito en muchos medios, pero en los últimos tiempos se le puede leer en el diario digital *Vozpópuli*. Ha publicado *Indies, hipsters y gafapastas. Crónica de una dominación cultural* (2014), un ensayo muy exitoso y polémico sobre el elitismo que anida en diversas formas de la Cultura popular y el clasemedianismo que le acompaña y, más recientemente, *Espectros de la movida. Por qué odiar los años ochenta* (2018); también *Madonna*, Editorial La Máscara 1996.

[426] Colección Narrativas del Desorden Tapa blanda 2016.

[427] En este contexto, Chris Kraus, *Video Green* Edit. Consonni 2018 examina el *boom* del arte de Los Ángeles de la década de 1990. El libro realiza una brillante crónica de cómo Los Ángeles se transformó, de repente, en el epicentro del mundo del arte internacional. Mezclando esto con sus propias experiencias incluso sexuales.

3. Los individuos hechos en serie. El progresismo pop parte del capitalismo. El Estado de la Cultura como solución.

A mi juicio, hablando esta vez desde la praxis y no la teoría, lo que se percibía en esa época, era un **estilo pop arrollador**, que se seguía como una creencia. Lo "no pop", en todo caso, quedó desplazado socialmente. También el individuo no pop. Había una gran presión social para el seguimiento de estas corrientes. Incluso, se decían presumiendo frases como "me da asco esa gente que no toma drogas y que pasa a ocupar cargos" según algunos personajes del momento[428]. Los genuinos. El más guai era quien rozaba de alguna forma ese mundo valiente y atractivo, cuando menos en arte. Eran y son los visionarios que nos aportan un gran ensanchamiento del espacio mental, frente a los viejunos que nos siguen esta corriente. Se trataba de la liberación. Y del triunfo de la sensación[429].

En principio, todo esto del pop y de la movida, no era más que **un pasatiempo,** o una forma de buscar un ambiente adecuado para divertirse, o pasar el rato. La música pop cumple, en mi opinión, una función social en el plano de la diversión o el entretenimiento, pero tampoco es susceptible de ir más allá. Es preciso participar y beneficiarse de las modas (no se puede ser antisocial, ni tampoco podemos cambiar nosotros el mundo), pero también es preciso mantener mentalmente distancia con todo aquello que se nos propone hoy día. Sabiendo que solo en lo transcendente está aquello que realmente interesa.

Más bien, la impresión que causaba, y que sigue causando, todo este fenómeno, es el de "**fabricación de personas en serie**" sin personalidad propia, que pasaban a pensar de un modo capitalista-socialista-consumista. Aunque en un contexto no coincidente con el que aquí se propugna, se ha empleado la frase "el *capitalismo emocional* o *afterpop* dedica sus esfuerzos a fabricar p*ersonas" [430]*. Todo esto es muestra del nivel de arraigo del asunto. El progresismo es más de lo mismo. El **Estado de la Cultura** es la única salida, desde luego no lo es ponerse un pendiente en nariz u oreja y llevar una bandera yanqui o del Ché. La Cultura aporta la ruta a seguir que supera estas estrecheces. Posmodernismo, democratización, socialismo, capitalismo y americanización, etc. es lo mismo.

4. Cuando el progresismo pop consigue fortuna.

En un contexto social como el que tenemos surge entonces la necesidad de *explicar* el fenómeno del progresista que se hace rico y entonces deja de ser comunista.

En efecto, si uno se pasa la vida criticando al poder, pero después, por azar, resulta que ocupa uno de los puestos representativos del poder, surge la pregunta de cómo

---

[428] Dietrich Diederichsen, *Psicodelia y Readt-made*, Ed. Adriana Hidaldo 2010.

[429] Es preciso relacionar estas observaciones con el "sensacionismo popular" (*infra*).

[430] Héctor Tarancón Royo, "Eloy Fernández Porta y la condición *afterpop*: metodologías analíticas y estrategias artísticas ante la fabricación de la subjetividad"**,** *IMAFRONTE* Nº 24-2015. Págs. 253-277

explicar esto, pese a que hoy día esté tan asumido. Es más, parece que para alcanzar el poder la vía más adecuada es lanzar diatribas contra el poder. Se consiguen premios o reconocimientos del Estado, si criticas el Estado y las instituciones, convirtiéndote en una persona de progreso y libertad. Un referente.

Una sociedad así, en términos de pura racionalidad, no es fácilmente comprensible. Si esto es así, sobraría al menos la crítica al rico o la crítica al poderoso. La realidad se ha convertido en una farsa.

Lo que no puede ser es que, por ser las probabilidades escasas de ser poderoso o rico (por pura estadística, más que por el "capitalismo opresor"), uno pase toda la vida criticando al poder para alcanzar notoriedad y, finalmente, para conseguir así el poder mismo. Y que se consiga el poder a base de insistir en sus críticas contra el poder. Y que, incluso cuando se ocupa uno de los "buenos puestos" el sujeto en cuestión (es decir, el "nuevo poder") siga incluso queriendo dar imagen de estar en contra del poder. Además de irracional, un modelo social así parece aburrido.

El famoso **Slavoj Zizek** se ve en la necesidad de abordar esta cuestión, desde las propias filas del progresismo comunista-consumista. Y entonces llega un momento hasta divertido, en ese intento de justificación de lo injustificable.

Para eso están las palabras. Nos cuenta Slavoj Zizek, desde el marxismo, la posibilidad de un "comunismo liberal". Todo está ya resuelto. Si uno no tiene fortuna económica puede permanecer en el "comunismo clásico". Si resulta que tiene fortuna económica, entones es comunista liberal. Para estos autores, al parecer en el capitalismo son todos ricos, salvo los marxistas[431]. Sin embargo, lo curioso es que una vía para llegar a disfrutar del capitalismo (dinero o poder) está en ser progresista. El resto, es decir, la gente normal que solo trabaja, lo tiene más difícil.

No parecen, pues, ni lógicas ni sinceras estas explicaciones[432]. Sin embargo, tiene razón Zizek cuando considera esta situación como típica, ya que afecta a muchas personas que eran comunistas jóvenes y que después pasan a ser conservadores de pro[433].

Estamos ante una nueva forma de hipocresía, una hipocresía asimilable a aquella de los conservadores de finales del siglo XIX o principios del siglo XX, pero al revés. Ahora la nueva hipocresía es esta otra, igual que en aquella esa otra época fueron aquellos que denunciaron Clarín, Pérez Galdós, Pardo Bazán (la lista sería infinita,

[431] Slavoj Zizek, *Sobre la violencia seis reflexiones marginales*, Edit. Paidós 2009.

[432] En definitiva, se trata de la típica actitud de ser muy liberal, pero al final solo aceptar lo propio. Prefiero la actitud, como método, de por ejemplo Albert Boadella, *Memorias de un bufón*, Ed. Espasa, 2001, al final dejando todo en una solemne bufonada.

[433] Desde luego, es difícil no compartir la visión de Lenore cuando habla de los nuevos dioses populares. Personas que coparon lo cultural. Y que lo siguen copando.

también en Francia o Inglaterra o Italia, etc.) [434]. En la época de La Regenta el punto de mira era el conservadurismo. Siguiendo este mismo método, en la actualidad el punto de vista crítico intelectual sería esto otro. Sin embargo, nadie ha hecho esta otra Regenta[435].

Los representantes de la Cultura popular cantan canciones sobre los marginados y los pobres; aquellos se hacen ricos, pero el pueblo a este tipo de ricos los ve bien. Triunfar en el pop es una vía para instalarte en los placerse del capitalismo, a costa del pueblo. También para que te atienda una editorial potente o te llamen para ocupar un cargo de Cultura.

El único ciudadano marginado en nuestra sociedad no es este que canta y se hace rico a costa del pueblo, sino el ciudadano con gusto cultural. Los de la contracultura tienen su sitio, igual que lo tienen los otros de lo neoliberal que se ocupan solo de su propio ombligo sin inquietud cultural real. El único desplazado social es el ciudadano de Cultura, que no está ni aquí, ni allí. Y que ni siquiera es objeto de atención en su ámbito propio, la Cultura, copada por los mismos.

5. Actitudes frente a lo pop y lo no pop.

Algunas son:

El primer colectivo sería, obviamente, el de aquellos que hacen arte pop. Lógicamente para estos, el pop es el desiderátum. No es habitual que *escriban* del tema pop, pero puede ocurrir.

En este contexto puede situarse un segundo grupo, el de los estudiosos que hablan esa misma lengua pop. Estamos ante un ejemplo importante sociológicamente, del arraigo del pop y de la normalización democrática. El pop está actualmente instalado en la mentalidad de las personas de estudio, así profesores de arte, o de otras materias. No es solo un posible hobby, sino un objeto de estudio. Esta actitud puede considerarse intelectual, pero, a diferencia de Ortega o de Adorno, ahora los profesores o investigadores hablan esta otra lengua. Dentro de esta posición, hay estudiosos que abordan por igual lo contemporáneo y lo pop, y otros que se centran solo en esto último. Ejemplos sobran en la nueva literatura de arte.

[434] La literatura crítica con la clase conservadora es todo un género literario. Las referencias serían incontables. También sobre la decadencia de la clase burguesa desde distintos ángulos (José Donoso, *Coronación*, 1957 etc.). Cosa distinta son los estudios desde la actualidad hacia ese pasado realista (Fredric **Jameson**, *Las antinomias del realismo*, Ed. Akal 2018, sobre la filosofía estética del realismo).

[435] Santiago González-Varas, *La soberanía pop*, Editorial Colex, La Coruña 2023. Se ha llegado a atribuir una cierta falsedad democrática al arte (Keti Chukhrov, "Sobre la falsa democracia del arte contemporáneo", en Varios Autores, editor Alejandro Arozanena, *El arte no es la política; la política no es el arte*, Brumaria ediciones, 34, 2014).

El tercer grupo, en este contexto, sería el de aquellos que no proceden realmente del pop pero que, desde lo culto o "contemporáneo", tienen vocación pop: Warhol o la pop-filosofía, por ejemplo. Es un fenómeno ocasional, del pasado, hoy no significativo.

El cuarto sería el de los artistas o estudiosos que se mantienen en el lenguaje de "lo contemporáneo". El destinatario de sus obras es bien el estudioso del arte, bien el colega del propio artista. Es un arte sin conexión social que vive del prestigio de la palabra "arte" que viene del pasado; a través de encargos o subvenciones. Ni siquiera se ha conseguido conectar con un grupo social de forma medianamente relevante.

El quinto sería el de los intelectuales o personas a quienes les aburre el "pop", sin prejuicios. Por eso no puede hablarse de elitismo o conservadurismo. Tienen pasión por el arte, pero no encuentran sitio. Es un grupo cada vez más raro, ya que las otras tendencias (la subvencionada y la pop) lo acaparan todo desde el punto de vista de la producción cultural. Y también desde el punto de vista, pues, del disfrute cultural, salvo que acudan a la historia.

El sexto grupo sería el de personas pasivas culturalmente. En relación con este grupo se da el colectivo o subgrupo que dice preferir el "arte clásico", pero que en realidad no tienen interés real por la Cultura artística. Se trata de una actitud "burguesa" criticada desde siempre, desde Brecht hasta Evola. El arte es, en estos casos, un cliché o un modo de pretendida distinción. Como decía Wilde (persona que sufrió, incluso personalmente las consecuencias de este modelo social), "el burgués es el que sabe el precio de todo pero el valor de nada". En este contexto podría encajar el famoso elitismo o conservadurismo.

En las manifestaciones primeras, el arte tiene el mismo interés que leer una revista de cotilleo. En el contexto de lo contemporáneo, el arte tiene el interés de ver una momia o estudiar el arte etrusco. En los últimos el arte tiene el interés de mirar el vacío.

6. Lo pop como fenómeno consumista con apariencia de anticonsumo.

Hay que reconocer que el pop tiene un solo atractivo intelectual, que consiste en observar las piruetas que hace, para pretender dar la imagen de que él representa el anticonsumo cuando es hasta obvio (para cualquier espectador con un poco de sentido analítico) que el nuevo consumismo se ha manifestado a través de la Cultura pop. El consumismo se identifica en lo cultural a través de lo que ha traído consigo, es decir, la Cultura pop, con la cual se asocia.

La mayoría se siente bien con el consumismo pop capitalista. La pretendida rebeldía no se traduce sino en símbolos esencialmente consumistas (vestimentas, anillos, ropas, pelos, bebidas especiales, etc.).

El punk y similar son formas de consumismo americano y después occidental en general. Téngase en cuenta que el **consumismo** se define como "la compra o acumulación de bienes y servicios considerados no esenciales".

Como influjo de la realidad de nuestro tiempo a **Valérie Arrault y Alain Troyas,** *El narcisismo del arte contemporáneo,* se les escapa la idea de que el nuevo arte, tras la Segunda Guerra Mundial, son "manifestaciones del capitalismo"[436].

En efecto, la era artística que nos correspondió vivir es la del "arte del consumismo, capitalismo o progresismo, que es lo *mismo*", es decir, la era del bostezo-pop-ismo-modernismo.

Estos productos "culturales" de consumo son, precisamente, los más genuinos de nuestro tiempo. Son expresión del **espíritu del tiempo**.

Jean **Baudrillard** pone de manifiesto la consideración del pop como consumo [437]. Nos explica cómo lo lúdico pasa a ser el móvil de la gente y la ratio social. No se trata propiamente de una pasión. Es diferente, es consumo, es una manipulación abstracta de signos[438]. Y esto encuentra su quicio con el pop. Se trata de darle otro discurso al objeto de consumo. Desplazarlo hacia el arte. Los objetos del consumo en general parecen obras de arte, son su pedestalización. Los objetos del consumo pasan a ser la base del arte. El súbito ascenso de los objetos al cenit de la figuración artística[439].

Hay que recordar esa época no tan lejana, al menos de los años, ochenta…, en que se daba tanto valor a "**la marca o etiqueta**". Recordemos que una marca o etiqueta es un símbolo del consumismo. "Para algunos consumidores el significado simbólico de un

---

[436] Edit. La Cebra 2019. Analizan, así, las corrientes artísticas de las últimas décadas.

[437] Jean Baudrillard, *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*, edit. Siglo XXI, 2009.

[438] Jean Baudrillard, *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*, edit. Siglo XXI, 2009. Pensamos que las reflexiones se pueden generalizar a todo arte pop, "no solo a Warhol".

[439] "El arte pop transformó un *mundo objeto,* al tiempo que desemboca según su propia lógica en objetos puros y simples, es decir, la publicidad se combina con el arte pop participando siempre de la misma ambigüedad. Mientras que antes del pop, todo arte se fundaba en una visión en profundidad del mundo, el pop pretende pertenecer al mismo género de ese orden inmanente de signos. Si la sociedad de consumo está empantanada en su propia mitología, si carece de una perspectiva crítica de sí misma, y si allí estriba precisamente su definición, en ella no puede haber arte contemporáneo que no se cómplice del consumo y el mercado porque ese es el ámbito de su existencia misma y su práctica, y de su evidencia opaca. Un arte pop es fundamental porque no contradice el mundo de los objetos, saca partido de su sistema. El arte pop explora su condición de objeto firmado y consumido. Un arte que quiere ser esencialmente banal. Pero que es lo banal sino algo metafísico, algo moderno de lo sublime". El lienzo es algo cotidiano, apuntaba Warhol. Pasan a ser claves las ideas de simulación, el escaparate, la presencia de artefactos, el reinado de imágenes, el mundo de la publicidad y persuasión más el deseo de dejarnos seducir. Y una conversión del tiempo en dinero.

producto y especialmente su etiqueta puede sobrepasar cualquier consideración objetiva física o técnica al determinar su valor"[440].

Las cosas se califican de populares cuando masas de personas las escuchan, las compran, las leen, las consumen y parecen disfrutarlas al máximo. Hablar de imposición o manipulación o engaño o incluso de neutralización capitalista de la Cultura (como únicos factores que influyen en la Cultura artística) es irreal. Además, supone desconocer que los principios democrático y de soberanía popular, pese a no ser perfectos, son un hecho. Y todo ello pese a que pueda haber elementos de manipulación de la Cultura del pueblo.

Precisa **Alicia Abeillé** que la Cultura popular se relaciona con el sistema industrial capitalista, siendo un tipo de producto con fines exclusivamente comerciales cuya producción está basada en principios de estandarización y repetición; y su consumo está orientado a un sujeto acrítico y pasivo [441]. Citando a otros autores, esta profesora se refiere a la aparición de un mercado de productos de consumo innovadores que produjeron importantes cambios en el contexto económico y cultural de comienzos del siglo XX y el desarrollo de una segunda Revolución industrial gracias a factores tales como la concentración de población en los principales centros urbanos y el rápido incremento demográfico o las migraciones, o el cine, o el coche. En este mismo contexto ha de entenderse, pues, la Cultura que se desarrolló con ese capitalismo; un nuevo tipo de Cultura de la clase trabajadora que redefinió los espacios culturales y sociales[442].

En un plano descriptivo, Alicia Abeillé recuerda que, hacia el año 1972, el rock and roll que había sido la expresión de la juventud rebelde de los años cincuenta y sesenta se volvió adulto[443]. Cambió la música pero también cambiaron las estrellas. "Soy una

---

[440] Terence H. Qualter, *Publicidad y democracia en la sociedad de masas*, Ed. Paidós, 1991.

[441] *Un análisis de sociología de la Cultura: Manchester sound, Factory records y Joy división*, tesis doctoral en la universidad Autónoma de Barcelona 2015 Internet.

[442] Sobre el tema, Joaquim Rius-Ulldemolins y Juan Pecourt Gracia, *Sociología de la Cultura en la Era digital, Herramientas para el análisis de las dinámicas culturales del siglo XXI*, 2021; Richard Hoggart, *The uses of Literacy*, 1957 sobre la Cultura popular y en particular obrera; Raymond Williams, *La larga revolución* 1964.

[443] Véase también Nick Cohn, *Auambabuluba Balambambú: la edad de oro del rock and roll (memorias del subsuelo)*; S. Cohen, *Rock culture in Liverpool: popular music in the making*. Oxford 1991. Peterson, R. A. 1990. "Why 1955? Explaining the advent of rock music". *Popular music* 9- 1: 97-116; U. Lindberg, G. Gudmundsson, M. Michelsen, y H. Weisethaunet, *Rock criticism from the beginning: amusers, bruisers & cool-headed cruisers*. Edit. Peter Lang; 2005; M. Regev, *Pop-rock music. Aesthetic cosmopolitanism in late modernity*. Polity Press, 2013; F. Val, *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición. 1975-1985*, Fundación SGAE 2017.

estrella de rock que juega a ser una estrella de rock" señaló David Bowie para referirse a la música popular como puro espectáculo, es decir, estilo, imagen y máscara.

Alicia Abeillé afirma que los músicos, antes cercanos al público que podía identificarse con ellos, se convirtieron **en mitos fuera de toda realidad cotidiana** y dejaron de encarnar los deseos y placeres de la audiencia para tomar conciencia sobre sí mismos y sobre el funcionamiento de la industria. En este proceso de institucionalización del rock que describíamos más arriba comenzó a organizarse un canon de obras y escuelas cristalizando en una nueva estética híbrida y polimórfica[444].

Por tanto, si hay algo representativo de nuestra sociedad, y del consumo en especial, es el pop o similar. No comparto por ello la acostumbrada visión de una contracultura absorbida, vencida o engañada.

Estas explicaciones sirven para poner en su lugar la teoría, que ha alcanzado especial predicamento, según la cual surgió una contracultura anticapitalista (tras la Segunda Guerra Mundial), pese a que el capitalismo fue muy sutil y desarrolló tácticas de todo tipo para dejar sin efecto o anular de facto la contracultura, absorbiéndola.

L**o que hemos visto todos** es la llegada de un movimiento consumista-capitalista, en especial desde EEUU, que fue acogido por el sentir mayoritario de nuestra sociedad; esto es lo que se percibe más allá de interpretaciones forzadas. La persona "de progreso y libertad" se sumó a la Cultura anglosajona [445]. Desde la perspectiva de Europa es claro que esta Cultura procede de una sociedad capitalista. La población no optó por algo distinto, bien porque es lo que quería (eso parece) o bien porque no hubo una alternativa tan bien confeccionada. La industria cultural si quiere vender, tiene que adaptarse al gusto de quien compra. Es la **"élite pop",** es decir, la élite industrial pop, la que manipula, no una supuesta élite capitalista. Coincide la estrategia expansionista norteamericana y el gusto popular. Aquel se aprovecha de este. En ese sentido, sí hay una cierta manipulación, de expansión política, pero sobre una base popular.A partir del siglo XX el tema del "gusto" ha sido crucial (el tema clave), porque es lo que ha permitido un nuevo imperio.

Por eso, finalmente, puede afirmarse que esta Cultura es la que se aprecia como acorde al principio democrático y a la soberanía popular. Dentro de este conglomerado de principios que definen el diseño social (sin ignorar tampoco el Estado social, la economía de mercado, la intervención del Estado, etc.) la cultural (pop) se incardina como otro componente más.

---

[444] Patrice Bollom describe la generación de los años 60 como la del movimiento hippie y la utopía política y social y de todas las liberaciones sexuales y de costumbres. Nunca hay que confiar en nadie de más de 30 años, decían. Pero incluso a estos profesionales les llegó la hora de hacerse "mayores". *La rebeldía de la máscara*, editorial Espasa Calpe, 1990.

[445] Terence H. Qualter, *Publicidad y democracia en la sociedad de masas*, Ed. Paidós, 1991: el pueblo apoyó el capitalismo interiorizando como propios esos valores, fruto de una diseminación y penetración a trvés de toda la sociedad de una visión del mundo que incoroproa un elaborado sistema de valroes, actitudes, creencias, moralidad y conducta, que apoya el orden estblecido.

.

Como se ha razonado por algún teórico [446], la música popular es una categoría amplia que reúne las obras musicales producidas dentro del circuito de la industria cultural, caracterizado por un sistema de distribución y **consumo** masivo. Dicho de otro modo, la música popular está asociada al capital económico que se produce y circula dentro del mercado de bienes de consumo y regulado por los juicios de valor, es decir por el reconocimiento del producto como objeto cultural.

Si bien un sello independiente podía aspirar a tener autonomía a la hora de editar, financiar y distribuir música con medios propios, lo cierto es que (como expone David Hesmondalgh[447]) los sellos independientes que quieren comunicar su música a un público mayoritario deben enfrentarse tarde o temprano a la necesidad de operar dentro del sistema capitalista y atender a las reglas del juego[448].

Todo este gusto por las marcas, propio de los consumidores del pop, se asocia al capitalismo, ya que "la marca se asocia con el capitalismo". Las marcas aportan un valor; se relacionan con el lujo y, los que no pueden llegar a él, lo imitan. "**La moda** es lo que se pasa de moda" (frase que evoca una idea consumista, a mi juicio). "Las camisetas adornadas revelan los últimos caprichos, una temporada debe llevarse Cerruti en el torso, la siguiente será Dior", "no existe propiamente un complot de la moda sino que la base está en la calle, que es el laboratorio de la moda" (Guillaume Erner, *Victimas de la moda*[449]). Buen título, por cierto.

Como dice **Dietrich Diederichsen**, *Psicodelia y Ready-made*[450], incluso por referencia al pop "culto", Warhol lo que hace es tematizar el consumo, el envase, el envoltorio.

---

[446] Constanza Alicia Abeillé, *Un análisis de sociología de la Cultura: Manchester sound, Factory records y Joy división,* Tesis doctoral en la Universidad Autónoma de Barcelona 2015 Internet.

[447] *Popular music audiences and everyday life, popular music studies; bourdieu, the media and cultural production*; D. Hesmondalgh y Jason Toynbee, *Media a social theory,* 2008; Hesmondalgh y Keith Negus, editores, *Popular music studies* 2002.

[448] Constanza Alicia Abeillé, *Un análisis de sociología de la Cultura: Manchester sound, Factory records y Joy división,* tesis doctoral en la universidad Autónoma de Barcelona 2015 Internet: los pequeños sellos discográficos que acudieron con el punk buscaron crear oportunidades para artistas ignorados por las grandes compañías discográficas o que no estaban dispuestos a firmar contratos con ellos. Sellos como Cherry Red o Mute contaban con un soporte estructural compartido y generaron en conjunto su propia red de distribución y promoción.

[449] Editorial Gustavo Gili, 2004 (original francés), 2005 en español.

[450] Ed. Adriana Hidaldo 2010.

Hebdige, *Subculture. The Meaning of Style* [451] pone de manifiesto la importancia del "pelo y del vestido", cosas bastante consumistas, en el mundo pop. Cosas no tan esenciales en cambio para el "ciudadano normal" que no siente de forma tan intensa el consumismo. Comenta Hebdige cómo uno de los elementos que unía simbólicamente a los seguidores del estilo punk era el alfiler de gancho o imperdible que hombres y mujeres usaban en su ropa, o perforando algunas partes de sus cuerpo. Este uso "antinatural" de un objeto común y corriente construye una metáfora de la violencia física y simbólica inherente a los punks. Se usaban objetos de su "Cultura madre", pero utilizados fuera de contexto o transformados. Hebdige pone también de manifiesto que la música es algo más que un fenómeno artístico al observarse contenidos sociológicos importantes. Detecta este autor una "mezcla inestable" de muchos géneros musicales.

El consumismo se relaciona con los deseos de las personas. La calidad pasa a ser la suma de muchas cosas insignificantes. Se propone así un modelo de felicidad como la suma de sensaciones infértiles. Pasamos a ser un producto. Nos obligan a elegir, para superar el tedio. Las personas se convierten en reproductores de las comodidades que consumen y que a ello limitan su vida (**Zygmunt Bauman**) [452].

En torno a este debate que nos ocupa, pueden distinguirse estas posiciones intelectuales:

-La primera, por ejemplo, de T. Adorno, afirman el fenómeno de la popularización del arte, como quid, pero de forma crítica[453]. Adorno llega a decir que lo popular es lo que está *del otro lado del muro* (del arte). Incluso podría considerarse a Ortega en este contexto cuando enfatizó que el pueblo no seguirá el "arte artístico".

-La segunda posición sería la de aquellos que parten del capitalismo opresor, pero asumen de forma natural, o o incluso apoyan, la popularización de la Cultura artística.

Por mi parte, planteo este debate del impacto de la soberanía popular sobre la Cultura artística, para que se oiga algo distinto. Esta música pop no ocultó su vocación de ser "pasajera", dato consustancial a un producto de consumo. Algo asociado a una moda. Lo que ocurre es que con el tiempo es el *Zeitgeist*. El tiempo que vivimos es (por evolución histórica) "popular". Y esto lo explica todo.

El catecismo de los seguidores del pop (progresista, por esencia, en apariencia) no fue realmente la **Unión Soviética**. Lo curioso es que el capitalismo, de USA, en España se traducía en socialismo progresista. Este fenómeno es digno de estudio por psicólogos o sociólogos. En todo caso, lo que interesó al pueblo fue consumismo y Hollywood. Y lo americano se desarrolló porque coincidió con el gusto popular.

---

[451] Editado en inglés en 1979, versión en español en 2004 Edit. Paidós con el título *SubCultura. El significado del estilo.*

[452] Zygmunt Bauman, *Vida de consumo,* Fondo de Cultura Económica, 2022.

[453] Para Adorno y Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, la Cultura de masas se produce desde arriba sometiendo al pueblo (afirmación de la que discrepo), fenómeno de popularización del arte que provoca insatisfacción (afirmación que comparto).

7. La muerte del arte y la soberanía popular.

La muerte del arte no la consiguió Hegel, ni ningún filósofo. La muerte del arte la decretó el pueblo (con la ayuda de los intelectuales).

Este mérito histórico es popular.

Los filósofos se limitaron a describir o sancionar un fenómeno existente. Según fue avanzando la soberanía popular, iba muriendo el arte, y surgiendo otra cosa. El quid pasa a estar en desarrollarse, para evitar tener necesidades culturales.

Con ese trasfondo deben leerse las Constituciones y sus proclamas sobre Cultura artística.

Pero una cosa **es morir y otra olvidarse del cadáver.** Cuando la difuminación de lo culto y lo pop se consagre del todo, ya no se hablará siquiera de que el arte ha muerto, porque hasta el cadáver se habrá olvidado. Tenemos que dar al cadáver digna sepultura, confiando en la resurrección de los muertos.

8. Por géneros o ramas.

Pero observemos la cuestión en función de las distintas artes, ya que se suele cometer el error de realizar observaciones sin afirmar a qué tipo de arte se refieren.

El caso de **la música** presenta las mayores singularidades, cuando, por un lado, ha generado una división entre la música contemporánea, culta o "profesional" (de los compositores y sus colegas) y la música pop (del pueblo) y cuando, por otro lado, ha trascendido de ser un fenómeno pura o propiamente artístico, para convertirse en un fenómeno esencial y definidor de nuestro diseño social y nuestras sociedades democráticas. La música pop es en parte un entretenimiento, pero en parte es una religión, al mismo nivel que el deporte o fenómenos similares. Se trata de buscar sensaciones. Es un pseudoarte, siguiendo la terminología de Ortega, humanizado. Más bien, podría no ser, realmente, un arte, sino una expresión popular de ver el arte. Lo desplaza.

A diferencia de la música, en pintura, no se ha generalizado un género social de "**pintura** popular". La pintura pop ha sido una tendencia junto a otras. Pero lo popular está inmerso en la pintura en general.

En **literatura** también existen particularidades. Obviamente, la situación tampoco es para nada equiparable a la música: no se ha generado un específico género alternativo "popular" claramente definido y contrastado frente a una supuesta "literatura intelectual" (o culta o auténtica o contemporánea), sin perjuicio de que pueda haber autores en una u otra línea. A diferencia de la música y de la pintura, sí se observa una mayor conexión entre literatura culta y público. Ahora bien, el quid no es este. El proceso popularizante-democratizador se ha manifestado sobre todo en el plano de la producción literaria a través de las editoriales. Significativa es la irrupción social de grandes editoriales que se hacen eco de nuevas sensibilidades populares. Hasta no hace tanto, el criterio editorial iba ligado más o menos al escritor que iba haciendo carrera de escritor, siguiéndose pues una pauta de tipo cultural. Sin embargo, una vez arraiga la soberanía pop, la ratio para

publicar con impacto social ya no es cultural necesariamente[454]. El fenómeno termina aproximándose finalmente a la música. Se genera o generaliza el fenómeno de la "literatura de los autores-pop". El código es mediático, no cultural. Esto es un reflejo perfecto del arraigo de la soberanía popular que generra sus especímenes propios, a los que pasa a subordinarse la Cultura. La proximidad, de la literatura, con la música podría acentuarse en el futuro aún más. El pueblo (es decir, la suma de compradores) conoce sus personajes y tiene sus gustos. Los "famosos del pueblo" pasan a ser entonces los literatos. La producción de Cultura sigue una ratio pop. Los escritores, antes, han de ser periodistas, políticos o famosos o deportistas [455]. La masificación hace imposible otro criterio. El autor, si no es conocido, no vende, y si no vende no publica, en este ámbito que importa, de impacto social necesario para ser escritor propiamente dicho. Literatura popular siempre existió. Pero esto es otra cosa. Desde el siglo XIX existen diversas manifestaciones de baja Cultura (que podría entenderse como Cultura popular vulgar), así los folletines, las novelas del oeste, las novelas rosas de folletos, etc.[456].

Más o menos, esto rige también la **poesía;** no parece haber surgido un género propiamente dicho de "poesía pop-vulgar" identificado como tal, en oposición a otra supuestamente culta. La poesía viene siendo minoritaria pero en tiempos más recientes se ha dado el fenómeno de su difusión ocasionalmente masiva, cuando menos en comparación con lo tradicional [457].

Por otro lado, en este tema no podemos dejar de aludir a una obviedad, o **constante histórica, es decir la intercomunicabilidad** desde siempre entre lo culto y lo

---

[454] Se denomina superventas (en inglés bestseller) a aquel libro, disco, sencillo o videojuego que, gracias a la gran aceptación que tiene entre el público, pasa a formar parte de las listas de «los más vendidos». Lo suyo es la baja calidad.

[455] Sobre el tema, Tim Wu, *Comerciantes de atención: La lucha épica por entrar en nuestra cabeza,* 2020.

[456] No hay, pues, pretensiones intelectuales, y se enfoca a contar historias entretenidas, pero sin esmerarse por poseer un arte elevado, logrando llegar así a todas las clases sociales, incluso a aquellas poco habituadas a la lectura. La literatura popular es sinónima de literatura de consumo, subliteratura o literatura industrial. El término pulp o pulps hace referencia a publicaciones baratas y de escasa calidad material que fueron muy populares en los Estados Unidos desde 1896 hasta finales de la década de 1950. Un folletín (del francés feuilleton, diminutivo de feuillet, 'hoja', página de un libro) es un género dramático de ficción caracterizado por su intenso ritmo de producción, el argumento poco verosímil y la simplicidad psicológica. Recurre a la temática amorosa, pero también al misterio y a lo escabroso. Sobre el tema José María Diez Borque, *Literatura y Cultura de masas: Estudio de la novela subliteraria,* Ed. Alborak. 1972.

[457] Son varios los libros de poesía que he publicado *Aisthesis (*Ed. Huerga), *Sentir superior (*Ed. Rilke*), El Dios de la poesía (*Ed. Verbum*), Tedio estético (*Ed. SND*)*. En youtube he realizado algún video explicativo de la literatura española; puede verse también G. Chicote, "La poesía popular impresa en español: otra historia de la recepción literaria", *CELEHIS,* 16, 2004.

popular. Muchos Lieder de Schubert suenan a canciones populares alemanas, lo mismo que buenos pasajes de óperas de Mozart, por no aludir a la música nacionalista del siglo XIX. Los cruces entre literatura culta y popular son igualmente constantes. El inglés Charles Dickens publicó su obra como novelas, mediante folletines sentimentales, donde se mostraban niños infelices, lo cual motivo la compasión de los lectores. Por contrapartida, autores populares se convierten en clásicos de la literatura culta (Ray Bradbur, H.P. Lovecraf, J.R Tolkien).

Además, la sociedad popular genera, como todos sabemos, la generalización del **cine [458] y de la fotografía [459] o del comic, la moda, el diseño**[460]. Existe una inmensa bibliografía sobre todo ello[461]. Asimismo, como afirmamos en varios lugares de este trabajo, se destaca que la sociedad de nuestro tiempo es una sociedad de "imágenes".

El cine es un buen ejemplo para poner de manifiesto que la Cultura "artística" se origina siguiendo los deseos de la gente y no oprimiéndola. Las industrias de cine también influirán en la producción de la obra concreta, pero parece evidente que (al margen del caso simbólico del cine independiente[462]) la mayor parte de la producción de cine es un buen ejemplo de esa simbiosis entre público y producción cultural[463]. Más que una opresión generalizada de clases por la cual los poderosos oprimen al pueblo mediante el cine, lo que más se observa es un gusto de la gente que influye en quienes producen. Y, eso sí, un claro oportunismo político norteamericano, de expandir su influencia a costa de conseguir conectar o coincidir con lo popular. En realidad, el gusto popular hace el juego

[458] Hugo Pascual Bordón, *Jordi Grau. Un estudio cultural de su obra cinematográfica (1957-1995),* Ed. Shangrila, 2022.

[459] André Malraux, *El museo imaginario*, edit. Cátedra, original 1947, en español 2017; François Soulages, *Estética de la fotografía*, Edit. La Marca 1998; J. Fontcuberta (editor), *Estética de la fotografía*, Ed. Gustavo Gili 2003; Eduardo Alaminos López y Mónica Carabias Álvaro, *Artistas y fotógrafos*, 2008.

[460] Sobre si el diseño es arte véase Varios Autores (Ana Calvera, editora), *Arte¿? Diseño*, Edit. Gustavo Gili, 2003. Véase también Verónica Alarcón Ibáñez, *Cuándo el libro se hace arte*, Diputación de Valencia, 2009.

[461] Sobre filosofía de la fotografía, Roland Barthes, *La cámara oculta*, ed. Paidós 1990.

[462] Una película independiente es una película que ha sido producida fuera de los grandes estudios cinematográficos y, en EE.UU., principalmente con personal no afiliado al sindicato. Por lo general es una producción de bajo presupuesto de una productora pequeña. La nueva generación de cámaras digitales contribuye a que sea más fácil realizar películas y, por tanto, a una popularización del cine independiente a nivel internacional en la actualidad.

[463] Manuel Villegas López, E*l cine en la sociedad de masas. Arte y comunicación*, Editorial Alfaguara,1966; I. Ramonet, *La golosina visual*, ed. Debate, 2000; Ricardo Soto Uribe, *¿Es el cine una experiencia popular?* Internet.

a intereses políticos anglosajones. Y este se sirve de aquel para su expansión. En este punto sí hay una manipulación indirecta. Y un sistema de seguidores que rinden culto.

El sistema cultural del gusto pop deja espacio para la ideologización subrepticia de quienes son potencias dominantes. Se produce la expansión de la visión norteamericana de la realidad: jamás, en "sus" películas, un hispano es un héroe. Jamás se trata bien, en los movies norteamericanos, la conquista española de América. Jamás se hace una película que haga justicia a los descubrimientos españoles. Se ignora o se maltrata indirectamente. El hispano, en EEUU, solo aspira a integrarse. Ha perdido su identidad. Es un pobre hombre. En realidad, la ingente masa seguidora del pop provoca algo de lástima. La americanización y lo inglés se expanden de este modo, a costa del gusto pop [464].

Siguiendo con otros posibles "géneros", la voluntad o gusto popular termina reflejándose también en **la arquitectura** y en la construcción de los edificios donde habitamos. Los consumidores aprecian un determinado modo de arquitectura. Y la realización de esta se ve, pues, condicionada por este gusto[465]. Nos hacemos eco de las importantes corrientes arquitectónicas del siglo XX (el racionalismo, la arquitectura orgánica, la arquitectura posmoderna, la deconstrucción arquitectónica de Peter Eisenman[466]).

Por su parte, **el urbanismo** merece un trato aparte. El urbanismo, en el contexto de las tesis de este libro, es un ejemplo de la influencia del Estado social dentro de la sociedad. El urbanismo aporta un ejemplo, pues, del error de muchos que ignoran -en sus debates- el Estado social" como si todo fuera neoliberal "capitalista". Basta recordar la profunda transformación de las ciudades como consecuencia de necesidades sociales. Se hizo necesario dar respuesta al problema de la llegada de enormes cantidades de población a las ciudades. Y del aumento de servicios sociales. El urbanismo se hizo eco de todo ello.

Además, según explica Henri **Lefebvre**[467], se produce la sustitución del mundo industrial por el mundo urbano, en el que el espacio pasa a ser el código de estructuración de una realidad capitalista que se define por el ocaso del campo y la ciudad, fundidos y sustituidos por algo nuevo: «lo urbano».

[464] Junto a la americanización económica (Yanis Varoufakis, *El minotauro global*, Ed. Capitán Swing 2014).

[465] Beatriz Colomina Elías, *Modern Architecture as Mass Media*, MIT, 1994.

[466] Los arquitectos deconstructivistas persiguen formas no lineales (los arquitectos que siguen este movimiento usan círculos, polígonos desiguales o triángulos), yuxtaponen elementos, manipulan la superficie y rompen con las reglas

[467] *La revolución urbana*, Ed. Alianza Editorial, 1970; *El derecho a la ciudad* (1968) y *La producción del espacio* (1974).

El **derecho a la ciudad** [468]reacciona frente al impacto negativo sufrido por las ciudades en los países de economía capitalista, con la conversión de la ciudad en una mercancía al servicio exclusivo de los intereses de la acumulación del capital. Como contrapropuesta a este fenómeno, Lefebvre construye un planteamiento político para reivindicar la posibilidad de que la gente vuelva a ser dueña de la ciudad. Frente a los efectos causados por el neoliberalismo, como la privatización de los espacios urbanos, el uso mercantil de la ciudad, el predominio de industrias y espacios mercantiles, se propone esta perspectiva política. Tomada por los intereses del capital, la ciudad dejó de pertenecer a la gente, por lo tanto Lefebvre aboga por «rescatar al ciudadano como elemento principal, protagonista de la ciudad que él mismo ha construido». Se trata de restaurar el sentido de ciudad, instaurar la posibilidad del «buen vivir» para todos, y hacer de la ciudad «el escenario de encuentro para la construcción de la vida colectiva». Esta vida colectiva se puede edificar sobre la base de la idea de la ciudad como producto cultural, colectivo y, en consecuencia, político. La ciudad es un espacio político donde es posible la expresión de voluntades colectivas, es un espacio para la solidaridad, pero también para el conflicto.

En realidad, en el urbanismo lo típico son figuras jurídicas tales como las cesiones de suelo (pueden representar incluso, de facto, un 50% de suelo gratis a la Administración, entre viales y el 10% de cesión obligatoria). Los patrimonios públicos de suelo tienen la finalidad de hacer vivienda de protección pública. Se trata de aspectos puramente sociales, a los que pretende darse respuesta por el Derecho urbanístico. La propia Constitución española de 1978 prevé que la comunidad participa de las plusvalías que generan los procesos urbanísticos.

Por otro lado, la expropiación forzosa es una técnica que, igualmente, sufre una gran transformación, ampliándose su objeto, para justificar expropiar por interés social más allá de por utilidad pública. Además, hay cesiones de suelo gratis a la Administración que pueden considerarse como una expropiación a coste cero.

Es muy habitual ignorar todo esto, mediante el discurso del capitalismo opresor, afirmando que las ciudades se hacen para satisfacer los intereses de especuladores al margen de los ciudadanos. “El hormigón encarna la lógica capitalista. Es el lado concreto de la abstracción mercantil. Producido de forma industrial y en cantidades astronómicas, con consecuencias ecológicas y sanitarias desastrosas, ha extendido su dominio por el mundo entero, asesinando las arquitecturas tradicionales y homogeneizando todos los lugares con su presencia. Monotonía del material, monotonía de las construcciones que se edifican en serie conforme a algunos modelos” [469].

[468] H. Lefebvre *El derecho a la ciudad* (1968); Georg Simmel, *La metrópolis y la vida mental*, 1903 (original); M. Beaumont, *El caminante, encontrarse y perderse en la ciudad moderna*, edit. Alianza, 2021.

.

[469] Sobre el tema A. Jappe, *Hormigón, Arama de construcción masiva del capitalismo* 2020 (en francés), Ed. Pepitas de calabaza; del mismo autor, *La descomposición del capitalismo y sus críticos*, Ed. Papitas de calabaza, 2011; Rem Koolhaas, *La ciudad genérica,* Edit. Gustavo Gili, 2006; Rem Koolhaas, E*studios sobre (lo que en su momento se llamó) la ciudad,* Edit. Gustavo Gili, 2021; Richard Sennett, *Construir y habitar. Ética para la ciudad*, Editorial Anagrama 2019; Uriel Fogué, *Las*

El discurso habitual de las publicaciones culturales en materia de urbanismo nos dibuja un escenario de atropellos y ganancias fáciles de empresarios. Para Andy Merrifield, *La nueva cuestión urbana*, [470]la política urbana ha cedido a intereses económicos; el derecho a la ciudad ha desaparecido y solo prima un espíritu destructor. Hace falta rebeldía anticapitalista. La ciudad debe ser objeto de reflexión por la filosofía.

Para **Martha Rosler**, *Clase cultural. Arte y Gentrificación*[471] la especulación inmobiliaria lleva a que la gente humilde pierda sus derechos y sufra la codicia de los más ricos. Se expulsa de los barrios a la clase trabajadora para crear áreas urbanas a satisfacción de los ricos, todo ello con la connivencia de políticos para que así pueda haber ganancias fáciles de los empresarios. Este concepto, gentrificación, se convierte en el ”concepto base” para desarrollar los reproches sociales al “urbanismo de la desigualdad”.

Destaca Neil Smith, *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación*[472], con un estudio de la política de gentrificación que se realiza en distintas ciudades contra los pobres (a los que se expulsa de sus barrios) y a favor de los ricos que desean implantarse allí, para vivir o para implantar negocios. El concepto sirve para realizar una crítica a la “burguesía” hablándose de haussmanización por alusión al arquitecto francés Hausman. Se compara el fenómeno de la gentrificación con la vieja colonización en Norteamérica cuando se desplazaba a los indígenas a favor de colonos. La gentrificación supone la destrucción de puestos de trabajos y de servicios sociales, pero nuevos recursos para el empresariado elitista. Lejos de ser algo excepcional, es una política “al servicio de clase”.

“La gentrificación es un proceso que implica un cambio en la población de los usuarios del territorio tal que los nuevos usuarios son de un estatus socioeconómico

---

arquitecturas del fin del mundo. Cosmotécnicas y cosmopolíticas en un futuro en suspenso, Ed. Puente, 2022; Manuel Castells, *La cuestión urbana*, Ed. Siglo XXI 2006**.**

[470] Ed. Katrakak 2019.

[471] Colección Futuros Próximos (traducción: Gerardo Jorge), 2017. Sobre el tema: N. Bailey y D. Robertson, Housing Renewal, Urban Policy and Gentrification. Urban Studies, 34(4), (1997); H. Capel, *Capitalismo y morfología urbana en España*, Los Libros de la Frontera, 1983; I. Díaz Parra, “Desplazamiento, acoso inmobiliario y espacio gentrificable en el caso de Sevilla. Encrucijadas”, *Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 2, 2011; Vittorio Aureli, *La posibilidad de una arquitectura absolut*a, Puente editories 2019; J. Hackworth, y N. Smith.”The changing state of gentrification. Tijdschrift voor economische en sociale geografie, 92(4), 2001; D. Harvey, El derecho a la Ciudad. New Left Review, 53, 2008; Daniel Sorando y Álvaro Ardura, “Procesos y dinámicas de gentrificación en las ciudades españolas”, *Papers* 60; “El bello arte de la gentrificación” («The fine art of gentrification«), *revista October*, 31, 1984, trabajo clásico porque fue de los primeros en denunciar la relación entre los pioneros de la gentrificación y la clase artística.

[472] Ed. Traficantes de sueños 2012**.**

superior al de los usuarios previos, junto con un cambio asociado en el medio construido a través de una reinversión en capital fijo" (Clark, 2005[473]).

Lo que se pretende es hacer persistir la desigualdad social, según expuso David Harvey, *Urbanismo y desigualdad social* [474]. El rasgo común a los seis ensayos que componen este volumen es el deseo de formular una teoría del urbanismo capaz de dar cuenta de la forma en que la ciudad (la planificación urbana) refleja la desigualdad social, contribuye a reproducirla o incluso la refuerza y profundiza.

La obra más influyente quizás ha sido Muerte y vida en las grandes ciudades (*The Death and Life of Great American Cities*, 1961) de **Jane Jacobs**. La autora y activista critica duramente las prácticas de renovación urbana de los años 1950 en Estados Unidos, cuyos planificadores (planificación urbanística, diseño urbano) asumían modelos esquemáticos ideales que según ella condujeron a la destrucción del espacio público. Utilizando métodos científicos innovadores e interdisciplinares (procedentes tanto de las ciencias sociales como de las ciencias naturales), la autora identificaba las causas de la violencia en lo cotidiano de la vida urbana, según estuviera sujeta al abandono o, por el contrario, a la buena alimentación, la seguridad y la calidad de vida. Sus ideas sobre la autoorganización espontánea del urbanismo fueron aplicadas en el posterior concepto de sistemas emergentes. Además de por su obra literaria, Jacobs destacó por su activismo en la organización de movimientos sociales autodefinidos como espontáneos (*grassroots*), encaminados a paralizar los proyectos urbanísticos que entendía que destruían las comunidades locales[475].

A mi juicio, el urbanismo debe ser un medio para realizar la estética en las ciudades. Esta afirmación es una articulación del Estado de la Cultura sobre el urbanismo.

Obviamente el discurso negativo sobre el urbanismo contrasta con el positivo del medio ambiente. Que, en este contexto, lleva a hablar de "arte ecológico"[476].

9. Conclusión: "teoría del ascensor".

Recapitulando sobre la Cultura popular, podría decirse que esta es apropiada a la vida en sociedad, como necesario entretenimiento. Pero en los momentos individuales es preciso aspirar a un mundo más elevado. Eso sí, cuando uno desciende, por la escalera o por el ascensor, desde su vivienda al portal de su casa, sale a la calle y todo cambia.

---

[473] E. Clark, "The order and simplicity of gentrification: a political challenge", en R. Atkinson, y G. Bridge (Eds.), *Gentrification in a Global Context: The New Urban Colonialism* 2005

[474] Ed. Siglo XXI, 1977.

[475] Primero en Estados Unidos, donde consiguió la cancelación del *Lower Manhattan Expressway*; y posteriormente en Canadá, a donde emigró en 1968 y donde consiguió la cancelación del *Spadina Expressway* y la red de autopistas que pretendían construirse. A Jacobs se le atribuye, junto con Lewis Mumford, la inspiración del movimiento del Nuevo Urbanismo.

[476] Paul Ardenne, *Un arte ecológico. Creación plástica y antropoceno*, Ed. Adriana Hidalgo, 2022.

CAPÍTULO 7. ALGUNAS CORRIENTES FILOSÓFICAS PRODUCIDAS EN TIEMPOS DE LA SOBERANÍA POPULAR: POSMODERNISMO, DECONSTRUCCIÓN, ESTRUCTURALISMO Y POSVERDAD.

Antes de seguir avanzando conviene explicar algunas claves de la sociedad contemporánea a la luz de enfoques filosóficos, que nos permitirán después desarrollar contenidos y conclusiones[477].

La **posmodernidad** viene a decir, de forma un tanto pretenciosa, que ha finalizado el proyecto moderno, es decir, la raíz cultural, política y económica propia de la Edad Contemporánea, marcada en lo cultural por la Ilustración, en lo político por la Revolución francesa y en lo económico por la Revolución Industrial. La modernidad habría traído el fin de la supremacía de la religión, la apuesta por la razón y la ciencia, el individualismo, la confianza en la tecnología y el progreso; y la afirmación de la democracia. Por su parte, la postmodernidad sería la superación de estos esquemas: se duda del progreso, las clases sociales se han diluido, la economía se ha globalizado; es una época de desencanto, de individualismo, de introspección. Eso sí, se progresa en la democracia y se hace más real, pasando aquella a definirse por la suma de estos componentes con los que se mezcla y con los que interactúa[478].

Para Donald **Kuspit**, "en la modernidad los valores estéticos y culturales y el valor del arte en sí mismo, si bien parecían claros, no obstante eran objeto de discusión. En la posmodernidad lo relacionado con el arte está abierto a una interminable discusión; y por encima de lo cierto lo que domina es lo incierto"[479].

Un referente de la posmodernidad en un contexto cultural es **David Harvey**, *La condición de la posmodernidad*, [480]quien sostiene que desde 1972 aproximadamente se

---

[477] François Dosse, *La saga de los intelectuales franceses*, 1944-1989, Ed. Akal 2023.

[478] Otros libros sobre el posmodernismo son los de Terry Eagleton, *Las ilusiones del posmodernismo*, con una crítica de este movimiento sosteniendo que la "posmodernidad" como época histórica no existe, puesto que la modernidad capitalista aún no fue superada, cosa que solo puede lograr el socialismo; Jürgen Habermas, "La posmodernidad, un proyecto incompleto", en el libro con la editorial Kairós de Hal Folster, *La posmodernidad*, 1988; Fredic Jameson, *La posmodernidad o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Edit Paidós 1991; del mismo, *Teoría de la posmodernidad*, 1991 original Edit. Trotta 2020; del mismo, *ensayos sobre el posmodernismo*, Ed. Imago Mundi, 1991; Perry Anderson, *Los orígenes de la posmodernidad*, Edit. Anagrama 2000 (origina 1998); Jean François Lyotard, *La condición posmoderna*. Véase también la *Revista Minerva* 34, 2020, Círculo de Bellas Artes, sobre G. Vattimo; Ulrich Beck y otros, *Modernización reflexiva: política, tradición y estética en el orden social moderno*, 1994.

[479] Cita que tomo de Paula Barreiro López y Julián Díaz Sánchez (editores), C*ríticas de arte, discrepancias e hibridaciones de la guerra fría a la globalización* Cendeac 2013.

[480] Edit. Amorrortu 2008.

ha operado una metamorfosis del discurso cultural con redescubrimiento del pragmatismo en filosofía, nuevos desarrollos en matemáticas, nuevas preocupaciones en ética y política. Une a todo ello la muerte del meta relato, abandonándose la ilusión de una idea universal y de totalidad, con rechazo de las grandes interpretaciones teóricas, ya que no se busca la legitimación de la propia ciencia. Se procura una actitud de humildad o de pequeño relato. Se produce así una inflexión de la modernidad, ya que las cosas se fragmentan y sobreviene un espíritu más anárquico. Se instaura una idea de destrucción creativa y un fin de la idea de planificación. El posmodernismo tiene que ver con la deconstrucción como forma de ver los textos, con el collage como forma de discurso (posmoderno). Esta forma del collage se refrenda con la forma en que la televisión presenta las noticias, el posmodernismo conecta con el imperio de la televisión. Se fomenta la experimentación estética. Tiene su raíz en la transformación tecnológica y en el internacionalismo. Con eclecticismo, se mezclan las referencias del presente y se tienen en cuenta las del pasado, con cierta nostalgia o decadentismo, siempre como llevando consigo el individuo un museo imaginario. El magma icónico actual se combina en distintas formas. Snobismo que se refleja, según Harvey, en la forma de comer, desde la hamburguesa hasta el plato selecto. Y debe desarrollarse una visión crítica contra el capitalismo. Lo importante es observar la estetización de la política y la acumulación de capital dando paso al materialismo. Como es habitual en las publicaciones de este tipo, siempre hay una relación con la basura.

Otra referencia del posmodernismo es **Jean François Lyotard**, *La posmodernidad* [481]*:* "un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, *no están gobernados por reglas ya establecidas* y no puede ser juzgados por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas. Estas reglas y estas categorías son lo que la obra o el texto investigan. El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que habrá sido hecho. De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento. De ahí también que lleguen demasiado tarde para el autor, o lo que viene a ser lo mismo, que su puesta en obra comience siempre demasiado pronto. Posmoderno será comprender según la paradoja del futuro (post) anterior (modo)" [482].

Puede recordarse la "**sociedad líquida"** de **Bauman**, *La modernidad líquida*[483], su libro seguramente más popular: la modernidad es inestable, lejos de la certeza de otros tiempos pasados. La identidad no se construye con lo heredado, sino fijándonos en otros individuos. Es el *capitalismo light* donde encuentra el sujeto un sitio. Surgen temas como la vida saludable, para la compra innecesaria. La sociedad liquida es siempre cambiante, egoísta, vacía y sin especial sentido; ya no se trata de conquistar la libertad sino de vivir en ella.

---

[481] Editorial Gedisa 1995. Sobre la posmodernidad también Dean MacCannell, *Lugares de encuentro vacíos*, Editorial Melusina 2007.

[482] Puede verse también Antonio Valdecantos, *La modernidad póstuma*, Edit. Abada, 2022.

[483] Fondo de Cultura Económica 2004.

En un contexto científico**,** por esos mismos años, se da el **estructuralismo** en diversas ciencias. En antropología, por ejemplo, el estructuralismo alude a un enfoque antropológico que puede entender en gran medida la Cultura humana como una especie de lenguaje (o basada en el lenguaje). En filosofía, Manuel Cruz, *Filosofía contemporánea*, [484] afirma que "con el estructuralismo ha sucedido una cosa curiosa"; parece haber caído en desuso, pese a que en su día aportó publicidad a un grupo importante de filósofos. En su momento, hacia finales de los años 60 y principios de los 70, la propuesta asociada al estructuralismo obtuvo una notable repercusión. "El estructuralismo, como su propio nombre indica, reivindica la noción de estructura. Su idea, si se quiere decir de otra manera, de que existen sistemas o dispositivos anónimos, supraindividuales, de diferente tipo que desde el punto de vista del conocimiento sirven para explicar mejor de lo que lo hacían las nociones preexistentes del transcurrir de los acontecimientos". Se trata, por tanto, "de un desplazamiento de perspectiva que pasa a reparar en el hecho de que los fenómenos se encuentran organizados en conjuntos, cuyos elementos están interrelacionados. Levy-Strauss intenta extender el estudio de las estructuras lingüísticas a otros sistemas de configuración parecida. Cruz considera estructuralistas a Michel Foucault, Lacan, Deleuze y Derrida. La obra de Ferdinand de Saussure *Curso de lingüística general* (1916) es considerada habitualmente el punto de origen de las ideas subyacentes a dicho planteamiento. Jean Piaget, *El Estructuralismo* 1968, señala que este es ante todo un método, mediante el cual se abordan los objetos de estudio identificando que en ellos hay una totalidad, transformaciones y autorregulación. Y además, todo se debe comprender desde dentro de esa totalidad con una visión sistémica.

Mención aparte merece la **deconstrucción de Derrida**. Se insiste en que la "deconstrucción" no tiene el sentido de disolver o de destruir, sino en el de "analizar" las estructuras sedimentadas que forman el elemento discursivo, la discursividad filosófica en la que pensamos. La deconstrucción es un movimiento que "deshace" lo que se ha edificado, no para destruirlo sino para comprobar cómo está hecho, cómo se ensamblan sus componentes y qué elementos ocultos controlan su significado. Pretende hacernos dudar de los conceptos, desestabilizarlos. Es un "hacer filosofía" considerando tanto la presencia como la ausencia. Tenemos verdades heredadas que es preciso cuestionarnos, para descubrir la identidad y lo trascendente. Esto debe hacerlo cada uno. Todo es deconstruible porque todo es un constructo. Así, en el binomio "**democracia-soberanía**". Dentro de la democracia se sigue manifestando o conservando una dimensión antidemocrática como herencia inconsciente. Esto hay que discutirlo. Todo es contradictorio y refleja cómo se han impuesto conceptos e intereses. Todo puede ser de otra forma. La filosofía nos ayuda a descubrirlo.

---

[484] Editorial Taurus 2002. J.M. Auzias, *El estructuralismo*, Alianza, 1970; D. Robey (introd.), *Introducción al estructuralismo*, Madrid, Alianza, 1976; L. Goldmann y otros, *Las nociones de génesis y estructura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1975; F. Wahl, *¿Qué es el estructuralismo? Filosofía*, Buenos Aires, Losada, 1975; O. Ducrot, *¿Qué es el estructuralismo? El estructuralismo en lingüística*, Buenos Aires, Losada, 1975; T. Todorov, *¿Qué es el estructuralismo? Poética*, Buenos Aires, Losada, 1975; F. Dosse, *Historia del estructuralismo* (I y II), Madrid, Akal, 2004.

Derrida se negó a definir el término "deconstrucción"; sus propias explicaciones quedaban algo inconclusas a propósito. Haber definido dicho término habría sido dejarlo cerrado y sin discusión. La deconstrucción aporta un método de interrogación[485].

El propósito de la deconstrucción no es suprimir la **tradición** metafísica, o hacer un llamado a la muerte de los grandes relatos de la modernidad (lo que hace el pensamiento posmoderno). La deconstrucción no se hace contra -o fuera de- la tradición filosófica, sino desde dentro de tal tradición. Habitando la metafísica se busca identificar sus límites, sus contradicciones o aporías. Más bien, lo propio de nuestro tiempo es partir del pasado y de la historia. El propósito es la **des-sedimentación** de los conceptos y discursos filosóficos.

Los **conceptos** se van construyendo a partir de procesos históricos y metáforas. La deconstrucción permite comprender que sus significados no son lo que aparentan, ya que lo verdadero en ellos es histórico y sus contradicciones. La deconstrucción se realiza por "una lectura activa y productiva: una lectura que transforma el texto poniendo en juego una multiplicidad de significaciones diferentes y conflictuales". Su pronunciamiento más famoso, "no hay nada fuera del texto" tiene que ver con su rechazo a la idea de que las palabras se refieren a algo directamente. Más bien, "solo hay contextos sin un centro de anclaje absoluto". A los diferentes significados de los textos sólo se puede llegar con la descomposición de la estructura de los lenguajes dentro de los cuales fue redactado. Deconstruir pasa por **la lengua**, por la Cultura occidental, por el conjunto de lo que define nuestra pertenencia a esta historia de la filosofía. Los "significados" están sostenidos por conexiones de todo tipo entre elementos del lenguaje y nuestras interacciones lingüísticas con el mundo. Los idiomas y las Culturas son dinámicas, están cambiando con el tiempo y renovándose constantemente. Todo ello contribuye a las inconsistencias de la interpretación. Por tanto, *nada es lo que parece*. Por eso, el autor de un texto no es la autoridad sobre su significado. El lector produce su propio significado igualmente válido. Cada texto "engendra infinitos nuevos contextos en un sentido absolutamente no saturable". **El mass media** (fetiche del capitalismo tecnológico) se asienta en bases posmodernistas.

A mi juicio, el problema es que lo deconstruido acaso deba también someterse a posible deconstrucción.

El **posestructuralismo o postestructuralismo** está asociado con los trabajos de una serie de filósofos y teóricos críticos de la región continental francesa de mediados del siglo XX que se consagraron internacionalmente en los años 1960 y 1970. El término se define por su relación con un movimiento intelectual anterior: el estructuralismo (desarrollado en Europa desde principios hasta mediados del siglo XX). El estructuralismo propone que uno pueda entender la Cultura humana por medio de una estructura, modelada en el lenguaje (lingüística estructural), que difiere de la realidad concreta y de las ideas abstractas, un «tercer orden» que media entre los dos. Los autores posestructuralistas presentan diferentes críticas al estructuralismo, pero los temas comunes incluyen el rechazo de la autosuficiencia del estructuralismo y un

[485] *De la gramatología, la voz y el fenómeno;* de Derrida también *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía,* Ed.Paidós 1989. Puede verse Mónica B. Cragnolini, *Derrida, un pensador del resto,* Ed. La cebra, 2007.

cuestionamiento a las oposiciones binarias que constituyen sus estructuras. Los escritores cuyas obras a menudo se caracterizan como posestructuralistas son Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Judith Butler, Jean Baudrillard, Julia Kristeva y Jürgen Habermas, así como otros de la Escuela de Fráncfort, aunque muchos teóricos que han sido llamados «postestructuralistas» han rechazado la etiqueta.

Nos hacemos eco, en el contexto de la Cultura, de "**la muerte del autor**", al hilo de tres "autores": Roland Barthes, *La muerte de un autor". El susurro del lenguaje,* ed. Paidós, 1987; *El placer del texto*, Ed. Siglo XXI, 1993; Michel Foucault, *¿Qué es un autor? Entre filosofía y literatura*, ed. Paidós, 1999 y Estrella de Diego, *No soy yo. Autobiografia, performance y los nuevos espectadores, Edit. Siruela*, 2011.

Para Roland **Barthes**, lo que escribe el autor son *ideas que pertenecen a la Cultura y no propiamente a él*. Hay que valorar el sentido de reconstrucción múltiple que tiene el texto, lo cual le permite interactuar con todos los otros textos, pues todos pertenecen a una propiedad: la Cultura. El acto de escribir se reforma: un escrito es una reconstrucción, un reescrito, el autor desaparece o metafóricamente muere. El autor viene a ser una persona de prestigio que se apropia de unas ideas que pertenecen a la Cultura histórica en general. Por esto, plantea que para dar existencia al lector, la voz del autor debe desaparecer.

Para Michel **Foucault**, el "autor", es decir, todo autor, está relacionado con la idea de la muerte, hecho que explica que la obra sobrevive al autor: la obra tiene derecho a matar al autor. Por ello nace la pregunta: ¿qué es la obra? Esta no es una categoría absoluta, es por tanto ¿lo que creó el autor? Para responder esto hay que pensar la escritura como ausencia, donde se conserva la muerte del autor y sobrevive la obra como tal. Es importante la idea de transdiscursividad que plantea este filósofo. Esto explica que un texto es una idea de citas infinitas donde todos pueden dialogar, el discurso es una posibilidad infinita, donde se instaura la discursividad, y la posibilidad infinita de aplicación. También es importante el planteamiento de reactualización, que expone que constantemente estamos volviendo a un discurso escrito; es imposible que solo lo leamos una vez si, más bien, se leen constantemente las ideas en diferentes textos, que dialogan entre ellos.

Estrella de Diego, haciendo un recorrido por obras de artistas como Boltanski, Kabakov, Anderson o Shonibare…, plantea algunos de los problemas que se generan en torno al texto autobiográfico. Detecta la autora una conciencia sobre la inestabilidad del sujeto y ciertas dificultades para responder a la pregunta de qué es un autor, citando a Foucault. Escribir sobre uno mismo es, cada vez, desdoblarse y hablar de los otros, los que viven dentro y fuera del sujeto. El verdadero yo, el yo esencializado que en principio persiguen los trabajos autobiográficos, es una ilusión en sí misma, un intercambio con sus heterónimos. El sujeto esencial es una ilusión, una construcción, una ausencia. El pensamiento actual, sumergido en profundas dudas respecto a la autenticidad del testimonio de primera mano, sabe que el valor del testigo es relativo. Hay una tensión entre quiénes somos, quiénes fuimos, quiénes debimos ser y debieron ser los demás. Se produce la búsqueda de uno mismo entre los demás, incluso entre los que habitaron en el sujeto, como búsqueda desplegada siempre en la ficción. Dicho sujeto anda siempre escapándose. Estrella de Diego formula preguntas interesantes que relaciona con obras de arte: ¿quiénes somos? ¿Somos más, porque somos muchos o somos al fin menos? Se trata en el fondo de una idea muy nietzscheana, esa idea que de alguna manera retoma

Deleuze, la del nomadismo que configura una identidad de otro orden. Hasta cierto punto, los personajes han perdido las referencias, su lugar, su identidad, provocando la reconstrucción de las mismas en un nuevo espacio de heterogeneidades. La realidad pasa a no tener identidad fija; o se produce un cambio de identidades. La característica es la falta de testigos de primera mano. El artista, un intruso de su propia vida. Los protagonistas pasan a ser el compuesto del artista. Protagonistas de una biografía imposible.

La Cultura posmoderna es frecuentemente objeto de **críticas**. Por ejemplo, en *Mirando el abismo (On looking into the abyss,* Alfred A. Knopf, 1994), la historiadora **Gertrude Himmelfarb** arremete contra la Cultura posmoderna y, sobre todo, el estructuralismo de Michel Foucault y el deconstruccionismo de Jacques Derrida y Paul de Man, corrientes de pensamiento que le parecen *frívolas y artificiales* comparadas con las escuelas tradicionales de crítica literaria e histórica. Su libro es también un homenaje a Lionel Trilling, el autor de *La imaginación liberal* (1950) y muchos otros ensayos sobre la Cultura que tuvieron una gran influencia en la vida intelectual y académica de la posguerra en Estados Unidos y Europa y al que hoy día pocos recuerdan y ya casi nadie lee. Trilling no era un liberal en lo económico (en este dominio abrigaba más bien tesis socialdemócratas), pero sí en lo político, por su defensa pertinaz de la virtud para él suprema de la tolerancia, de la ley como instrumento de la justicia, y sobre todo en lo cultural, con su fe en las ideas como motor del progreso y su convicción de que las grandes obras literarias enriquecen la vida, mejoran a los hombres y son el sustento de la civilización.

Dentro de las críticas al posmodernismo puede citarse también la de Mario **Vargas Llosa**, *La civilización del espectáculo* [486]: "la civilización posmoderna ha desarmado moral y políticamente a la Cultura de nuestro tiempo y ello explica en buena parte que algunos de los monstruos que creíamos extinguidos para siempre luego de la Segunda Guerra Mundial, como el nacionalismo más extremista y el racismo, hayan resucitado y merodeen de nuevo en el corazón mismo de Occidente, amenazando una vez más sus valores y principios democráticos. (…) Si el lenguaje expresa la realidad… ¿Qué existe entonces? Los discursos, la única realidad aprehensible para la conciencia humana, discursos que remiten unos a otros, mediaciones de una vida o una realidad que solo pueden llegar a nosotros a través de esas metáforas o retóricas de las que la literatura es el máximo prototipo".

Tema central es la verdad. Para **Gianni Vattimo**, A*diós a la verdad* [487], ante la valoración de **la verdad** en nuestras sociedades y el pluralismo inherente a nuestras sociedades, el único horizonte de la verdad política de nuestros días es la construcción de las condiciones epistemológicas para el diálogo social e intercultural. El debate en torno a la verdad se reduce, así, a los pormenores del consenso social; y los intelectuales están llamados a pensar formas de vida más comprensibles que favorezcan la participación colectiva. Este "Adiós a la verdad" es por lo tanto el principio y la base misma de la democracia. El consenso sobre la elección individual es ante todo un problema de interpretación de la construcción colectiva de los paradigmas compartidos, o por lo menos

486 Editorial Santillana 2012. Puede verse Fernando Castro Flórez, *Estética a golpe de like*, 2016.

487 Edit. Gedisa 2009.

su reconocimiento explícito. Es allí donde se sitúa el desafío de la verdad en el mundo del pluralismo postmoderno. La verdad ya no está ligada al cumplir, sino que está basada en el consenso y el respeto de la libertad de cada uno y la de las diferentes comunidades que conviven, sin confusión, en una sociedad libre.

La democracia, en efecto, conecta (desde el punto del pensamiento) con la posmodernidad y con la posverdad. Lo explica **Maurizio Ferraris**, *Posverdad y otros enigmas*[488]. La "**posverdad**" parte de la posmodernidad (siendo Nietzsche el bisabuelo de esta tendencia). Más concretamente, este libro nos cuenta la evolución de "la verdad", desde el siglo XIX hasta la actualidad. En el siglo XIX se descubre que la verdad es una ficción o un mecanismo de dominación; después sobreviene, a principios de siglo XX, la institucionalización o utilización de la verdad al servicio del poder. Seguidamente, sucede la liberalización, y con ello la posmodernidad: la verdad es inútil e incluso peligrosa; en su lugar es mejor la democracia o la solidaridad. Finalmente, se manifiesta la posverdad o el populismo. Se desenmascara así el asunto de la verdad. A diferencia de la postmodernidad que niega cualquier clase de verdad, la posverdad y el postruismo se basan en **la afirmación de nuestra propia verdad**. Nuestra verdad es la verdad, y nadie tiene derecho a contradecirnos. Las verdades de los demás son falsas, y la nuestra es verdadera; no hay ninguna forma de comprobar cuál de esas verdades es la más verdadera. La sociedad se divide, así, en grupos convencidos de su propio discurso, que se cierran al de otros grupos, viviendo su propia esfera de verdad, su propio mundo feliz. Paradójicamente, la crítica a la verdad totalizadora en defensa del diálogo ha acabado por destruir todo diálogo posible. ¿Para qué vamos a molestarnos en hablar con gente que no comparte nuestra verdad? La existencia de la posverdad se ve favorecida por **las tecnologías de la información y la comunicación**. Se ha dicho ad infinitum, pero no está mal volver a recordarlo. La capacidad que dan estas nuevas tecnologías de proporcionar un altavoz a cualquier persona permite, por un lado **democratizar el acceso a la esfera de la opinión pública**. Esto es positivo, **pero a la vez democratizar la verdad es negativo. La verdad no es democratizable. La verdad es la que es, por mucho que algunas personas pretendan negarla**.

La ética del consenso democrático, a pesar de sus buenas intenciones, conduce a planteamientos como este: "Si uno dice que el agua hierve a 100º y otro dice que hierve a 0º, no tiene sentido concluir que entonces hierve a 50º". Sin embargo, una democracia sin verdad es un paso atrás, el posmodernismo debería haber sido un proceso pero no ha sido así. Ya que ha permitido que lleguen tendencias negativas. Existe una enorme facilidad hoy día de crear verdades, tendencia fomentada por las redes.

Además de la crítica, en el plano de las soluciones, Ferraris tras definir la **hipoverdad** y la **hiperverdad** (como posiciones radicales) no propone la **mesoverdad. La** "mesoverdad" atempera aquellas otras y conduce a que la epistemología y la ontología no se encuentren separadas, aunque tampoco sean coincidentes. Se encuentran unidas por la tecnología. Hay una verdad que conocer, y se puede conocer,

---

[488] Maurizio Ferraris, *Posverdad y otros enigmas*, 2017 (original, versión italiana) 2019 traducción española de alianza editorial por Carlos Caranci Sáez. Me baso en las reseñas de Saulo Silas, internet y de Fernando Bonete Vizcaíno, Universidad CEU San Pablo, *Revista doxa-comunicación* 35, julio-diciembre 2022.

pero gracias a la capacidad tecnológica de la que disponemos en un determinado momento[489]. Por tanto, la verdad evoluciona conforme avanzan los medios para descubrirla: "la verdad es el resultado tecnológico de la relación entre ontología y episte-mología". La verdad, por tanto, se busca, se hace. Gracias a esta teoría, la verdad se vuelve tangible, pero a la vez algo en continua evolución, que vamos descubriendo de manera progresiva[490].

La confrontación entre lo tecnológico y lo humano recuerda al viejo planteamiento de **Günther Anders**, *La obsolescencia del hombre*[491], "una antropología filosófica en la época de la tecnocracia", ya que "el hecho de que el mundo, en que hoy vivimos y que se encuentra por encima de nosotros, es un mundo técnico, hasta el punto de que ya no nos está permitido decir que, en nuestra situación histórica, se da entre otras cosas también la técnica, sino que más bien tenemos que decir que, ahora, la historia se juega en la situación del mundo denominada 'técnica' y, por tanto, la técnica se ha convertido en la actualidad en el sujeto de la historia, con la que nosotros sólo somos aún 'co-históricos'".

Sobre la averiguación de la verdad, **Karl Popper**, en *La lógica de la investigación científica*, nos propone -como punto de partida- un procedimiento de falsación para saber si una teoría es científica. El quid está en que una teoría pueda ser refutada para ser científica. Las teorías no son "verificables" empíricamente, sino que pueden ser "refutadas" empíricamente. La inducción no es suficiente para verificar algo, porque no nos permite salir de la verdad probable: tenemos que seguir esperando un caso y otro y otro. Es preciso salir de la verdad probable; ante un caso que empíricamente refute una teoría, esta desaparece. La teoría ha sido así refutada. La inducción no es el quid, pues, sino la refutación. De lo único que podemos estar seguros es de que una teoría se equivocó. Por eso, la clave es "el error". El criterio de demarcación de lo científico o verdadero es el error: una teoría es científica cuando, siendo falsable, no ha podido ser falseada. Así separamos el conocimiento científico del que no lo es. Y si una teoría tiene carácter metafísico o científico. Las ciencias empíricas tienen, por tanto, un grado de error. La inducción no es la única vía para proceder. A esta concepción la denomina racionalismo crítico. Es racionalismo, ya que la mente humana es capaz de establecer verdades para crear teorías de carácter necesario. Establece 4 procedimientos para contrastar (…). Solo después de formularse una teoría puede ser corroborada como ciencia. Su propósito es tener herramientas para distinguir una propuesta científica de algo que es especulativo. Aportar un método para ver si lo que se nos presenta es falsable o no.

---

[489] En este contexto, también Arthur Kroker y Marilouise Kroker, *Hackeando el futuro, Estética de choque, teoría pulp y ciberpunk*, Edit. Holobionte 2021.

[490] Ya, sobre la verdad, la *crisis de la Cultura*, de Hannah Arendt trata de la relación entre verdad y política. Denuncia el ataque a las verdades fácticas mediante la transformación de los hechos en opinión. La defensa de opiniones y el rechazo del sometimiento a la verdad se explican por el deseo de persuadir. Hannah Arendt considera la mentira política como impotente para fundar la realidad.

[491] Edit. Pre-Textos, 2011.

La asociación entre democracia y **postmodernismo es** algo así como que hay que cuestionar al mismo tiempo que creer. La democracia es un dogma, como lo fue en la Edad Media la religión, pero el nuevo ciudadano cree a base de cuestionar. La suya es una forma singular de tener fe. Son así características las actitudes de cuestionar las instituciones existentes de la sociedad. Tal es el sentido de la democracia como afirmación de la libertad y creación de nuevas determinaciones [492]. Otra relación importante es la que se establece entre la democracia y la **sociedad digital**, destacando las oportunidades que se abren a todo el mundo de potenciar su presencia o participación, al margen de unos posibles cauces tradicionales donde no podían tener oportunidades ni cabida. Hablamos, pues, de la llamada "sociedad de la información", haciendo ver sus conexiones con lo político. La existencia, cuya factibilidad se discute aquí, de la democracia digital -o electrónica- se basa en las nuevas capacidades para transmitir información por medios telemáticos. Se nos presenta esta vía como un posible cauce de solución de los graves problemas de legitimidad de los actuales sistemas políticos, para facilitar la participación del ciudadano en las actividades políticas [493].

Tras la postmodernidad, algunos hablan del m**etamodernismo**[494] desde la filosofía, estética, literatura y Cultura contra el postmodernismo o, más bien, aglutinado aspectos de este con el Modernismo. El metamodernismo es definido como una "**estructura de sentimiento**" o tonos que sirven para aglutinar la sensación de una época o generación. El metamodernismo tiene algo de eclecticismo porque procura rescatar elementos positivos del modernismo sin descartar el postmodernismo. A diferencia de este último, no puede ser todo discusión y antiverdad, también se precisan elementos de los que partir. Las posiciones de este trabajo podrían hacerse encajar en el meta modernismo en el sentido de rescatar también valores del modernismo de tipo estético superando ese totalitarismo de los planteamientos y subjetivistas y filosóficos sobre el arte.

También nos hacemos eco de la definición de nuestro tiempo bajo la idea de la **condición póstuma** (Marina Garcés, *Nueva ilustración radical* [495]), quien razona que, después de la condición posmoderna, ha venido la póstuma, ya que el sentido del *después* ha mutado: del después de la modernidad al después sin después; la condición póstuma

---

[492] C. Castoriadis, *Democracia y relativismo*, Madrid 2007, añadiendo que "el vértice de una sociedad autónoma es la participación de los ciudadanos, y la pieza central de ésta, la 'paideía', la educación".

[493] H. Cairo, *Democracia digital*, Madrid 2002.

[494] Jason Ananda Josephson Storm, *Metamodernism, the future of theory*, Universidad de Chicago 2021; R. van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen, *Metamodernism*. Radical cultural Studies, 2017; D. Kersten, U. Wilbers, "Introduction: Metamodernism", *English Studies, 99,* 2018. Algunos referentes son David Foster Wallace (escritor), Anabel Daou (artista visual), Donald Glover (actor, músico y performer) y Bo Burnham (humorista). Más recientemente, destacan Timotheus Vermeulen y Robin van den Akker, Hanzi Freinacht y Brent Cooper.

[495] Editorial Anagrama 2021.

es el después de una muerte que no es nuestra muerte real, sino una muerte histórica producida por el relato dominante de nuestro tiempo, una muerte administrada.

Impacta asimismo la obra de **Marcus Gabriel.** Utilizando pautas del realismo, propone que se puedan conocer hechos verdaderos a condición de declarar la inexistencia de la totalidad; la totalidad seria un conjunto de todas las cosas. Trata el autor de anular esta idea de ordenación general. De ahí su idea "popular" de que el mundo no existe. Anula asi ese instinto de totalidad. Nos interesa remarcar esta concepción, porque lo contrario ha estado en la base de la Cultura generalmente. El instinto de totalidad llega a identificarse con la necesidad humana y con lo propiamente cultural-artístico. En cambio, se nos aporta por Gabriel una visión, diríamos, contemporánea. Los objetos se entienden en sentido amplio. Se basa en la nocion de "campos de sentido", que es donde interactúan los objetos. Dichos campos son los contextos donde habitan los objetos. Existir es aparecer en un campo de sentido. Un campo de sentido actúa en relación con otro u otros campos de sentido hasta llegar a un multipilicidad incalculable, tendiendo al infinito o a la pluraridad multiple, que es el mundo. Conforme a esta idea de infinitud múltiple no se puede establecere un origen del que parte todo. Hay más bien una pluralidad; no hay un objeto que fundamente a los demás. Parece esta una concepción muy ajustada a la actualidad y en el fondo a la soberanía pop. Se impone lo plural [496].

[496] Sobre el realismo especulativo y otras tendencias, Ernesto Castro, *Realismo postcontinental*, Ed. Materia Oscura 2020.

CAPÍTULO 8. EL *QUID* DE LA CULTURA ¿ES LA SOBERANÍA POPULAR O ES EL CAPITALISMO OPRESOR? CONTRACULTURA Y CAPITALISMO.

1. El catecismo social del arte.

A. Versiones intelectuales sobre la sociedad de nuestro tiempo.

Un debate central de las distintas publicaciones sobre Cultura de nuestro tiempo es el relativo al **capitalismo como realidad** que se introduce en nuestras sociedades y en nuestras mentes y por supuesto en la comprensión de nuestra Cultura artística.

La **versión mayoritaria** viene a ser que el capitalismo es algo sutil, por supuesto malvado, que va desarrollando distintas formas por las que va consiguiendo absorber y encajar la contracultura, es decir, la posible oposición o alternativa en germen al régimen capitalista neoliberal. Solo una voz independiente puede acaso plantear una discusión sobre estos dogmas del capitalismo-catecismo. El presupuesto es la lucha de clases.

Es discutible si estos planteamientos no están **desfasados,** pese al arraigo en lo "literario" y el énfasis que se pone en la exposición de este ideario. En todo caso, las **editoriales de influencia social** se hacen eco sistemáticamente de estas publicaciones. Se advierte un especial interés por realizar traducciones y publicaciones de los autores que vamos a citar.

Seguidamente, se hace un **esfuerzo sistemático** de distintas ideas derivadas del planteamiento del capitalismo opresor como característica de la Cultura y de la sociedad. Obviamente, las distintas obras se interrelacionan entre sí, por eso hablamos de "esfuerzo" o intento sistematizador. Las publicaciones siguientes informan de aspectos políticos, sociales, culturales o incluso artísticos.

Estamos de acuerdo con estas tendencias que pasamos a describir, en tanto en cuanto estas críticas ponen de manifiesto la banalización de la Cultura artística. Pero la solución es la que marca la senda del Estado de la Cultura, con carta de identidad propia. El marxismo hoy día no aporta soluciones. Al final, hace el juego al capitalismo. Frente a esta desorientación, el **Estado de la Cultura** es la solución.

Citamos seguidamente varios trabajos. Es interesante reseñarlos para conocer qué ocurre en el mundo intelectual. Observaremos qué se escribe sobre la sociedad del momento donde se enmarca la Cultura, por parte de teóricos o intelectuales que publican en las editoriales de impacto social, que es donde se desarrolla (al menos en gran medida) el pensamiento intelectual [497] (también expresaré finalmente mi parecer sobre este asunto). Estas citas se completarán con otras, citadas en este mismo trabajo, sobre el "arte político". No pasemos por alto las asociaciones que se hacen, por otro lado, entre capitalismo y "fascismo", sin que sea conocido qué concepto de "fascismo" se maneja.

B. **El capitalismo opresor convierte la Cultura en mercancía**.

[497] Gabriel Zaid, *Demasiados libros*, 1972 (o edición de Debolsillo, 2009). Me baso, seguidamente, en lecturas pero también en los maravillosos resúmenes de youtube del profesor titular Castro Flórez, a quien es preciso reconocer el mérito de difusión de Cultura artística que está realizando.

Lo cierto es que esto es muy conocido. Llevamos décadas oyéndolo. Pero no por ello deja de ser verdad. El arte pierde su naturaleza si se convierte en pura mercancía.

Podemos empezar por ejemplo con **Ernst Fischer**, *La necesidad del arte*[498] "el rey Midas convertía en oro todo lo que tocaba: el capitalismo lo **convertía todo en mercancía.** Con un aumento entonces inimaginable de la producción y de la productividad (…) el capitalismo disolvió el viejo mundo en una nube de moléculas revoloteantes, destruyó todas las relaciones directas entre el productor y el consumidor y canalizó todos los productos hacia un mercado donde debían venderse o comprarse. Hasta entonces, el artesano trabajaba para un cliente particular; el productor de mercancías del mundo capitalista lo hace en cambio para un comprador desconocido. Sus productos desaparecen en el torrente de la competencia, hacia el mar de la incertidumbre.... En este mundo, **el arte se convirtió también en una mercancía** y el artista en un productor de mercancías.... La obra de arte se sometió cada vez más a las leyes de la concurrencia. Más bien, es el mundo en el que vivimos y el arte expresa lo que hay es un producto de lo que hay mercado".

C. El capitalismo se apropia de y neutraliza la Cultura.

Se parte de que la Cultura es un fenómeno que se define por ser contestatario y rebelde (pensando obviamente en la izquierda política), pese a que el capitalismo desarrolla tácticas económicas que **neutralizan** las formas de Cultura[499]. El lema es: si no puedes vencer, puedes absorber al enemigo. Se resume, así, buena parte del nuevo

---

[498] Edit. Península, 2001 (orginal 1967).

[499] Sobre la capacidad y habilidad del capitalismo para neutralizar la Cultura y engañar y oprimir a la gente Marcuse, Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional: ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, publicado en 1964. Marcuse sostiene que la «sociedad industrial avanzada» creó falsas necesidades, las cuales integraron a los individuos en el sistema existente de producción y consumo a través de los medios de comunicación, la publicidad, la gestión industrial y los modos de pensamiento contemporáneos. Esto da como resultado un universo «unidimensional» de pensamiento y comportamiento, con sujetos con «encefalograma plano», en el que la aptitud y la capacidad para el pensamiento crítico y el comportamiento de oposición se desvanecen. Igualmente, Sebastian Friedrich, *La sociedad del rendimiento. Cómo el neoliberalismo impregna nuestras vidas* (traducción de Imanol Miramón Monasterio, Ivana Palibrk), edit. Katakrak 2020; Graciela Speranza, *Lo que no vemos, lo que el arte ve*, edit. Anagrama 2022, describiendo el descalabro ambiental y el mundo digitalmente administrado; de la misma autora, *Futuro presente. Perspectivas desde el arte y la política sobre la crisis ecológica y el mundo digital*, edit. Siglo XXI, 2020; P. Hoare, *Alberto y la ballena*, Edit. Ático de los libros 2021; Giles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Editorial Pretextos 1988; Arjun Appadurai, *Hacer negocios con palabras. El fracaso del lenguaje como clave para entender el capitalismo financiero*, Ed. Siglo XXI 2019; W. Streeck, *Comprando tiempo. La crisis pospuesta del capitalismo democrático*, Katz Editores, 2016; Varios Autores, Cultura en tensión, Ciclogénesis, rayo verde 2016.

catecismo que, sobre la sociedad actual y la Cultura, se publica desde hace unas décadas. El capitalismo descubre la individualidad y la diversidad. Los coches se venden ya no solo a los burgueses, sino a los propios obreros. Surge la diferencia mercantilizada. El capitalismo quiere vender y se adapta. Asimismo, el político quiere votantes y se adapta, igualmente. Todo es coherente.

Oli Mould, *Contra la creatividad, Capitalismo y domesticación del talento*[500], critica el capitalismo y el neoliberalismo porque se ha apropiado de **la creatividad**. No solo eso. Sutilmente el capitalismo consigue que no sea posible buscar formas de creatividad alternativas a las que aquel oferta. Critica cómo el capitalismo va generando técnicas a lo largo de los tiempos para dominar la sociedad, entre ellas la idea de creatividad. **El capitalismo se apropia de prácticas contraculturales.** Hay que buscar, por tanto, vías alternativas creativas. El autor critica asimismo la autopromoción y las técnicas laborales que aquel desarrolla en el trabajo. Se genera toda una creatividad antisocial, en el fondo un drama social e individual. Y las viviendas o casas, en el capitalismo, pasan a ser sucursales de la oficina donde trabajamos. Mould es partidario de iniciativas comunales y autogestionadas, buscando el valor emocional del trabajo. La creatividad debe conectar con lo social y redes de protesta. Echa en falta una ética desestabilizadora. Necesitamos creer en ideas imposibles para que se hagan reales, al margen de las verdades del capitalismo y su retórica tecnológica. La clave está en la creatividad y esta debe ser sacada del capitalismo. También postula una mayor relación social y más tiempo libre en torno a la creatividad.

Para Laurent **Cauwet**, *La domesticación del arte. Política y mecenazgo*[501] el capitalismo se ha apropiado del arte, lo coloniza. Se produce una estética de la dominación y del espectáculo, "la fiesta se acabó, los artistas son cómplices". La empresa cultural **pide al artista remunerado que participe** de sus valores. El artista pasa a ser un agente del capital, un ser servil que progresa al servicio del capital y apacigua igual que el Estado. La Cultura ha pasado a ser un arma del capital. Este ejecuta el arte. Este ya no es resistencia ni libertad. No hay arte sino simulacro al servicio de la dominación.

D. Curioso es que la belleza, valor "prohibido" por el nuevo ideario, sirve, sin embargo, cuando se trata de criticar al capitalismo, quejándose los autores de que el capitalismo destruye la belleza.

¿No habíamos quedado en que la belleza es algo propio de anticuados, que merece ser superado mediante concepciones nuevas que son muy originales y que aportan mucho al mundo de los interesantes de hoy?

Hito **Steyerl**, *Arte Duty free* [502] primero se sitúa a favor del viento anticapitalista, siguiendo el credo de que el capitalismo se apropia de la Cultura. Acto seguido, el autor

[500] Ed. Alfabeto, 2019.

[501] Ed. Incorpore, 2019.

[502] Ed. Caja Negra, 2018.

se pregunta cómo reaccionar contra dicho capitalismo y, en cocnreto, contra el conformismo y si es posible una "ocupación artística" para cuestionar la economía del arte y el tiempo basura o malgastado, que tiene que ver con el arte pero también con nuestra vida, ya que el artista está ausente. La obra se queja de la burocratización del mundo y sobre todo del exceso de datos y de **la mentira,** provocando un mundo de ruido.

Pues bien, en el capítulo "*Arte Duty free"* Steyerl defiende que la belleza se manifiesta mejor al borde del colapso, en la inestabilidad constructiva o cuando las cosas están al borde del fallo del sistema. Concluye que el arte es una moneda alternativa, evitando la colaboración con el fascismo derivativo, propio del capitalismo[503].

E. El capitalismo es una desgracia sin remedio ni alternativa real. ¿Rendición, melancolía o rebelión?

Otro de los discursos más frecuentes consiste en el triunfo del capitalismo. Hasta el punto de que "es más fácil suponer el fin del mundo que el fin del capitalismo".

En este sentido, **Mark Fisher,** *Realismo capitalista. No hay alternativa*[504]considera una desgracia que haya arraigado de la forma que lo ha hecho el capitalismo, ya que actualmente, en efecto, es más fácil suponer el fin del mundo que el fin del capitalismo. Destaca, de este último, la capacidad que tiene de enmascaramiento; de estar sin aparecer y de diluir otras alternativas o realidades. Vivimos, a su juicio, en una Cultura que sólo se preserva; nada nuevo puede venir. El capitalismo es lo que ha quedado en pie; solo se observan consumidores. El mundo se descompone gradualmente, se desliza (porque no tienen un fin seco) hacia su autodestrucción. Todo se convierte en un producto de mercado. A esto prefiere Fisher llamarlo "capitalismo real" (y no "posmodernidad"). **No hay "alternativa real**", parafraseando la famosa frase de Margaret Thatcher cuando cerró unas minas en Gran Bretaña. El capitalismo se ha incrustado en nuestro subconsciente. También el arte y la Cultura han quedado invadidos por esta mentalidad de empresario que define el tiempo. Cita a grupos musicales donde se dejaría ver la impronta o representación del capitalismo. Lo real, pues, es la muerte de lo social. Se desarrolla así el anticapitalismo capitalista. Cita el autor antecedentes en el uso de la palabra "realismo capitalista". En este contexto, la Cultura queda condicionada e incluso impedida. Critica Fisher el exceso de control y las desigualdades desde su perspectiva comunista.

Fisher no observa "alternativa" alguna y por eso se limita a expresar una especie de canto apocalíptico o un réquiem por la humanidad[505].

Por eso, las posiciones pasan por una posible **melancolía** una vez se observa la imposibilidad del socialismo, o bien significa repensar el socialismo ya que necesita ser redimido (Enzo Traverso, *Melancolia de izquierdas. Después de las utopías*, Edit. Galaxia Gutenberg, 2019)[506].

---

[503] Hito Steyerl, L*os condenados de la pantalla*, Edit. Caja Negra 2018.

[504] 2009 (original) 2016 (edición en español).

[505] En este contexto también Jonathan Snyder, *Poéticas de la oposición. Política y obra cultural en la España actual*, Brumaria 2018.

Citamos también a **Wendy Brown**, *Estados de agravio, poder y libertad en la modernidad tardía* [507]. Brown propugna la necesidad de reaccionar contra el capitalismo y de avanzar en el feminismo. Nos informa de los modos posibles de **resistencia** democrática que pueden ser viables frente a la dominación. Se hace eco de Marcuse, con cuyas ideas comulga. Y afirma que la verdadera democracia exige **compartir el poder**, no regularlo para protegerse de él; es preciso afirmar libertad, no protección.

En otra obra de Wendy Brown, *Estados amurallados, soberanía en declive* [508], expresa distintas tensiones que se presentan como nuevos muros. En *El pueblo sin atributos: La secreta revolución del neoliberalismo* (también de Wendy Brown [509]) se describe un capitalismo vencedor sobre el comunismo, pero también sobre la democracia. Se pregunta, pues, si puede la democracia sobrevivir en estas condiciones de absolutismo neoliberal[510].

Una solución que se propone es **la inactividad (Byung-Chul Han[511])**. En el capitalismo, la inactividad es caracterizada como tiempo libre, dentro, pues, de la lógica de la actividad. La inactividad es algo funcional a la producción. Es un tiempo muerto. Sin embargo, el tiempo no ha de servir al capitalismo. Debemos propugnar la inactividad, o tiempo libre. Lo que vuelve humano al ser es la inactividad, ccomo verdadera forma de lo humano. La actividad genera máquinas. El origen de la Cultura no es la guerra, es la fiesta, no es el arma sino el adorno. Hasta lo religioso y festivo se convierte en una forma de consumo que no "establece comunidad". Vivimos un tiempo sin fiestas y sin comunidad. La verdadera felicidad está en lo inútil. Está en un hacer "para nada". No tener finaldiad ni utilidad es la esencia de la inactividad. Y ahí radica la felicidad. Se trata de "no esperar nada". La inactividad reaviva la vida. El libre pensador se está extinguiendo. No hay tiempo para pensar. La dominación adopta formas inteligentes que nos caccionan a producir más. Hay que ceder paso a la "escucha". La idea de libertad del romanticismo es un referente en la búsqueda de soluciones. La crisis de la religión se debe al capitalismo (no al ateísmo), ya que aquel impide la contemplación.

En esta línea, un tratado completo de improperios al capitalismo es la obra de **Ticio Escobar**, *Aura Latente* [512]. Lo que queda es resistir. La solución está en el

---

[506] Anna Adell Creixell, *Atrapados por saturno. Imaginarios recientes de la melancolía,* Edit. Casimiro Libros, 2020.

[507] Ed. Lengua de Trapo.

[508] Ed. Herder 2015.

[509] Malpaso ediciones 2017.

[510] La lista de este tipo de publicaciones es interminable. Véase también Nancy Fraser, *Capitalismo caníbal*, Ed. Siglo Veintiuno, 2023. Este espectro domina el panorama cultural hoy.

[511] *Elogio de la inactividad, vida contemplativa*, editorial Taurus 2023.

anticolonialismo, el feminismo y lo antipatrialcal[513]. Hay que desempolvar utopías, desde el desencanto. En este contexto, discute si el arte ha perdido su aura (término empleado emblemática o especialmente por W. Benjamin), si ha perdido su idealismo, o su esencia como arte. Y se suma a las opiniones por las que nuestro mundo artístico no coincide con las categorías del pasado, lo cual no implica la derogación del arte o de la estética. Esta se mantiene, pero de forma distinta. Sin dicha estética, el arte se convertiría en mera proclama sociológica. Viene a comparar la historia del arte con un proceso que condujo a un "orgasmo sexual", de modo que, tras este, persiste esa sensación que se produce tras el orgasmo. Esa sensación sería la que existe en el arte. Parece ver soluciones, el autor, apostando por lo popular, en especial por lo popular indígena, frente a la hegemonía del capital. Por "indígena" se refiere a los pueblos de América de ámbito hispano.

Alberto Santamaría, en *Un lugar sin límites* describe la música de los 70 fijándose en los punk, grupo que en esta obra se interpreta en clave igualmente política, destacándose su mensaje libertario. Según el autor, el neoliberalismo va consiguiendo absorber este tipo de tendencias culturales hasta el punto de dejarlas anuladas. Desde el marxismo, se critica el neoliberalismo como un neutralizante de las Culturas reales. Según este libro, el punk es un compromiso social y no solo un grupo musical. Relaciona el punk con "lo sublime", con la comuna de París, con el romanticismo y con la basura poética. Y con un modelo místico del teatro del ridículo por su inocencia perdida. El punk nos saca del aburrimiento neoliberal. Se razona que esta Cultura que propugna viene del fango, va hacia el nihilismo y resulta ser mística [514].

No queda claro qué se propone en esta publicación como alternativa al capitalismo, o qué principio constitucional o ley debe derogarse o reformarse.

Siguiendo con la contemporaneidad anticapitalista, citamos también a **Immanuel Maurice Wallerstein**, *Capitalismo histórico y movimientos antisistémicos Un análisis de sistemas-mundo*[515], escrita con la finalidad de **aportar datos para que los actuales movimientos de resistencia global** diseñen una práctica política a la altura de la complejidad del sistema y de la riqueza sedimentada por las anteriores olas de lucha antisistémica[516].

---

[512] Edit. Tinta Limón, 2021; del mismo autor**,** E*l mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre el arte popular,* edit. Metales pesados, 2016. En este último libro se enfrenta a la dictadura stroesnerista. También toca la crisis de la modernidad y las relaciones entre lo popular y lo erudito en América Latina.

[513] Esta tesis es muy común. Pone especial énfasis también Nick Land, *Fanged Noumena,* ed. Holobionte, 2019.

[514] Puede verse también Fernando Castro Flórez, *Elogio de la pereza notas para una estética del cansancio,* 1992.

[515] Edit. Akal 2004.

[516] Estamos ante un conocido autor en su crítica al capitalismo global, con notoria influencia en los movimientos antisistema. Para Carlos Antonio Aguirre Rojas, en el prólogo a *La crisis estructural del capitalismo* (Editorial Contrahistorias, 2005) su pensamiento tiene estas cuatro líneas principales: la explicación histórico-crítica de la

En otro de sus libros, *El moderno sistema-mundo* (*The modern world-system*, apareció en tres volúmenes en 1974, 1980 y 1989; cuarto tomo en 2011), Wallerstein realiza singulares interpretaciones de la historia relativizando el valor o significación de la Revolución francesa y exponiendo, en cambio, que el capitalismo nació a lo «largo» del siglo XVI con la previa «crisis» del modo de producción feudal, lo que obligó a los señores feudales de Inglaterra y del norte de Francia a convertirse en capitalistas. El mayor avance ocurrió durante la época del imperialismo, el cual puso en contacto a cada rincón de la tierra con la economía capitalista al estilo europeo[517].

El capitalismo es la verdadera ontología y precisa de una cartografía, y ello ya que el "gps" y los mapas en general son el quid actualmente, apuntan **Alberto Toscano y Jeff Kimkle,** *Cartografías de lo absoluto*[518]. Detectan una estética del mapeo cognitivo, basándose en estudios sobre ciudades.

En este contexto, **Sandro Mezzadra y Brett Neilson**, *La frontera como método*[519] quieren presentar las fronteras en el presente. Las fronteras no sirven solo para obstruir físicamente pasos, sino que desempeñan un papel clave o definitorio del capitalismo actual. Las fronteras son el centro de la experiencia contemporánea. Son prácticas o instrumentos para gobernar y dividir o explotar socialmente. La frontera se relaciona históricamente con la cartografía y el precapitalismo explotador comercial.

Pero la lista parece interminable. Una obra más, diciendo lo mismo, es la de McKenzie Wark, *El capitalismo ha muerto*[520], etc.

---

historia, el desarrollo y los mecanismos globales y funcionales del capitalismo desde el siglo XVI hasta nuestros días mediante la colectivamente aceptada teoría del sistema-mundo. El análisis crítico de los hechos y realidades del largo siglo XX y su influencia en los procesos históricos en los que estamos inmersos. El análisis histórico-crítico de los hechos coyunturales y el ejercicio de escenarios prospectivos del actual sistema-mundo, resaltando que este vive la fase B de un ciclo de Kondrátiev, iniciado después de 1945 y que experimenta una crisis estructural que iniciará su fase final hacia 2050. La reflexión epistemológica-crítica de la urgente necesidad de reconfigurar y replantear la estructura parcelada de las ciencias sociales actuales y encaminarlas hacia una perspectiva unidisciplinar.

517 Este tipo de publicaciones criticando abiertamente el capitalismo son muy numerosas; puede verse también César Rendueles, *Sociofobia. El cambio político en la era de la utopía digital*, Editorial Capitán Swing 2013; Zygmunt Bauman, *Retrotopía*, Editorial Paidós, 2017; Judith Butler, *Sin miedo*, ed. Taurus 2020; Slavoj Zikek, *El coraje de la desesperanza. Crónicas del año en que actuamos peligrosamente*, Edit. Argumentos 2018**;** Armen Avanessian, *Miamificación*, Ed. Materia Oscura 2019**.**

518 Edit. Materia Oscura 2018.

519 Edit. Traficantes de sueños, original 2014, y 2017 en español.

520 Editorial Holobionte, traducción**:** Federico Fernández Giordano, 2021.

F. Las tácticas sutiles del capitalismo manipulador y embaucador.

También un clásico, de la idea de manipulación capitalista sobre los consumidores, es la obra de **Vance Packard,** *Las formas ocultas de la propaganda*[521]. Se trata de cómo los mercaderes estudian en su provecho las necesidades, **los deseos**, los temores y las frustraciones del público consumidor. Por eso, los profesores de psicología se transforman en expertos de marketing, los profesionales de relaciones públicas se transforman en psicoanalistas[522].

En este sentido, **Andrea Cavalletti**[523], *Sugestión, potencia y límites de la fascinación política,* considera que en el capitalismo los gobiernos primero generan un deseo o **necesidad** en el individuo para después presentarse como aquellas entidades capaces de resolverlo. Se trata de una tendencia de "magnetismo" que viene desde el siglo XVIII, un "biopoder".

Fredric **Jameson**, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*[524] considera al "posmodernismo" la claudicación de la Cultura ante la presión del **capitalismo organizado**, pensamiento que recoge así mismo en su *Teoría de la postmodernidad* (1996). En 2008 fue galardonado con el Premio Holberg.

El **planteamiento común** es que la contracultura quedó asimilada porque el capitalismo tiene un espíritu juvenil. Hay un capitalismo que esclaviza, que nos obliga a sonreír, reforzado por la tecnología, para que algunos se enriquezcan[525].

El título de la obra de **Daniel Gasol** es expresivo: *Arte (in)útil. Sobre cómo el capitalismo desactiva la Cultura* [526]. Nos explica el autor cómo se inicia el artista en el circuito capitalista y qué mecanismos se utilizan para absorberlo. De esta forma, se aleja

---

[521] Editorial Sudamericana, Buenos Aires (1967), traducción de Martha Mercader de Sánchez-Albornoz.

[522] Igualmente, de forma abrumadora, C. Salmon, *La era del enfrentamiento,* Edit. Península, 2019.

[523] Adriana Hidalgo editorial, 2016.

[524] Ed. Paidós, 1991.

[525] Slavoj Zizek, *El coraje de la desesperanza. Crónicas del año que actuamos peligrosamente,* Ed. Anagrama 2018; otros libros de Slavoj Zizek son: *El sexo y el fracaso de lo absoluto*, Edit. Paidós, 2020; del mismo, *Pandemia, La covid-19 estremece al mundo,* edit. Anagrama, 2020; Luis Arenas, *Capitalismo cansado, tensiones ecopolíticas del orden global*, Ed. Trota, 2011. En *El año que soñamos peligrosamente*, Edit. Akal. 2013 Slajov Zizek lamenta que no triunfen movimientos tales como el ocupa, las cargas policiales, los maoístas en Nepal el experimento «bolivariano» de Venezuela vive su momento más crítico...

[526] Editorial Ciclogénesis, 2021.

el arte de ser una herramienta política crítica de pensamiento, y se convierte en producción[527].

El gran engaño es el pensamiento positivo, de raíces calivinistas o protestantes. Los colonos blancos llevaban el calvinismo a América. Todos debemos sonreir en las oficinas. Es el evangelio de la prosperidad. "Piensa en positivo y lo positivo vendrá a ti". "Huye de personas negativas". "Si se te despide del trabajo piensa en positivo. Y si no consigues algo es porque no tienes suficiente pensamiento positivo". Uno tiene en si mismo el poder del éxito. El universo es positivo y todo se cura así. Hay que leer solo cosas positivas. Las empresas controlan socialmente a los individuos de esta forma. La Cultura espiritual de lo positivo lleva a estimular a los empleados. No hay que cambiar la realidad sino la percepción de la realidad. Hay que sanar lo tóxico. Se genera un mundo sin belleza y sin trascendencia. El quid son las sensaciones, las sensaciones positivas. La Cultura del optimismo es la solución. Felices los trabajadores producen más. No solo hay que trabajar sino también decir que eres feliz así, de esta manera vivirás bien (Bárbara **Ehrenreich**, *Sonríe o muere. La trampa del pensamiento positivo* [528]*).*

Marshall **Berman**, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* [529] equipara la rebelión cultural con la económica. A su juicio, vivimos en el mundo de la modernidad, rico de **atractivos** y sensaciones pero donde, como dijo Marx, al final «todo lo sólido se desvanece en el aire» [530].

Muchas de estas publicaciones usan el término **contracultura** [531], que viene a ser una expresión para mostrar una postura de desgana o descontento o en su caso la necesidad de una ofensiva contra la Cultura predominante; la contracultura es una actitud rebelde o de "Cultura a la contra", una contestación frente al mercado, o una oposición a lo social. Theodore **Roszak**, *El nacimiento de la contracultura* [532] se fija en el

[527] Nos remitimos también a Giorgio Agamben, *Creación y anarquía. La obra de arte en la época de la religión capitalista*, Adriana Hidalgo Editora, 2020*;* o Martha Rosler, *Clase cultural. Arte y Gentrificación*, Colección Futuros Próximos (traducción: Gerardo Jorge), 2017.

[528] Ed. Turner Noema 2012.

[529] Original 1981. Edit. Siglo XXI, 1991.

[530] M. Calinescu, *Cinco caras de la Modernidad*, edit. Tecnos, 1991; A. Touraine, *Crítica de la modernidad*, Fondo de Cultura Económica, 1999.

[531] Sobre la contracultura, Ken Goffman, *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al acid-house*, Ed. Anagrama, 2005; Carlos Rentería *Cultura-contracultura*. Edit. Plaza y Janés, 2000; E. Marroquín, *La contracultura como protesta*, 1975; Joaquín Mortiz, F. Savater y A. De Villena, *Heterodoxias y contracultura*, Edit. Montesinos 1989.

[532] Ed. Kairós 2010.

movimiento de la contracultura advirtiendo de que aquel no lo encabezan los desheredados de la fortuna, sino los hijos privilegiados de las sociedades[533].

Para Ernesto **Castro,** *Contra la posmodernidad*[534], la posmodernidad, por ser una simple réplica de la ideología neoliberal, resulta ser un concepto que da muestras de agotamiento a la hora de dar explicación a problemas de nuestro tiempo, tales como la grave crisis económica, ecológica y social. A su juicio, asistimos al regreso de la lucha de clases, la geopolítica, las estrategias neocoloniales, el populismo y el fundamentalismo étnico, cultural y religioso.

En *La expulsión de lo distinto*, Byung-**Chul Han** [535] afirma que lo igual conduce a la pérdida de sentido. Solo hay "yo". Se niega lo distinto. Lo "distinto", sin embargo, es positivo porque produce transformación. El mejor tiempo es el tiempo del otro. Las raíces del problema están en el capitalismo, la desigualdad y el miedo al futuro propios de aquel. El miedo conduce al odio. La inseguridad social está presente. En definitiva, se genera un futuro sin perspectivas, que produce desesperación. Todo esto es fruto del neoliberalismo. Hay una aparente pluaridad pero más bien hay una sistemática violencia de lo igual. El consumo apunta diferencias, pero solo las que son comercializables. El neoliberalismo multiplica la plutaridad de mercancías, que pasan a ser deseo de autenticidad que se expresa en clave de consumo. El capitalismo finge una alteridad inexistente. Solo estamos pendientes de uno mismo. El modelo de individuo es miedoso y egoista, ya que cuanto más miedo más productivo es uno mismo. Incluso, uno se explota a si mismo, ya no es otro. Somos el resultado de nuestra propia alienación. Si no tenemos explotador, ¿hacia quién debemos dirigir la revolución?

G. El trabajo como ratio. Y las nuevas formas que desarrolla el capitalismo.

En general, se critica un modelo social en el que el trabajo ha pasado a ser una fuente de identidad de la persona, lo que viene a ser una estafa o promesa falsa, ya que el trabajo no puede darnos amor ni deberíamos esperar que lo haga (**Sarah Jaffe**, *El trabajo no te amará*[536]*).* La autora se expresa en términos de "creación de una criticable ideología del amor al trabajo". Hemos olvidado que hay personas detrás de los servicios. El trabajo en otro tiempo se apreció como una carga. Hoy día tenemos que sonreír pese a la esclavitud para nuestros deseos que representa el trabajo. Jaffe habla de "**trabajo emocional**" o "trabajismo" por el que el trabajo no es ya una forma de producción económica sino un modo de producción de "sentido", una vocación, o una representación de nuestra identidad y el propósito de nuestras vidas

[533] Puede ser interesante reproducir el sumario de esta obra: los hijos de la tecnocracia, la invasión de centaruos, dialécica de la liberación (Herbert Marcuse y Norman Brown), viaje al oriente y algo más allá (Allen Ginsberg y Alan Watts), la infinita impostura, en busca de la utopía, el mito de la consciencia objetiva, ojos de carne, ojos de fuego.

[534] Edit. Alpha Decay 2011.

[535] Editorial Herder 2016.

[536] C Hurst & Co Publishers, 2021.

Nuestro trabajo nos define, nos vincula con las demás personas y conforma nuestros valores, e incluso diseña nuestras lealtades políticas. Estamos genéticamente diseñados para trabajar, llegamos a pensar. Se han cumplido e incluso mejorado las predicciones de crecimiento, de principios del siglo XX pero seguimos trabajando mucho, hecho que revela un fracaso.Incluso los ricos se quuejan del exceso de trabajo. Hemos perdido la armonñia colectiva de las sociedades primitivas, y hemos dado demasiado énfasis a la riqueza personal material. En cambio en aquellas sociedades estaba mal visto quien acumulara riquezas, porque ponía en riesgo la vida colectiva del grupo. Esto no suponía una desmotivación para trabajar. Nuestras sociedades generan una "sensación" de tener mayor y mayor escasez, sintiendo que tenemos cada vez menos. No deberíamos trabajar tanto y deberíamos dedicar tiempo a otras cosas. Debemos regular lo que deseamos. El modelo es el de las sociedades recolectoras cazadoras, que duró 300.000 años, permitiendo que la abundancia diera satisfacción a todos. Nuestra sociedad es un motor sin fin de generación de deseos y de nuevas necesidades; tenemos deseos infinitos y recursos limitados. La agriCultura cambió nuestra forma de percibir el tiempo. Actualmente, la palabra trabajo se ha generalizado. No hay otra cosa que Cultura que trabajo. El trabajo ya es algo más que tiempo para satisfacer necesidades. Se pensó en el siglo XX (Drukheim, Keynes) que se resolvería en el futuro el tema de la satisfacción de nuestros deseos, pero no ha sido así. Generamos abundancia pero también deseo. El objetivo es trabajar menos y lograr un cambio cultural para apreciar la abundancia (**James Suzman**, *El trabajo. Una historia de cómo empleamos el tiempo*, editorial debate, 2021, citando también a John Kenneth Galbraith, *La sociedad opulenta*, 2012).

En concreto, el capitalismo es, pues, algo sutil y malvado, que va desarrollando nuevas formas de imposición. Así, para **Luc Boltanski y Arnaud Esquerre**, *Enriquecimiento. Una crítica de la mercancía* [537] el capitalismo ha ido virando de dirección, desde el último tercio del siglo XX, hacia un nuevo planteamiento económico basado en la desindustrialización. "**El pasado" pasa a ser el nuevo gran recurso** que puede ser explotado, igual que en otro tiempo se explotaba una cantera o una mina. Una vez comprobado que el beneficio de la explotación de la mano de obra tiende a disminuir, se cambia de foco y se buscan nuevos recursos que explotar. Este nuevo capitalismo está más basado en enriquecer el valor de productos ya existentes que en crear productos nuevos. Y, así, se explotan objetos y lugares a los que se dota de una narrativa. En el contexto cultural que ocupa a los autores, esta economía reformulada conecta con museos y fundaciones, con el coleccionismo de obras de arte y objetos antiguos, con la industria del lujo y los productos gastronómicos, con el turismo… Se produce una redefinición del concepto de mercancía mediante lo que los autores denominan «economía del enriquecimiento», cuyo avance supone un cambio de las reglas del juego y los objetivos del capitalismo. Del automóvil al auge del lujo, y de la industria de la gama alta, se han doblado estas producciones. El comercio del arte contemporáneo ha pasado a ser una característica social. El nuevo mercado es la ropa o los bolsos de marca (la marca como marca de país), los vinos, los cosméticos, en el capitalismo de la deslocalización. Se ha desarrollado más marketing de Cultura y arte. Los que tienen poder adquisitivo han pasado a caracterizar la sociedad. Más que innovación es conservadurismo. Turismo de alta gama en el capitalismo del enriquecimiento. Francia es a su juicio el paradigma de todo esto.

[537] Edit. Anagrama, 2017.

Lo característico, a su juicio, es la desigualdad que genera la **industria del lujo** a favor de unos cuantos, con el contraste de los que malviven de esto mismo. Ahora se vive de esto (ya no de la industria); lo que pasa es que unos viven muy bien y otros no tienen nada. Diríamos que la Cultura ha pasado a tener un valor. En una línea optimista esto se situaría en una tendencia hacia una valorización de la Cultura, aunque capitalista. En definitiva, estamos ante una sociedad que se orienta a satisfacer las demandas de los ricos. Los que han pasado a interesar socialmente son los ricos, que se pueden permitir los nuevos productos del capitalismo del enriquecimiento que ha superado al capitalismo industrial.

H. **El triunfo de la injusticia y la lucha de clases.**

Para **Saez y Zucman,** en *El triunfo de la injusticia*, los economistas [538] postulan que los gobiernos permiten sistemáticamente a **los ricos** evadir impuestos fomentando la desigualdad. Se genera una plutocracia que destruye las normas de confianza. Los impuestos que los ricos no pagan han de ser asumidos por los pobres[539].

La base de toda esta ideología está en el concepto de clase. Por eso, no ha faltado, desde el mismo enfoque marxista, un desarrollo del concepto base de "clase". **Sandro Mezzadra y Mario Neumann**, *Clase y diversidad* [540] se preguntan qué significa "clase", ¿un vocablo histórico; o para la lucha, o activista…? Consideran el concepto de "multitud" de Negri un concepto insuficiente, estético. Los autores parten del proletariado como concepto clave. Y se fijan en el Capital de Marx. Es preciso partir de la división de la sociedad dividida en terratenientes, capitalistas y trabajadores. La presión de las luchas obreras dio origen a los sindicatos y la democracia. Los autores subrayan la importancia de la revolución rusa, como acontecimiento que abre el siglo XX. Esta obra se hace eco del Estado del bienestar y del Estado social en el contexto del movimiento obrero: los sindicatos pasan a integrarse en el Estado; y la resistencia obrera provoca democracia industrial y el fin del despotismo capitalista. Los años sesenta redescubrieron el concepto de clase. Las luchas de los trabajadores, el antiimperialismo, la descolonización, el feminismo, provocaron el fin de la "obediencia" y de la represión. Es preciso terminar con el patriarcado. Valoran y citan mucho al partido "Podemos" (*Pop-demos*) de España y se preocupan por el ascenso de la extrema derecha. Formulan la pregunta de si puede haber una identidad de política de clases de izquierdas, lo debaten pero no parece haber respuesta. Eso sí, es necesaria la internacionalicen y la lucha contra el capitalismo. La "clase" no es un simple hecho que viene del capital sino un proceso creativo o activo. Es el concepto de referencia de la izquierda para seguir luchando. El comunismo ha de conectar con la clase.

---

[538] Edit. Taurus 2021.

[539] Otros trabajos son Claudio Álvares Terán, *Clase sobre sociedad dual, desigualdad y exclusión social*, youtube 2020; Daron Acemoglu y James A. Robinson, *Por qué fracasan los países: Los orígenes del poder, la prosperidad y la pobreza*, Deusto 2014; y Michael J. Sandel, *La tiranía del mérito*, Ed. Debate 2020.

[540] *Clase y diversidad, sin trampas*, Edit. Katakrat, 2019.

Para **Christophe Guiluy** se ha roto la vieja idea de clases (*No sociedad. El fin dde la clase media occidental* [541]). Ya no se construyen sociedades. Emerge el mundo de las periferias sobre las ruinas de las clases medias, sin sociedad igualitaria. Hay un retroceso de las clases media, ya que quedan marginadas, también del crecimiento. Surgen mayores desigualdades. La desintegración aparece en los hogares. Se forma una clase alta o dominante o superior, que son los beneficiados por la globalización, y aparecen como herederas de lo positivo en la historia. Las clases populares dejan de ser un referente cultural. Se genera fractura social. Los medios producen inadaptados sociales. Genera una moral de derrota a la sociedad que se aprovecha por los dominantes para imponer con autoridad moral sus reglas. La marginación y descomposición de las clases medias en Europa explica que os inmigrantes prefieran mantener su propia Cultura. De ello saca provecho la clase dominante. El mundo de arriba ya no se responsabiliza de los de "abajo". La sociedad queda negada, llega su fin. El bien común desaparece, por el ocaso de las clases populares. Se imponen las reglas de la inteligencia de los superiores. Por eso no se generan los factores para una revolución. Se desprestigian las alternativas o soluciones. El populismo puede ser una solución para que los dominantes busquen una democracia "con pueblo". Las clases populares no han desaparecido, son la mayoría, ya que las clases superiores son solo el 25% de la población. La clase alta ha de volver a la tendencia de crear sociedad y no desvincularse de esta.

I. ¡La culpa la tienen los franciscanos!

Roza a mi juicio lo alambicando y quizás absurdo rastrear en el pasado el origen de los males capitalistas y de la propiedad privada, echando la culpa precisamente a los franciscanos (¡!) por haber apostado por la vida común y la austeridad, llegándose a interpretaciones un tanto incomprensibles (**Vittorio Aureli**, *Menos es suficiente*,[542]: en esencia, que, entonces, la austeridad o el ascetismo se identifica con algo estético irreal, una ideología, en vez de ser una posible alternativa efectiva). Lo que se pretende es criticar la hipocresía del capitalismo.

J. Comunismo o extinción. Contra el sistema nazi-liberal.

También puede citarse a Franco **"Bifo" Berardi**, *Autómata y caos, cartografías de la oscuridad* [543]. La obra se dedica a descalificar el sistema nazi-liberal, en el que vivimos, que destruye la democracia, ya que sufrimos un estado de violencia y de demencia (…)[544]. ¡Comunismo o extinción! Proclama Bifo Berardi, en *Segunda*

[541] Editorial Taurus 2019.

[542] Ed. Gustavo Gili 2016.

[543] Ed. Enclave de Libros, 2020

[544] Véanse también José Alberto Sánchez Martínez, Diego Lizarazo Arias y Antonio Sustaita, *Al límite. Estética y ética de la violencia*, Editorial Fontamara 2014; Eyal Weizman, *Arquitectura forense: Violencia en el umbral de detectabilidad,* Edit. Bartlebooth 2022: a través de la arquitectura trata este autor de investigar la violencia, más allá de lo que podría ser detectado. Arquitectura forense es una agencia multidisciplinar que trabaja en un contexto legal previendo pruebas. Investiga, al margen de los cauces públicos, la violencia política de los Estados y la sitúa en su contexto socio político**.**

venida[545]. Esta obra es un conjunto de páginas y páginas dedicadas a explicar la apocalipsis del mundo, los males del las finanzas y del crecimiento económico. Hay que luchar contra la impotencia. La solución es el comunismo y el feminismo. No queda claro qué tipo de comunismo es la solución. En otro libro *Generación Post Alfa* [546]el autor insiste en que ya no hay personas sino trabajadores explotados. Su protección social no importa. El capitalismo ha generado técnicas para provocar la dependencia de los individuos. Estos dejan de tener tiempo propio. Se busca una solución en los medicamentos antidepresivos. Todos viven explotados y con miseria existencial. El capital necesita energías mentales. La única salida del sistema es el consumo. Se pulveriza la memoria colectiva. El nuevo concepto de "rico" debe ser el de persona capaz de disfrutar de su tiempo. Se trata de crear un movimiento de ocio y de sabotaje y lentitud.

Pankaj **Mishra**, *La edad de la ira, una historia del presente* [547] se pregunta cómo podemos explicar los orígenes de la gran oleada de odios en nuestro mundo, en las redes o francotiradores norteamericanos, o nacionalismos etc. Analiza la historia y llega a la conclusión de que hay grupos sociales que se quedan fuera de los progresos sociales.

Para T. **Todorov**, *La experiencia totalitaria*, el ultraliberalismo puede ser una forma también de totalitarismo: "el ultraliberalismo (se refiere a la escuela austriaca de Hayek) comparte también con el marxismo la convicción de que la existencia social de los hombres depende fundamentalmente de la economía. Asimismo, otro rasgo del ultraliberalismo que recuerda al discurso totalitario es su radicalismo y su maniqueísmo (…), *un pensamiento monista que reduce la complejidad del mundo a una sola dimensión*.

Matiza J**. Rancière** que "el marxismo viene a ser como la expresión del desencanto dentro del capitalismo en el que se diluye" (El *espectador emancipado,* 2010).

K. Las nuevas tecnologías se aprovechan por el capitalismo opresor.

Una crítica muy habitual, de la que nos hacemos eco a través de la obra de **Evgeny Morozov**, *Capitalismo Big tech ¿Welfare o Neofeudalismo Digital?* [548], es la relativa a las nuevas formas de opresión del capitalismo a través de las grandes **empresas tecnológicas** están haciendo negocio mediante los datos que extraen de los ciudadanos (la minería de datos). Aunque digan esas empresas que se encargan de distintos fines, lo que pretenden es extraer datos, que es donde está el negocio. Paradójicamente, estas empresa incluso han recibido ayudas gubernamentales y lo peor es que no hay forma de liberarnos de las garras del capitalismo.

---

[545] Edit. Caja Negra, 2021

[546] Editorial Tinta Limón, 2007.

[547] Editorial Galaxia Gutemberg, 2017.

[548] Ed. Enclave 2018. Puede verse también J.L. Marzo, *Las videntes, imágenes en la era de la predición*, Editorial Arcadia 2021.

Geert Lovink, *Tristes por diseño*[549]considera que vivimos un momento que puede llamarse "tecnobarbarismo" y "tecnotristeza". Se pregunta cómo seguir siendo humanos. Plantea Lovink si existe una alternativa ante este aburrimiento absoluto de los *influencer*. A su juicio, la tristeza está programada. Hay toda una democratización de la tristeza a través de un mundo tecnológico dirigido. Todo ello genera una sensación de frustración.

En este contexto, Benjamin H. **Bratton**, sociólogo estadounidense, combina la investigación estética con la filosófica estudiando las implicaciones culturales de la computación. En uno de los libros de Benjamin H. Bratton, *The Stack*[550], propone que los nuevos géneros de la computación (redes inteligentes, plataformas en la nube, aplicaciones móviles, ciudades inteligentes, internet, automatización…) se pueden ver como un conjunto que evoluciona como un todo coherente: una megaestructura accidental llamada *The Stack* [551].

L. Un punto álgido de toda esta concepción es afirmar que *el capitalismo está produciendo locos*.

Un punto álgido de toda esta concepción es afirmar que *el capitalismo está produciendo locos*. Pueden distinguirse dos niveles argumentativos:

En el primero se incide (solamente) en que el rasgo típico de nuestro tiempo o de nuestra sociedad es la bipolaridad. En los últimos años han subido de forma enorme los casos de personas maníaco-depresivas, donde se vive en un mundo artificial, ya que el mundo es ficticio, a modo de un decorado teatral. Pasamos a tener la sensación de formar parte de algo, de un cuadro más grande. Se incide en estos aspectos, y en cómo surge la "necesidad de la escapada", ya que todos hemos pasado a temer el desmoronamiento "de eso otro sano", que llevamos dentro. Lo característico son las reacciones extrañas, los gastos personales excesivos, los repentinos cambios de humor, la inestabilidad total, no tanto la alternancia de estados de ánimo como una bipolaridad.

El segundo nivel argumentativo consiste, simplemente, en culpar de todo este mal social al capitalismo. Nuevamente, el pueblo es el oprimido o víctima. Las publicaciones citadas *supra* sobre el poder de los fármacos en nuestro tiempo redundan en esta misma

---

[549] Edit. Consonni, 2019.

[550] Publicado en 2015 por MIT Press.

[551] Teresa Duarte y David Patiño y José Pérez de Lama, «The Stack de Benjamin Bratton, una reseña, internet 9 de febrero de 2018. Un stack, también conocido como **pila**, es una estructura de datos que almacena elementos de forma lineal siguiendo una **arquitectura de tipo LIFO (Last In – First Out)** en lugar de una arquitectura de tipo FIFO.

tesis [552]. Por eso también, la **soberanía popular** es menos real que las élites que controlan al pueblo y le dicen cómo tiene que pensar[553].

M. El quid fármaco-pornográfico.

Laurent de Sutter, *Narcocapitalismo, para acabar con la anestesia*[554] se hace eco de la irrupción de los narcos en nuestra vida ordinaria. Ya no podemos funcionar sin la ayuda de sustancias químicas: una pastilla para despertar, otra para trabajar, la siguiente para salir de fiesta, otra para evitar la resaca y la última para dormir. *Vivimos en la era de la anestesia, somos una sociedad narcotizada al gusto del capital: un cuerpo social apático, reclutado y dopado para mantener el ritmo de producción alto y el orden establecido intacto*[555].

Para **Paul B. Preciado** se ha originado un nuevo tipo de capitalismo[556] o "capitalismo caliente y punk", en el contexto de la nueva "economía mundo" (haciéndose eco de Immanuel Maurice Wallerstein), cuya característica es *el quid fármaco-pornográfico*. La ciudad contemporánea pasa a estar habitada por subjetividades tóxico-pornográficas o definidas por sustancias que dominan los metabolismos de la gente. Vivimos en una "hipermodernidad punk"[557].

Darian **Leader**, *¿Por qué no podemos dormir?* [558] se fija en el hecho actual de que la mayoría duerme mal. Afirma que en las últimas tres décadas, la prescripción de

---

[552] Darian Leader, *Estrictamente bipolar*, Ed. Sexto Piso, 2015 (original en inglés en 2012).

[553] No faltan críticas directas (véase supralos comentarios al "elitimos") pero lo normal es la critica social obviando dicho principio, por ejemplo, Byung-Chul Han, *Psicopolittica*, edit. Herder, 2014 original, traducción al español en 2014 también varias reimpresiones. Esta obra distingue entre biopolitica y psicopolitica, estudia el yo del neoliberalismo y a Foucault, la doctrina del schock, el Estado vigilante, la gestión emocional, el capitalismo de la emoción, la sensación de libertad, la big data, el idiotismo como típica actitud del filósofo, la ludificación para crear motivación y así mayor productividad: "**consumimos más emociones que cosas**"; Mauro Benente, "Biopolítica, soberanía y excepción. Una revisión crítica de la obra de Giorgio Agamben", *Revista de la Facultad De Derecho y Ciencias Políticas*, 2019.

[554] Penguin Random House 2021.

[555] Enroque Ocaña, *El dioniso moderno y la farmacia utópica*, ed. Anagrama 1993.

[556] *Testo yonqui*, ed. Anagrama, 2008.

[557] Véase también Eloy Fernández Porta, *Las aventuras de genitalia y normativa*, Ed. Anagrama 2006.

[558] Ed. Sexto Piso 2019.

pastillas para dormir ha aumentado drásticamente, y que hoy en día proliferan las llamadas «clínicas del sueño». Vivimos una verdadera epidemia de insomnio. Darian Leader profundiza en la verdad sobre esta experiencia humana universal y pone de manifiesto los diferentes intereses que mueven la «industria del sueño». También todo esto tiene que ver con el capitalismo y su afán por aumentar la productividad de los trabajadores. Interesa el sueño para que produzcamos mejor.

En este contexto puede citarse como característica social la *Cultura queer*. Así, **Esteban Muñoz** proyecta una Cultura de las disidencias sexuales hacia un futuro más vasto y sensual que el de la reproducción heteronormativa[559]. Se propugna el "adiós al cuerpo", ya que cada uno puede moldearse su cuerpo, sin estereotipos o sin los anclajes tradicionales del género. Uno es diseñador de su cuerpo. No somos presos del cuerpo, este puede mejorarse. Aquel es una realidad redefinible o cambiante con una posible última versión; la identidad es transformable. El cuerpo es una simple sugerencia, un permanente comentario sobre sí mismo. La polaridad de lo femenino-masculino es pasado. Hay que aprender a construir el cuerpo. El movimiento queer ha triunfado a las apariencias, ya que cada individuo es el arquitecto de su cuerpo [560].

En este contexto, un ejemplo de artista que conecta con la idea que acabamos de expresar sería **Filip Custic**, entre la performance y la representación de cuerpos pretendiendo visualizar claramente esa idea de cuerpos que se crean y moldean, pudiéndose establecer una conexión entre su obra y el transhumanismo[561].

Por supuesto, también hay muchas publicaciones en defensa de la libertad y el liberalismo económico[562]. Incluso se habla de "narcodemocracia", ya que el fenómeno social actual es de este tipo democrático[563]. Lo que ocurre es que nosotros nos fijamos en enfoques más culturales. Por eso, sin salir de lo cultural, nos hacemos eco de otros enfoques críticos con lo anterior.

---

[559] José Esteban Muñoz, *Utopía Queer*. *El entonces y allí de la futuridad antinormativa,* Colección Futuros próximos, 2020**.** Puede verse también Paul B. Preciado, *Un apartamento en Urano,* edit. Anagrama 2019. Y Judith Halberstam, *The queer Art of failure,* Duke University Press, 2011.

[560] David Le Breton, *Adiós al cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo,* Edit. La cifra 2011.

[561] Durante el siglo XX se produce la pérdida del valor del cuerpo al ir desapareciendo este, torturado a veces, por el expresionismo de los horrores del siglo XX (Paul Virilio y Enrico Baj, *Discurso sobre el horror en el arte*, Edit. Casimiro 2010).

[562] Por todos, Robert Nozick, *Anarquía, Estado y utopía,* Edit. Innisfree, 2018, con una reflexión acerca de la función del Estado moderno, en el que se exponen algunas tesis a favor de un Estado mínimo.

[563] Juan Manuel de Prada, *El semanal,* 5 de noviembre de 2022.

N. Reacciones: lo que es farsa es la contracultura anticapitalista. Thomas Frank.

Una obra **contracorriente** es, entonces, la de **Thomas Frank**, *La conquista de lo cool. El negocio de la Cultura y de la contracultura y el nacimiento del consumismo moderno*[564]. Se fija sobre todo en el cambio producido (en EEUU) tras los años sesenta: años del triunfo del pop, hipismo, contracultura y ascenso de la izquierda. Quiere romper con el mito de que, frente al aburrimiento de los años 50, en los años 60 hubo una feliz subversión. Más bien, primeramente, la bohemia viene de hace décadas antes y se prolonga hasta los años 80. Por otro lado, el capitalismo tuvo elementos positivos. La empresa no era la parte negativa y la contracultura lo positivo. Por tanto, el paso del tiempo ha creado la ilusión de que la contracultura de los años sesenta, que se articuló alrededor del movimiento hippie en Estados Unidos y las revueltas de Mayo del 68 en Europa, fue un éxito cuyo eco sigue resonando en la actualidad. Pero lo cierto es que aquel éxito fue un mito, una construcción, y ya durante el tiempo en que la contracultura empezaba a cobrar forma, el denominado *establishment* empezó a crear los cauces para aplacar y dirigir aquellos aires de revuelta y así poder convertirlos en un negocio, plenamente asimilados por el capitalismo imperante.

Por eso, para Thomas Frank el hipismo pasó de ser la lengua de los marginados, a ser el lenguaje de la publicidad. Esta empezó a asumir mensajes de ese tipo. Hubo una deserción de conservadores hacia el bando más popular de la disidencia. Se prefieren estos modos de la contracultura. Daban imagen de "juvenil", lo contrario de anticuado. Daban sentido, frente a la absurdidad de la vieja conciencia. Crean sensación de liberación y son útiles a la Cultura de masas y al consumismo. El hipismo formó, pues, parte típica del conglomerado social. La masa necesita evasión y placer. Pasa a ser (la contracultura) el contrapeso necesario. Se desarrolla así un lado humano en las empresas y el fomento de la creatividad. Se impone la diversidad y la segmentación del mercado: de una Cultura de la gestión y la eficiencia se da paso a la creatividad [565]. En esto consiste la sensación de rebeldía[566].

---

[564] 1997 (original) 2011 (en español), edit. Alfa.

[565] La contracultura sirvió a los empresarios visionarios para hacer negocio empresarial para vender. Se usaron los mitos de la contracultura para el consumismo moderno de masa. La jerarquía pasa a ser un freno. Se trataba de conectar con esta tendencia social mayoritaria imparable. En los años sesenta surge todo ello fomentando la individualidad, para que no te sientas "masa". Desconfianza hacia el consumismo al tiempo que se fomenta. Analiza el autor cómo se hizo publicidad en esos años sesenta. Diríamos: se hace negocio vendiendo música pop. El capitalismo se volvió liberador y tuvo en cuenta el deseo. La clave es la posibilidad de la sensación de juventud, de sentirse juvenil, la ideología de la juventud, se aprovecha esta sensación para el consumismo, así por Pepsi. La sensación de juventud pasa a ser un nicho de mercado. Se trata de satisfacer la sensación o deseo de ser jóvenes para la población. La actualidad parte de este momento.

[566] Sobre la rebeldía, Albert Camus, *El hombre rebelde*, 1951 (original) destacando el papel del arte en toda revuelta. No hay revuelta sin perspectiva artística; Georges Didi-Huberman, *Desear desobedecer. Lo que nos levanta, edit. Abada*, 2020: este libro es un ensayo de fenomenología y de antropología –y hasta una poética– de los gestos de levantamiento. Interroga a los cuerpos con la psique a través del vínculo

A su juicio, de hecho, esta conquista de lo cool ha sido una constante durante varias décadas de tensiones entre el poder y su reverso: el capitalismo siempre encuentra la manera de convertir en reclamo (o en moda) cualquier revuelta social, ya sea el movimiento obrero, el pacifismo, el ecologismo o el feminismo. Thomas Frank explica cómo ya en los sesenta, y fundamentalmente desde las agencias creativas de publicidad de Madison Avenue, empezó a asimilarse el lenguaje contestatario de los movimientos juveniles. Pasaron a ser eslóganes y productos que, traspasados a la esfera del consumo, perdían toda su carga transformadora. Thomas Frank abunda en los orígenes de un procedimiento que sigue dándose en la actualidad, y cuyos efectos, aunque a veces pasen desapercibidos, tienen un profundo impacto en la evolución de las sociedades occidentales, donde los signos de cambio muchas veces aparecen transformados en una bohemia conformista y en la vacuidad hipster. Y para añadir un toque más perverso a esta relación, Frank desvela otra clave: muchas veces, la intención de revuelta y su asimilación en las dinámicas capitalistas van de la mano, se retroalimentan y colaboran para crear una fantasía en la que lo subversivo pierde su valor más allá de su interés como bien de consumo.

O. Joseph Heath y Andrew Potter, Rebelarse vende. El negocio de la contracultura.

En este contexto, la obra de **Joseph Heath y Andrew Potter**, *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*[567] desmantela que la contracultura se contrapuso al *establishment*, ya que, por contrapartida, tenía vocación de integrarse. La rebeldía cultural es el sistema mismo, no una amenaza. La rebeldía tuvo un aparente gesto de distanciarse. En realidad, la rebeldía se instaló bien en el sistema. En esta obra se hacen referencias a personajes que viven de esta estrategia. Para estos autores, la contracultura propugna hedonismo y diversión, pero esto no es un acto trasgresor, ni tiene capacidad de atacar un sistema. Personajes como el líder de Nirvana, que se suicidó, fue una víctima de la contracultura: creer que uno puede ser auténtico y real, cuando esto no existe. La contracultura desarrolla un mensaje subversivo constantemente, pero el sistema la encaja como una inutilidad a soportar. El origen de la contracultura estaría en Freud. La contracultura se presenta como una lucha contra la represión. Desarrolla una Cultura de buenos y malos (los primeros, los de la contracultura; los segundos los que no hablan bien de ella). La contracultura se expresa mediante tópicos, así, el de la explotación y opresión. De este modo, se dejan de lado las cuestiones importantes (la justicia por ejemplo) y se

---

profundo, paradójico, dialéctico, que se instaura entre el deseo y la memoria. Al igual que hay un «lo que nos mira» más allá de «lo que creemos ser», hay quizás también un «lo que nos levanta» más allá de «lo que creemos ser». Se trata de una cuestión planteada al principio –o en el interior– de nuestras opiniones o acciones partidarias: una cuestión planteada, pues, a los gestos y a las imaginaciones políticas. Una cuestión planteada a la potencia de levantarse, incluso cuando el poder no está a la vista. Esa potencia es indestructible, como el deseo mismo. Es una potencia de desobedecer. Es tan inventiva que merece una atención a la vez precisa (porque lo singular, en este caso, nos dice más que lo universal) y errática (porque los levantamientos surgen en tiempos, en lugares y a escalas en los que no se los esperaba).

[567] Original 2004, traducción de Cabriela Bustelo, 2005, edit. Taurus.

crean quimeras psicoculturales. Los “rebeldes” consideran que sus actos tienen consecuencias políticas, pero en realidad no es así.

Para Joseph Heath y Andrew Potter divertirse no es cambiar la sociedad. Que divertirse es trasgredir, es un tópico falso. En todo caso habría una pseudorebeldia. Esta es entretenida para los rebeldes. Contribuye al final a la infelicidad de la población, ya que termina repercutiendo contra instituciones sociales relevantes. Esta tendencia ha fracasado porque la gente prefiere las normas, aunque sean malas. La contracultura fomenta en cambio una mentalidad del escaqueo como virtud. De modo que se da una imagen del conformista como si fuese un descerebrado. Los anticapitalistas son aquellos que más motivan la economía y el consumo[568].

En este sentido, los autores enfatizan la necesidad de preocuparse más por la *justicia social* de modo concreto y menos por la simple agitación cultural contra las normas tradicionales establecidas.

La enseñanza del libro citado en último lugar es que los movimientos contraculturales han fracasado en sus deseos de transformar la realidad. Y que todos ellos comparten un error fatal en la manera en que entendemos la sociedad, por lo que la *contracultura* no es una amenaza para "*el sistema*" sino que lentamente *se ha convertido en otro producto que éste ofrece en el mercado de consumo capitalista*.

Joseph Heath y Andrew Potter abordan el tema de la contracultura y su "*anticonformismo*" como un mito que de alguna forma domina el pensamiento político, económico y cultural, mito aceptado y adoptado tanto en el movimiento antiglobalización como por el feminismo y el ecologismo, así como por otras corrientes de pensamiento que se proclaman a sí mismas como "*progresistas*" sin serlo en verdad.

Potter y Heath llegan a la conclusión de que los movimientos contraculturales no son tan "únicos" como aparentan. *Hippies* y *Yuppies*, según reclaman Potter y Heath, tienen el mismo origen. De hecho, ¿hasta qué punto lo que prima en todo esto no es sino la condición humana, y la tendencia e instinto humanos naturales, de mejorar la situación económica y personal? La antropología tendría que decir en este debate. No hay capitalismo que absorbe contracultura. Lo que hay son tendencias sociales de mejorar individualmente de forma económica y gente que tiene decesos que las empresas satisfacen, y quien puede se lo permite. Lo revela por ejemplo el gusto y su relación con el consumo en tiempos incluso anteriores al capitalismo moderno[569].

---

[568] De hecho, añadimos, los peinados, las zapatillas diferentes, las camisetas especiales, los clubes…

[569] **Thorstein Veblen,** *Teoría de la clase ociosa*, 1899, pone de manifiesto que el gusto motiva que económicamente se originen respuestas adecuadas. El gusto es un elemento de emulación social a través del consumo. Arnold Hauser desarrolló el mismo concepto desde la metodología del materialismo histórico (*Historia social de la literatura y el arte*, 1951). El gusto y el consumo están íntimamente ligados por su propia condición, no por engaño del capitalismo; el gusto como preferencia de ciertos tipos de ropa, alimentos y otros productos básicos afecta directamente las opciones del consumidor en el mercado.

La enseñanza del libro citado en último lugar es que los movimientos contraculturales han fracasado en sus deseos de transformar la realidad. Y que todos ellos comparten un error fatal en la manera en que entendemos la sociedad, por lo que la *contracultura* no es una amenaza para "*el sistema*" sino que lentamente *se ha convertido en otro producto que éste ofrece en el mercado de consumo capitalista*.

P. David Brooks, **Bobos en el paraíso**.

Reseñamos, igualmente, David Brooks, *Bobos en el paraíso. Análisis de los nuevos yuppies, un híbrido de la informalidad de los sesenta y la ambición de los ochenta*[570]: el burgués-bohemio o "bobo" es alguien acomodado y adinerado (que gana más de 100.000 dólares al año) pero que da imagen de rebeldía espiritual, al contrario de los *yuppies,* que se complacen en la exhibición de marcas y la proclamación de sus conquistas de lujo. El "Bobo", una década después de los *yuppies,* es un producto acomodado económicamente pero más trufado de rebeldía espiritual.

Como dice el autor, incluyéndose en el grupo de los "bobos", "somos gente adinerada, pero tratamos de no convertirnos en seres materialistas". Los Bobos son contrarios al *establishment,* pero se han convertido en el actual *establishment.* Los Bobos son clase culta y definen nuestra época. Se distinguen por su forma de ganar el dinero, pero más aún por su forma de gastarlo; evitan hacerlo en cosas de lujo, ya que son virtuosos. Del blanco anglosajón protestante pasamos al Bobo que crea su propio paraíso. Los Bobos son conservadores en vaqueros... Gracias en gran parte a la influencia del establishment Bobo vivimos en una era de relativa paz social. La vida intelectual también ha mejorado. Los Bobos tienen motivos para sentirse orgullosos de su aportación al país. También ha mejorado el ocio. Los Bobos tienen criterio para adquirir objetos, ordenar espacios y seleccionar lo que beben. El Bobo es universitario y pone una atención especial en los detalles y la enorme importancia de las pequeñas cosas. Actúa como un refinado intelectual del consumo, un científico *del pequeño placer*, un complejo experto de lo simple. Y todo ello ofreciendo **una sensación natural** y de calado. Los Bobos no se conforman con consumir lo bueno; aspiran, además, a recibir un mensaje, aprehender algo espiritual. Son coleccionistas. Esta élite culta practica la informalidad. La era de la información ha generado este fenómeno. Otro elemento esencial de esta actitud es la emulación de las Culturas oprimidas. Las personas cultas se niegan a ser meros peones en una sociedad consumista[571].

---

[570] 2000 (fecha del original en inglés).

[571] Por su parte, **Jesús González Maestro** resalta el fracaso de la democracia occidental que hemos recibido moldeada por la Cultura anglosajona. La democracia propia de la posmodernidad anglosajona protestante ha agotado todas sus posibilidades excepto la última, su posibilidad de transformación en un nuevo totalitarismo, aun manteniendo las formulaciones externas y ya degradadas de la democracia. La reflexión de González Maestro no está destinada a minar hermenéuticamente la democracia sino justo al contrario, a dilucidar la entidad de sus enemigos, quienes han superado su orden formal mediante otro funcional y perverso, la de sus parásitos. Por consiguiente, "del futuro nada está excluido. Nada desaparece definitivamente mientras tenga aseguradas

Q**. Lo curioso del debate.**

La cuestión, en términos algo expresivos o incluso coloquiales, es, para entendernos, la siguiente. Hay un partido político de "Cultura" (PPC) y un partido político de "economía" (PPE). La *cuestión* es si PPC es más importante que PPE, es decir, si la Cultura también es importante, o lo es más la economía. Pero partiendo de que, en todo caso, lo primero es ser de izquierdas y lo segundo de derechas. Acto seguido, los partidos políticos expresados precisan vocablos: si eres defensor de la Cultura, has de hablar en términos de anticapitalismo, feminismo, indigenismo etc. Con esto se identifica lo cultural con la lucha por el bien. El quid no es defender la Cultura en cuanto tal, al margen de lo político.

Sin embargo, el debate que importa es si realmente la **soberanía popular** (fenómeno que hasta se ignora en estos libros), así como los distintos principios jurídico-políticos rectores del orden social, son entonces una pantomima, ya que lo que cuenta es el factor del capitalismo opresor. Es un debate, como puede apreciarse, esencial, o al menos inevitable, a la luz del énfasis y apoyo editorial hacia estos autores de éxito intelectual, para el estudio del impacto de la soberanía popular sobre la Cultura artística.

---

sus posibilidades de transformación". En este proceso el autor, que confronta con sencilla pero eficaz nitidez el caso occidental con el estatismo totalitario de la República Popular China, entiende que la destrucción del moderno estado, que nació en Castilla y fue a parar al posterior dominio y transformación protestante, es víctima de tres factores: los nacionalismos, las iglesias y los "amigos del comercio". A diferencia de la República Popular China, en las democracias occidentales la penetración del totalitarismo no emana del Estado sino de los enemigos de este, que apoyados en las formas de la democracia posmoderna no son sino los referidos nacionalismos, las religiones y las estructuras multinacionales del comercio. En consecuencia, y a pesar de que el sistema democrático se funda en la permanencia inalterada a través de las múltiples y aparentes posibilidades de su transformación barajadas permanentemente por la actividad política y periodística, constituye sin embargo un ciclo que, como todos, alcanzará su final por agotamiento de las posibilidades vitales de su transformación. "De hecho, sólo la muerte es el fin de las sucesivas posibilidades vitales de transformación. Si el Estado sobrevive a la democracia, será un Estado totalitario, al modo de la República Popular China. Si, por el contrario, el Estado no sobrevive a la democracia, el resultado será una sociedad humana desorganizada políticamente, y articulada bajo la forma de un neofeudalismo posmoderno, en la línea que parecen haber tomado las decadentes democracias occidentales, regidas por el populismo nacionalista, el fideísmo religioso y los intereses financieros de los «amigos del comercio», auténticas multinacionales sin fronteras ni barreras fiscales estatales" (p. 7). Cabría añadir al argumento del autor, que a ese estado de cosas subseguiría el dominio del más fuerte: sin duda el totalitarismo comunista chino, o en su caso una futura transformación del posible "neofeudalismo posmoderno" como gran fuerza política. La cuestión es que los posmodernos parásitos del Estado "han convertido a la *teoría* de la democracia en la *práctica* de la oclocracia y en el triunfo de la demagogia, contrarias ambas a la supervivencia misma del Estado y a la preservación del ser humano como alguien capacitado legalmente para ejercer la libertad" (p. 8). En fin, la democracia habría devenido un espectáculo de manipulación de la ley y un juego entre tramposos.

R. Recapitulación.

Las críticas al capitalismo son certeras, otra cosa son las alternativas. Compartimos esta crítica pero no como un medio para proclamar el marxismo. Es preciso compartir que el modelo cultural existente es superficial (como ejemplarmente pone de manifiesto Sennett[572]).

Otros enfoques critican igualmente el modelo neoliberal, pero desde enfoques más ricos o creativos, y no son tan monótonos o reiterativos y alejados de la realidad. Por ejemplo, puede citarse José Luis Villacañas, *Neoliberalismo y teología política*[573], para quien el neoliberalismo viene a ser una religión de carácter totalizante que crea un mundo desesperanzador por su afán de abarcarlo todo. La solución es que no ocupe un ámbito tan esencial de nuestras vidas, para pasar a compatibilizar con otras realidades que puedan contrarrestarlo, ya que la persona que vive anclada en metas u objetivos solo económicos vive una vida parcial e insuficiente.

La contestación, por la vía del socialismo, parece agotada. Ya no creen en él ni siquiera los intelectuales. Tiene mayor futuro el Estado de la Cultura. Se trata de partir de la "Cultura" y organizar el diseño social con esta ratio. Lo otro, de la rebeldía progresista, se ha convertido en un simple trampolín para ocupar esferas de poder a través de contactos personales. Lo cultural-ilustrado indica el camino actualmente.

Sorprende el énfasis en el capitalismo, y que no haya enfoques como el que estamos haciendo, desde un punto de vista propiamente cultural. Incluso cuando se detecta (ya es raro) un problema de anti ilustración (caso de Marina Garcés, *Nueva ilustración radical* [574], al hablar de que el mundo contemporáneo es radicalmente anti ilustrado) el análisis se detiene en el autoritarismo, el fanatismo, el catastrofismo, el terrorismo como caras de la poderosa reacción anti ilustrada que domina nuestro presente.

A mi juicio, el problema (y menos en el contexto cultural) no es ni el terrorismo ni el autoritarismo, sino un problema de diseño social.

Tras considerar los libros que acabamos de reseñar en último lugar surge la duda irónica de si lo mejor que le ha podido pasar al arte no es sino haberse convertido en mercancía. En todo caso, estas publicaciones hablan mucho de política, pero desconocen, al menos aplicado a Europa, la existencia del "Estado social"...

A juicio de Fisher, el capitalismo genera aburrimiento. Parece claro que lo que a uno disgusta, aburre; y a la inversa. Critica Fisher la adición actual al entretenimiento. En eso también estamos de acuerdo, es decir, en la crítica al capitalismo. Lo que ocurre es que el socialismo de champán no parece la solución.

---

[572] Richard Sennett, *La Cultura del nuevo capitalismo,* Ed. Anagrama 2006.

[573] Ned ediciones 2022.

[574] Editorial anagrama 2021.

2. De la crítica intelectual a la sociedad, a la crítica intelectual al capitalismo.

En general, las publicaciones de la contracultura oprimida bajo el capitalismo son muestra de un malestar intelectual. Esta actitud no es nueva, desde luego. Lo característico venía siendo que el intelectual criticara la sociedad.

Ahora bien, significativamente, esta actitud desaparece. Lo que se critica, obsérvese, **no es la sociedad** ni la realidad. Lo que se critica es el capitalismo.

Pese a que la soberanía popular despliega todos sus efectos[575], desaparece algo tan típico (de la actitud intelectual) como la crítica a la sociedad. El intelectual no trasciende, está inmerso. Como fue el acompañante histórico de la soberanía popular, ahora parece desconcertado.

E**l "pueblo**" no es objeto de crítica, pese a ostentar el poder social. El poder no es criticado. Se sigue la inercia de finales del siglo XVIII del victimismo popular, como si nada hubiera cambiado desde entonces. Ahora el pueblo (como ya no hay rey poderoso) pasa a ser la víctima del capitalismo.

La realidad ya no es algo de lo que escapar como, entre infinidad de ejemplos, plantea Lautremont en *Los cantos de Maldoror*. Lo más cercano esto hoy día es el gusto por la basura de los estetas actuales.

Es discutible si esta concepción, por cierto, debe someterse al método de la **deconstrucción**, por aplicar una categoría comúnmente asociada a estas tendencias. Se parte de unos conceptos del pasado, de carácter generalmente marxista, que merecen ser discutidos. Entendemos que la deconstrucción no puede significar desmontar solo mitos del liberalismo. Es incluso discutible si el término "capitalismo" no es sino una invención. Como dice F. Savater, no hay Estados-no capitalistas, como no hay Estados sin poder [576].

Es significativo que los autores mencionados hayan perdido esa actitud de crítica social; o autocrítica (una vez somos todos parte del elemento popular).

3. **No se puede hacer caso omiso -de forma tan directa- de los principios rectores del orden social**.

Se obvia, en las publicaciones citadas, toda consideración a los principios rectores del orden social (principio democrático, representatividad, soberanía popular). Como si

[575] Es significativo que siempre el intelectual mantuvo una postura crítica con la sociedad en general. Fue característica una parcela propia, una crítica del intelectual contra la realidad o el pueblo. Los expresionistas hablaron incluso del Wircklinchkeithass o "asco a la realidad". Ahora es el capitalismo el destinatario de las críticas, no la sociedad. Quizás haya que recordar lo más genuinamnete intelectual dejando esta posición del político enmascarado.

[576] *La filosofía como anhelo de revolución*, Madrid 1976.

no existieran. También se obvia la integración -en las democracias- del Estado social y del Estado del bienestar. En todo caso, a la hora de tocar temas político-sociales y culturales hoy día parece inevitable conocer todo esto. Se habla de política, pero no se conoce el Derecho *político*.

4. Interrelación y simbiosis entre soberanía popular y productoras culturales.

Sin perjuicio de que la industria cultural pueda influir en la definición de los productos culturales, y sin perjuicio asimismo de que pueda haber élites, o sin perjuicio igualmente de que pueda haber manipulación social, el punto de partida de todo el sistema social está en la soberanía popular y el principio democrático, con todo lo que esto significa. Obviar esta realidad no es posible actualmente, igual que no era posible obviar las teorías de Darwin en el siglo XIX. Los *productores influyen, los consumidores deciden*.

Dudo de si a los críticos del "capitalismo", aparentemente defensores de la Cultura, realmente les interesa esta última, o si más bien la instrumentalizan al servicio de una causa más política que cultural.

No es correcta esa interpretación según la cual existe solo un capitalismo omnipresente manipulador y opresor, donde los ciudadanos no tienen papel alguno. Hay quienes, al parecer, niegan todo valor al principio democrático, cuando este, pese a los posibles debates, es también una realidad.

Por contrapartida, vivimos sociedades cuyo punto de partida es el ciudadano como sujeto de derechos. Es más, el individuo es el "cliente" del político o dirigente. Este hecho hace que haya demandas sociales que los gobernantes se ven en la obligación de satisfacer. La Cultura es un reflejo del diseño social que aquellos confeccionan de esta forma, a partir de sus demandas, votos, valores, posicionamientos, sensaciones y reivindicaciones. Es un hecho que los políticos notan la presión de los ciudadanos como agentes sociales. Basta un simple cambio de percepción popular para echar a una persona del gobierno en elecciones.

5. La elección de la gente, en lo cultural, por el consumismo pop anglosajón.

La "Cultura pop" dominante, como nuevo poder absoluto, no es (al menos solo) un efecto de una industria capitalista que se "impone" al pueblo. La Cultura pop se implanta en los distintos países de Occidente, gracias al "gusto pop" de la mayoría de la población que acoge "libremente" estas tendencias que vienen del capitalismo consumista anglosajón. El gusto del nuevo imperio es pop, o al menos así se expande o consolida, y la gente hace juego a estos valores; a la gente le gusta el consumismo pop capitalista.

Esta actitud de favorecimiento de la expansión de esa Cultura no se ha dado solo entre los supuestos ciudadanos "neoliberales", sino también por la sociedad en general, también por quienes en apariencia criticaban el consumismo mientras que, al mismo tiempo, eran los representantes prototípicos de la esencia misma del consumismo pop anglosajón. No es casualidad que donde más se ha implantado "lo pop", fuera de EEUU, haya sido en los países (europeos o hispanoamericanos) vinculados al imperio

norteamericano. Vivimos dentro de un imperio cuya Cultura pop-capitalista consumista acogemos porque gusta o al menos porque no hay otra alternativa.

La sociedad europea (liberal o progresista) no mostró un rechazo al pop consumista, ni a sus canciones. No se quisieron popularmente otras alternativas. La Cultura se impregnó de este carácter. No interesó a la población hacer realidad o profundizar en una vía tradicional culta propia, rechazando lo vulgar. Más bien, primó una actitud consumista de gusto norteamericano. Lo curioso es que lo "capitalista", en su lugar de origen, pasaba a tener un mensaje "progresista" en el lugar de destino. La derecha quedaba satisfecha con "su economía" y la izquierda quedaba satisfecha con su "discurso del contrapoder ocupando el poder" (sobre todo, los puestos culturales e ideológicos). La Cultura, en realidad, importa poco para unos y otros.

Desde el progresismo, la referencia no era generalmente Cultura soviética, sino Cultura capitalista anglosajona. Incluso, para dar imagen de intelectual, qué mejor que llevar distintivos consumistas.

Por su parte, el sector de población indiferente al pop terminó asumiendo pasivamente esta tendencia.

Tal como se ha razonado, **"Estados Unidos es** ya algo más que esto y aquello, el cine o los automóviles, la música, los westerns, los multimillonarios los rascacielos, Calvin Klein o la NBA. Cada elemento de este surtido ha dejado de ejercer fascinación como elemento aislado. El fenómeno ahora consiste en que es la totalidad norteamericana la que se importa o impone como un lote completo. No solo los modos de vida sino el contenido de la vida. No solo la manera de divertirse sino la diversión. No es solo un estribillo sino una lengua, no solo una receta sino la comida... Da lo mismo que se atienda al fenómeno en Gran Bretaña, en Francia o en Italia o en España. Bajo el pensamiento único, en el mercado único y la aldea global se hacen a la americana desde Indonesia hasta Chile pasando por pequeño" (**Vicente Verdú**, *El planeta americano*[577]). Este libro expresa cómo los contenidos sociales como políticos o económicos que se están expandiendo son coherentes "con los ideales fundacionales de ese país y su idiosincrasia peculiar pero no por ello tienen que sentarnos bien a todos".

Se adoptó este modelo voluntariamente; en parte porque traía consigo una imagen de libertad pop; se trataba de la libertad de fumar Marlboro (o hierbas de otro tipo) o de llevar unos vaqueros con un pequeño corte (porque vaqueros "solo" no era suficiente, tenía que haber un toque de "consumo").

Todo esto es curioso. En la historia de Occidente, lo popular es un fenómeno menos desarrollado en la órbita anglosajona que en la órbita hispana. Curiosamente, recibimos enseñanzas, de un método popular, allí donde más desarrollado estuvo nunca lo popular. Pero este carácter popular de lo hispano no se desarrolló, finalmente, hasta sus últimas consecuencias, al quedar suplantado por el pop del norte. No obstante, todo esto podría cambiar en un futuro.

6. No se prefirió la Cultura ni la tradición. El triunfo del pop-bostezo.

[577] Editorial Panorama 1996.

La tradición europea se agotó con la Guerra Mundial. No hubo capacidad, al parecer, para desarrollar alternativas desde la tradición cultural europea. Sobrevino rápidamente el fenómeno progresista-consumista. Los principios democrático y de soberanía popular significaron seguir el sentir popular. A toda democratización avanzada es inherente la generalización del gusto y valores populares. Esta es la situación tras la Segunda Guerra Mundial y el ocaso de Europa.

El pop es además lo más lógico cuando se trata de organizar una sociedad a nivel masivo, donde todos los ciudadanos cuentan. ¿Cómo seguir propugnando un modelo social, donde una Cultura elevada mande, a costa de sacrificar el sentir popular? Realmente, tras la Segunda Guerra Mundial no parece concebible. Se hizo lo que se podía hacer: una solución cultural apta para la generalidad de la sociedad.

Ahora bien, pasadas varias décadas podríamos plantearnos subir un poco de nivel, en vez de seguir descendiendo culturalmente, como se ha hecho (en el contexto de la democratización) durante las últimas décadas.

Tarde o temprano surgirá el debate del Estado de la Cultura. Un sector relevante de la población podría dar muestras de cansancio con la basura-pop, procurando el dominio social.

Pero recordemos lo acontecido tras la Segunda Guerra Mundial en conexión con ciertas tendencias anteriores: en los países de "importación" cultural (Francia, Italia, Alemania, España…), se desarrollaron pronto -con especial intransigencia social- grupos pop propios. Desde los gobiernos no hubo más remedio que seguir esta tendencia popular. No dieron frutos los esfuerzos de los gobiernos por generalizar música de otro tipo, en España de autores como por ejemplo Joaquín Turina, o sobre todo Joaquín Rodrigo, también Cristóbal Halffter, Carmelo Bernaola, o Luis de Pablo; todo eso tuvo un éxito muy relativo o nulo. Tampoco tuvieron realmente arraigo popular directores o intérpretes, como Ataúlfo Argenta, Nicanor Zabaleta, Narciso Yepes y Andrés Segovia, Victoria de los Ángeles, Alfredo Kraus, Pedro Lavirgen, Montserrat Caballé... Por cierto, Joaquín Rodrigo devino hasta impopular. Todo esto no tenía ni por asomo el gracejo de lo pop. No dio más de sí lo cultural porque la sociedad iba por otro camino[578].

La culpa no es de los gobiernos europeos. Estos, inicialmente, o con anterioridad a la hecatombe cultural, prefirieron, antes que el pop importado consumista, el folklore regionalista. Pero el avance de la música capitalista era imparable [579]. En definitiva, venía de un país aliado, con bases militares en nuestro territorio.

El pueblo "democrático" prefirió el pop consumista. El propio movimiento de cantautores favoreció también los aires del capitalismo musical. La libertad se asoció a

[578] Diríamos que no triunfó el mensaje beethoveniano. Más bien, la sociedad en general no se planteó una posible opción distinta de un pop arrollador. Se generó así la sociedad del "pop-bostezo" tal como la conocemos hoy: unos cantan y otros bostezan.

[579] Recordemos también la película *La chica ye-ye*, de Concha Velasco y Tony Leblanc, *Historias de la televisión* de Sáenz de Heredia, 1965.

ciertas corrientes de este tipo pop[580]. No hubo, pues, alternativa al pop. España es claro que se sitúa en la órbita general de Occidente y la población, por gusto, aceptó como en esos otros países, el discurso de la música fácil. Lo culto cuesta siempre más. Lo popular era eso otro.

Todo este relato es un buen ejemplo de cómo **democracia y arte** han funcionado en estrecha relación. Ambos son parte de una misma realidad. El pop democratizó. Y el pueblo democrático optó por el pop. Ante este torrente, lo demás quedó sin fuerzas a nivel social general, una vez que el pueblo pasó a ser protagonista social.Dejó de ser incluso concebible un modelo social basado en una idea de alta Cultura. ¿Cómo organizar la sociedad de esta forma? Se revelaba más sencillo seguir el gusto social mayoritario, por propia cuestión dde ordenación social.

No se dio más el fenómeno de los estrenos de las óperas o sinfonías con vitalidad propia. Era inimaginable que en un contexto social así, de popularización social, pudiera haber arte o Cultura artística de otro tipo. Los tiempos mandan. Estamos ante una época distinta donde el pueblo y su gusto y valores pasan a dominarel escenario. Pasamos de "die Bühne" al "show".

La negación del arte, que afirman los teóricos, no fue fruto del arte o de la filosofía. La famosa "muerte del arte" fue un efecto de la evolución de la sociedad. Actualmente los gobiernos ya ni siquiera se esfuerzan por mostrar otras posibles alternativas. Nadie se lo plantea. El diseño social está absolutamente impregnado de lo pop. Pero quizás pudiera estar tocando fondo. Y el siguiente estadio evolutivo sea el Estado ilustrado, donde manden los valores de la Cultura quedando la mayoría subordinada a ese reto.

Volviendo al discurso inicial, por aportar datos, y no solo ideas, **se nos explica** [581] que no fue hasta bien entrada la década de los 50 cuando se produjo el comienzo de los llamados Estudios culturales, que fijaban la atención en todas las manifestaciones culturales de los países anglosajones y su relación con el poder; se inicia, así, el estudio de materias que hasta entonces no habían sido perceptivas de ser analizadas en el ámbito de la educación secundaria y universitaria, como el tema que vamos a tratar.

Se afirma, sobre la historia de la música pop, que esta es un exponente de la realidad social, política y cultural española. Y, sobre el rock and roll como "música de origen estadounidense" que, aunque los discos de Elvis Presley se editaron en España con pocos meses de retraso con respecto a E.E.U.U, los medios de comunicación prestaron

---

[580] Jorge Luis Marzo, *Arte moderno y franquismo*, 2006. Sobre la oposición al franquismo, en un plano cultural, Juan Albarrán, *Disputas sobre lo contemporáneo. Arte español entre el antifranquismo y la postmodernidad*, ed. CSIC 2019; igualmente, Jordi Gracia, *La resistencia silenciosa. Fascismo y Cultura en España,* Editorial Anagrama 2004; Jordi Gracia, *A la intemperie. Exilio y Cultura en España,* Editorial Anagrama 2010.

[581] José Manuel Jiménez y Carlos Hierro, *Breve historia de la música pop en España; y* Jesús Ordovás, *Historia de la música pop española*, ed. Alianza, 1987.

escasa atención a este tipo de música. Los jóvenes españoles optaron por el Dúo Dinámico, las ye-yés. Facilitaron este hecho la apertura franquista y el boom del turismo y el hecho de que había problemas más serios que el de la americanización de lo español, con cada vez menor convicción de su savia propia.

Muchos de los jóvenes comienzan, también, su incursión en el mundo de la droga. A la muerte del dictador Franco, en el año 1975, se generaliza la música pop. La conocida "Movida" de los 80 sigue la tenencia. En los años 90 algunos grupos (Penélope Trip, Manta Ray,...) cantan incluso ya en inglés y son expresión de las bandas musicales anglosajonas; en el siglo XXI hay una gran variedad de formaciones musicales que cultivan todos los tipos de ritmos musicales: rap (La Mala Rodríguez, Violadores del Verso,...), pop (La Oreja de Van Gogh, Astrud), rock (Pereza, Sidonie, Russian Red...), tecno (John Talabot, Pional,...), cantautores y neo-cantautores (Nacho Vegas, Ismael Serrano,...)...

En las sociedades democráticas los distintos espacios culturales vitales se llenaron por quienes tocaban más alto. Lo otro, así, suena, en efecto; pero no se oye. Ni menos se escucha.

7. La pérdida de distancia entre el sujeto y la Cultura artística.

El espíritu democrático del pop puede explicarse también intelectualmente. Me refiero en concreto a un concepto que aparece con especial frecuencia en los clásicos de la teoría del arte (en Adorno por ejemplo, o incluso antes en Walter Benjamin): el concepto de **"distancia",** que aparece también en Simmel como necesario para que pueda darse el efecto de estetización que se desea.

Pues bien, el pop es la supresión de distancia; es el "exceso de familiaridad", en definitiva la popularización o desautorización, o más bien cosificación del arte[582]. Por tanto, es discutible si el nuevo pop es arte, porque su mérito ha estado en lograr lo contrario de lo que aquel es. Como apunta T. Escobar un arte (sin ser arte) se convierte en un puro y simple fenómeno social.

Un factor interesante también es, pues, la "pérdida de distancia"; se produce en todos los ámbitos de las relaciones sociales, también en las oficinas y las Universidades, por ejemplo. Debemos aceptar la democracia como es. Nuevamente, todo esto encaja con la soberanía pop. También tiene indudables ventajas. El trato, aunque más chabacano, es también más familiar, humano y directo. Hay más ventajas que desventajas. Debemos tenerlo en cuenta para afianzar la democracia frente a posibles discursos que nos presenten sus debilidades; hay, pues, que conocerlas y asumirlas, para evitar posibles alternativas.

En este contexto, relacionamos las reflexiones anteriores con el libro de **Byung-Chul-Han**, *La crisis de la narración* [583], por algunos puntos de conexión. Según este autor, existe una crisis de la narrativa (el propio interés exacerbado por la narrativa,

[582] Destaca la falta de distancia como factor de nuestro tiempo Byung-Chul Han, *El enjambre*, Edit. Herder, 2013 original 2014 en español.

[583] Ed. Herder, 2023.

actualmente, pone de manifiesto la crisis de la narración). La narrativa se contrapone a la información. Esta triunfa, aquella no. Importa solo lo inmediato. Se fija en el ensayo de Walter Benjamin, *El narrador* [584]. El rasgo esencial de la narración en **la lejanía**, la lejanía desaparece y se impone en su lugar la falta de ditancia. La información es efímera, pierde su valor al pasar el instante de novedad. La información pertenece al reportero, lo opuesto es el narrador. Se pierde el aura. La cercanía desencanta. Se nos inunda de informaciones. Narración e información se excluyen. Nada de lo que sucede favorece la narración, solo a la información. Habría que ahorrarse la explicación, en la narración, bastaría con la fuerza de la descripción del hecho.

8. El melómano abandonado. El derecho subjetivo al arte y al placer.

A nadie interesó la perspectiva del melómano de vocación. El **oyente de arte musical quedó abandonado**. Incluso fue calificado su gusto de "viejo". Se le mandó a las reservas, es decir, conciertos con música del pasado sin la vitalidad de entonces.

Por un lado, se produce la invasión de la música consumista, con ausencia de alternativa real.

Por otro lado, el mundo del arte contemporáneo se profesionalizó y se desentendió de las sensaciones "humanas", siguiendo la idea de Ortega. Incluso, por efecto del pop, quedó aquel sin opción social posible. Desde entonces, ha sido un ir a la deriva.

La alternativa fue vivir culturalmente del pasado. Es preciso escribir todo esto, para que al menos quede un testimonio de lo que hubo, ya que pronto quizás esto ni siquiera se entienda.

Rimbaud dijo que debemos ser absolutamente modernos. Por tanto, añado que hoy debemos ser absolutamente contemporáneos. Los oyentes queremos un arte que provoque sensaciones intelectuales de interés. ¿Un derecho subjetivo? Es preciso luchar por algo que merece la pena.

En definitiva el oyente, quedó sin espacio. Al melómano le queda la historia. Lo popular se ha interiorizado absolutamente hasta en los presumibles ámbitos cultos. La alternativa fácil sería olvidarse del arte. En realidad, ¿es necesario? No resulta tan fácil.

En suma, si, como se ha razonado, la característica de la modernidad es el futuro, la de la posmodernidad la nostalgia por el pasado y en el la actualidad el "presentismo" (o culto al momento presente sin el ayer y sin el mañana), en el arte (musical, al menos) parece ser lo contrario. No hay presente, sino solo pasado para quien desee la sensación espiritual de impacto elevado[585].

---

[584] Ed. Metales pesados, Santiago de Chile 2008.

[585] En este contexto pueden citarse varias obras, sobre una reflexión del pasado y el tiempo: David S. Landes, *Revolución en el tiempo: El reloj y la formación del mundo moderno*, Ed. Crítica, 2010, traducido por A. Boladeras Usón (obra sobre los esfuerzos del hombre por controlar el tiempo, los relojes, etc.); Christian Marclay, *The Clock*, Ed. White Cube 2010); Graciela Speranza, *Cronografías: arte y ficciones de un tiempo sin*

9. ¿Autonomía del artista hoy?

Me acojo al concepto, especialmente desarrollado en el mundo de la teoría del arte, de "**autonomía**".

El primer enfoque, sobre la autonomía, viene a ser que el artista históricamente mantuvo el desiderátum de su autonomía superando *dependencias*. Después pasa a discutirse si, frente a la autonomía, el arte ha de ser combativo políticamente; para muchos se revela entonces insuficiente el planteamiento de la autonomía, al ser muestra de una actitud (censurable) de desentenderse de los problemas sociales; el arte ha de ser político (entendiendo por tal, de izquierdas) y no puede ser neutral o autónomo.

Lo que me interesa plantear es la posibilidad de que, realmente, el arte no es autónomo hoy día, debido al excesivo influjo del poder existente, es decir, el poder popular. Si se critica la historia, por la dependencia del arte respecto del poder del momento, hoy ocurre lo mismo: el arte autónomo no se da, por el excesivo peso del poder real actual. El poder del pueblo. Nunca el arte había tenido una realidad enfrente tal poderosa, la soberanía popular. *Ya no es pérdida de autonomía. El nuevo poder es tan absoluto, por la bondad de sus indiscutibles postulados, que el arte ha desaparecido.*

Es una **falta de autonomía superlativa** que nunca se había dado con tanta intensidad. O no hay arte, o hay divagaciones en "el espacio" sin llegar a la sociedad, que *es donde el arte tiene su destinatario*. Lo social está copado por lo popular y por sus representantes, entre ellos los gobernantes y los artistas pop.

El pueblo se muestra crítico contra un empresario que pueda hacer una fortuna trabajando, pero se muestra satisfecho de los cantantes ricos que simbolizan sus valores populares. Sus fortunas nunca se ponen en entredicho. Todo esto es un reflejo claro del mundo de la soberanía popular.

Lo divertido del pop, intelectualmente, es observar que no se aprecian tantas diferencias entre una "foto" de la corte de los monarcas absolutos del siglo XVIII y una foto de los cantantes actuales sobre una alfombra.

Es significativo el influjo de los principios jurídicos sobre la realidad social y cultural.

---

tiempo, Edit. Anagrama 2017; Jacques Attali, *Historias del tiempo*, Fondo de Cultura Económica de España, 1985 (también sobre el tema de los instrumentos de medición del tiempo); Grafton Tanner, *Las horas han perdido su reloj: las políticas de la nostalgia*, edit. Alpha Decay, 2022, sobre la nostalgia y su conversión en una industria. Del mismo autor, *Un cadáver balbuceante;* Mark Fisher, *La nostalgia y el futuro perdido*; Zygmunt Bauman, *Retrotopía*, Editorial Paidós 2017; Reinhart Koselleck, *Futuro pasado Para una semántica de los tiempos históricos*, edit. Paidos, 1993; François Hartog, *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo, 2007*, Universidad Iberoamericana, México, 2007, donde advierte que el régimen de historicidad no es una realidad dada o directamente observable, sino que es construido por el historiador

En los tiempos de Ortega (*La deshumanización del arte*) e incluso de Adorno (*La Teoría estética* [586]) aún podía debatirse la posibilidad de una soberanía popular compatible con una noción de elitismo dirigente. En las últimas décadas no cabe duda de que este debate se ha erradicado. La soberanía popular se ha convertido en una soberanía absoluta. El tema del elitismo intelectual como posible freno o contrapeso se ha diluido. Los nuevos profesores, equivalentes a Adorno, Horkheimer…, tienen asumido e interiorizado el nuevo modelo popular.

10. La parte aprovechable del debate, y el Estado de la Cultura.

Comparto, no obstante, la visión que aportan -las numerosas publicaciones del anticapitalismo- en el sentido de que **la Cultura** se ha convertido en nuestras sociedades en algo insustancial. Para los autores mencionados, la culpa es del referido capitalismo.

Los problemas vienen de los excesos del nuevo poder. Y, como todo poder, debería someterse a alguna limitación. Es decir, esto se resuelve en Derecho contraponiendo el principio democrático y el principio del Estado de la Cultura.

En las democracias actuales, al parecer, quien puede, opta por soluciones en un plano privado. La solución final ¿es huir a lo privado? Esta consecuencia, típica de las democracias, no parece muy coherente con el propio principio democrático.

Gobiernan otros, a medida del pueblo, pero no los mejores. Y estos, por su parte, se van a lo privado. Y ¿no sería mejor que los mejores gobernaran y que sus ideas sirvieran para que todos se beneficiaran de un modelo social, público pues, dirigido de esa otra forma? ¿No sería mejor avanzar por la senda de lo público, de esta forma? ¿No hay hipocresía haciendo ver que se defiende lo público, cuando al final ocurre lo contrario? ¿No deberían los mejores gobernar, en vez de ser "expulsados" a lo privado? ¿No debería la sociedad beneficiarse de esta forma? ¿No sería mejor que la sociedad quedara impreganda de valores superiores? ¿O es mejor una sociedad a medida de los valores ordinarios de la generalidad? Al menos la Cultura ¿no debería sustraerse de este orden social del gusto general?

11. Del binomio "capitalismo-ciudadanos oprimidos", al binomio "sociedad-Cultura".

En suma, el binomio de interés deja de ser "capitalismo contra ciudadanos oprimidos". A mi juicio hay otros dos binomios de mayor interés.

El primero, el de "sociedad pop-ciudadano interesado en la Cultura".

El segundo, el de "profesional del arte-ciudadano interesado en la Cultura".

El arte se ha convertido en algo interesante solo para los que buscan entretenimiento. Y para los profesionales que estudian sus manifestaciones, como quien estudia o colecciona variedades de plantas o de insectos.

---

[586] Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, ed. Akal; también *Filosofía de la nueva música* 1949 (en español ed. Akal 2003).

Sin embargo, el oyente debería ser protagonista. La sensación de nobleza de espíritu ha de contar. Y el oyente musical debe poder seguir disfrutando de las disonancias dolorosas, por usar la expresión adorniana.

En arte, no hay otro concepto importante que “el amante del arte”. Aporta el criterio rector y guía. El resto, pueblo o profesionales, no.

Así pues, el capitalismo neoliberal no satisface. El marxismo tampoco convence. Solo divide socialmente y no aporta nada. La solución parece el Estado de la Cultura en el sentido expuesto. Es decir, la Cultura como ideal de vida. El capitalismo parece no tener alternativa. El problema es que no solo termina consumiendo los ideales posibles, sino que se convierte en un falso ideal. Las personas con creatividad terminan en el bucle económico, o en el burocrático. La vida termina siendo, en el fondo, mediocre. La Cultura debería ser el complemento.

CAPÍTULO 9. IDIOSINCRASIA CULTURAL DE NUESTRO TIEMPO POP. EL SENSACIONISMO POP Y EL SENSACIONISMO ARTÍSTICO.

1. La sensación de nuestro tiempo. Versiones intelectuales de nuestro presente.

A. Depresión, miedo, ambigüedad, hastío, soledad, impotencia, malestar.

Es evidente que, para la definición de la Cultura social del presente, es importante observar el contenido de las publicaciones de distintos autores (filósofos, intelectuales o antropólogos, generalmente) que informan de las características de nuestro tiempo que, por mi parte, he calificado como "pop-bostezo".

Vamos a fijarnos, pues, en varias publicaciones. Pueden distinguirse dos grupos. Las de los autores donde predomina una tradición intelectual clásica. Las de los autores que utilizan la crítica con afanes políticos.

Nos fijamos seguidamente en los primeros. Nos interesa indagar en la sensación de nuestro tiempo, como sociedad de la emocionalidad. Vamos a intentar una labor sistemática observando una idea central en cada obra, pero es evidente que existen libros que exponen varias claves conjuntamente cuando van analizando los distintos temas del presente [587].

Se ha destacado que la **soledad** es la clave de nueva sociedad. Así, por Noreena **Hertz**, *El siglo de la soledad, recuperar los vínculos humanos en un mundo dividido* [588]. El trabajo y la comunidad se desintegran. Los más pobres se encuentran más solos, aunque la soledad afecte también a los ricos. El neoliberalismo es culpable. Cada vez se participa menos en sindicatos o actos religiosos. La soledad es el mal de nuestro tiempo. No se soluciona solo teniendo contacto personal con otros seres. Hay que reforzar los vínculos entre el individuo y el Estado y entre los propios individuos. Hay sensación de abandono y de pérdida de fe en la política. Una forma de soledad es la exclusión social y la marginación. La soledad está en el origen del populismo y del totalitarismo. Tiene, pues, una traducción política. Genera odio hacia los demás. La vida en las ciudades engendra mayor soledad. Por la tecnología creamos una propia burbuja digital. No nos fijamos en quienes nos rodean. Sentimos a los demás cada vez más ajenos.

Uno de los filósofos populares más exitosos y prolíficos de nuestro tiempo es sin duda (a la luz de las sucesivas publicaciones, traducciones y eco obtenido) **Byung-Chul Han**. Con su característico estilo, no exento a veces de cierta palabrería, en *La sociedad del cansancio*[589] compone frases llamativas queriendo hacer ver que, en esencia, el problema de nuestro tiempo es que el hombre actual *no tiene fiestas*, y que las posibles

---

[587] Es el caso de Yuval Noah Harari, *21 lecciones para el siglo XXI*, Editorial Debate, 2018. investiga los problemas tecnológicos, políticos, sociales y existenciales de nuestro tiempo. O Jorge Dezcallar, *Abrazar el mundo. Geopolítica. Hacia dónde vamos*, Ed. La esfera de los libros, 2022 abordando desde los cambios provocados por las revoluciones de la tecnología, la información y la genética; a las relaciones internacionales dominadas por Estados Unidos, China y Rusia, y el papel de la Unión Europea; o los conflictos locales en Sudamérica, África, los países islámicos…

[588] Edit. Paidós 2021.

[589] Ed. Herder 2018.

alternativas (es decir la Cultura, lo religioso lo sublime) están *cansados*. Y concluye que hay un problema generalizado de **depresión**: "el sujeto se ve forzado a aportar rendimientos y termina quedando extenuado, depresivo, por así decirlo, acaba desazonado de sí mismo. Se siente cansado, hastiado de sí y harto de pelear contra sí mismo.... La melancolía, con la que se asociaba un rasgo elitista, se habría democratizado hoy y convirtiéndose en depresión". La lectura de estos textos es atractiva siempre. Pero en cuanto al fondo, ¿realmente el quid social está en que la población ha de tener fiestas? La depresión no parece tampoco un problema social general. Ergo, la sociedad no parece estar enferma. (Solo tiene mal gusto).

También se ha afirmado que el factor definitorio de la sociedad actual es la actitud frente a la **ambigüedad**. Se niega la ambiguedad por el fundamentalismo, o se incurre en relativismo. La diversidad se reduce en todas partes, tanto en la naturaleza como en la Cultura. El consumo es lo único que aporta una falsa imagen de diversidad. Hay una supuesta autenticidad. En la actualidad, la complejidad, la pluralidad y la diversidad ya no se perciben como un enriquecimiento. Debe haber tolerancia frente a la ambigüedad, ya que esta es consustancial a lo humano. Un mundo sin ambigüedad… ¿merecería la pena ser vivido? Pregunta que lanza en el contexto del futuro maquinismo. ¿Habría belleza? (**Thomas Bauer**, *La pérdida de la ambigüedad*[590]).

En este contexto, para otros la sensación principal en el mundo que vivimos es la de **fracaso** (**Arjun Appadurai y Neta Alexander**, *Failure,* 2019) y para otros **el miedo**, así para Heinz **Bude**, *La sociedad del miedo*[591]; miedo que se asocia a los populismos (por supuesto, a los populismos de derecha, no a los de izquierda) y que se observa en el aumento de los casos de depresión de los individuos. El miedo es síntoma de una situación social de incertidumbre. La clase mayoritaria ve peligrar su futuro y el individuo se siente arrojado a un mundo en el que ya no se siente resguardado ni representado. También hay miedo a las posibilidades del desarrollo personal[592]. Es decir, el miedo marca nuestro comportamiento social, hay que ser siempre políticamente correcto, hay miedo a decir la verdad y se refleja asimismo en la crítica de arte, ya que hay pavor a decir la verdad sobre el artista.

Ni cansancio ni miedo. Lo característico de la persona actual es **la impotencia**, para Paolo Virno**,** *Sobre la impotencia. La vida en la era de su parálisis frenética*[593], ya que las formas de vida contemporáneas están marcadas por la impotencia. Por un lado, se crea socialmente una imagen de abundancia y oportunidades. Pero, por otro lado, no se logra hacer aquello que conviene y se desea. Tampoco somos siquiera capaces de sufrir de manera apropiada los golpes a los que estamos sometidos. Saboreamos la potencia,

---

[590] Editorial Herder 2022.

[591] Editorial Herder, 2017 (traducido por Alberto Ciria).

[592] Rafael López Borrego, *Arte, estética freak y medios de comunicación*, 2019; también detecta miedo, Franco "Bifo" Berardi, *Autómata y caos*, cartografías de la oscuridad, ed. Enclave de Libros, 2020.

[593] Edit. Tercero incluido 2022.

pero no la podemos volver acto; situación que genera todo un catálogo de pasiones tristes: arrogancia manchada de abatimiento, timidez descarada, etc**.**

El **malestar intelectual** es una actitud que en todo momento y lugar se manifiesta a la hora de describir una sociedad (lo que Saramago, haciéndose eco posiblemente de Pessoa, denominaba "actitud del desasosiego"). Como dice Pessoa, "me irrita la felicidad de todos estos hombres que no saben que son desgraciados" (*El libro del desasosiego*). Sólo en la creación se libera momentáneamente esta sensación de malestar inherente[594]**.**

Sobre nuestro tiempo, dentro de las habituales visiones catastrofistas, puede citarse la de Jean Baudrillard. Según este reconocido intelectual, el arte está en todas partes y esto no ha evitado su banalización[595]. Lo único sublime en el arte sería la magia de su desaparición. Podemos hablar "del arte en la desaparición del arte". El valor primario del arte es su poder para crear ilusión; sin embargo, en la estética contemporánea no hay cabida para tal espacio interpretativo.

Jean Baudrillard nos introduce en el tiempo de la desilusión estética. El arte pretende ser irónico, pero es una ironía gastada. Estamos en una especie de parodia de la **Cultura, fruto de una desilusión**. Y sobreviene la metáfora de la basura (de esta nos haremos eco de nuevo infra), afirmándose que es como si la Cultura estuviera buscando dentro de sus propios desechos. Pero la destrucción ya no es una destrucción de sentido, propia de aquellas destrucciones de imágenes que se pudieron dar en el pasado para destruir la Cultura, sino que, al revés, se trata de crear y crear imágenes, hasta que no digan nada. Los nuevos objetos ornamentales del arte se están beneficiando de una herencia, donde hablar de arte significaba hablar de arte. Se trata de fetiches (término que aparece de forma frecuente en las distintas publicaciones, sobre todo las de énfasis

---

[594] El intelectual-artista experimenta, asimismo, la sensación de enigma, de incertidumbre, de riesgo, de duda de lo que uno hace. Es la "sutil duda o presentimiento de que era inútil lo que uno hacía" (Robert Musil). Acaso su incertidumbre proviene, a su vez, de su afán de mejorarse. Nada más característico de la creación que el masoquismo. En el creador las ideas se van haciendo más y más grandes, como el alud de nieve, y necesitan entonces salir, como el niño que quiere nacer. Y es entonces cuando, en vez de echar las ideas al aire y olvidarse de ellas, al creador le viene la genial idea de plasmar *en papel* lo que es aire, ante la necesidad de liberarse, creando, de un peso que lleva dentro. Escribir es *eliminarse*. "Escribo por el placer de desaparecer" dice Umbral (*Mortal y Rosa*). Y no hay creación sin dolor. Tanto que cuando el creador termina su criatura pedirá no tener más ideas en muchos años, pide volver a la realidad y sus pequeñas y maravillosas mezquindades, pide la nada y pide liberarse de la "*vara* y el castigo (que) dan sabiduría" (*Proverbios* 29,15). Pero sufrirá tarde o temprano un nuevo calentamiento de ideas, un nuevo encuentro con una realidad oculta. El creador vive en una profunda contradicción: se cree el ser más libre del mundo cuando en realidad vive en un profundo cautiverio. La libertad es su celda. Desde su *interior* vive todos los mundos que imagina. La creación se hace pensando en un mundo mejor que habrá de llegar. Si se crea es porque se necesita crear una realidad mejor.

[595] La idea puede relacionarse con César Antonio Molina, *Qué bello será vivir sin Cultura,* 2021.

marxista), igual que los fetiches sexuales que llegan a no proporcionar ni siquiera placer sexual. La realidad se convierte en la actitud de aquel que cree en la idea del sexo sin tener sexo. Y culpa en gran medida a Warhol de la eutanasia del arte[596].

Así pues, la ratio de nuestro tiempo sería, según las publicaciones mencionadas, respectivamente, el cansancio, la desilusión**.** Para **Peio Aguirre,** *Estilo. Estética, vida y consumo,* la actitud del hombre actual se caracteriza por la búsqueda de sensaciones que conduce al **hastío**[597]. Estas visiones pueden relacionarse fácilmente con la idea de posmodernidad que nos ha ocupado, o con la idea de sensacionismo que explicaremos después.

En este ambiente, de la desaparición o catastrofismo, puede recordarse también *Estética de la desaparición* de **Paul Virilio** [598].

Existe una "alegría compulsiva", una alegría que expresa miedo al fracaso, una visión afirmativa edulcorada. Eagleton se muestra crítico con el hecho de que el optimismo haya pasado a ser un valor clave en nuestra sociedad (la industria del pensamiento ha substituido la idea de esperanza por un término menos intrigante y más sencillo de manejar: el optimismo). En cambio, propone recuperar el valor de la esperanza inteligente (**Terry Eagleton**, *Esperanza sin optimismo*[599]). Se genera pues un "progresismo ingenuo", sobre la base de que no deja de ser cierto que el progreso viene de la mano del comercio (**Matt Ridley**, *El optimista racional, ¿Tiene límites la capacidad de progreso de la especie humana*?[600]).

Se genera un modelo social de empobrecimiento cultural y humano. Reina la sensación antojadiza. Así, José Carlos **Ruiz**, *Incompletos. Filosofía para un pensamiento elegante* [601] aborda la pérdida del pensamiento elegante, el dominio de la emocionalidad, y la postfelicidad en el contexto de la globalización. Distingue Ruíz el sujeto preglobal y el sujeto hipermoderno. Este dinamita el sentido critico y del pudor, imponiendo el lenguaje de la emocionalidad (sensaciones, diríamos). El otro, además, es un objeto de consumo. En suma, se produce la vulgarización del individuo con la pérdida de elegancia

[596] Jean Baudrillard, *La ilusión y la desilusión estéticas*, editorial Monteávila 1997. Del mismo Jean Baudrillard, citamos también *Cultura y simulacro*, 1978; igualmente, *De la Seducción*; o *El complot del arte*, E. Amorrortu, 2007; puede verse también, en este contexto, Pablo Caldera, *El fracaso de lo bello, ensayos de antiestética*, Ed. La caja books, 2011.

[597] Edit. Turner 2022. En este contexto puede verse S. González-Varas, *La sensación de sinsabor y el placer estético*, Edit. Abada, 2020.

[598] Edición en español. Editorial Anagrama, 1988; edición original, en francés, 1980.

[599] Editorial Taurus 2019.

[600] Editorial Taurus 2010.

[601] Edit. Destino, 2023.

(entendiendo por tal "saber distinguir"), un sujeto sin referencias intelectuales, sin esfuerzos intelectuales, solo pide atención y se decanta por la distracción. Es un "indigente mental". La identidad se configura desde el exterior, desde lo ajeno (el sujeto actual es un sujeto heterónomo). Tras la globalización crece el interés por la felicidad. La felicidad actualmente no tiene nada que ver con lo anterior a la globalización. Se diluelve, en lo emocional, lo privado y lo público. Antes era esencial la educación. Se procuraba el bien común, no tanto el individual. La otredad se suplanta por la identidad.

Una sociedad no puede reducirse a evitar alteraciones, ha de haber un desarrollo de la resistencia. Hay que contar también con este factor de la resitencia, ya que no solo la sensibilidad puede ser un factor. Svenja **Flasspöhler**, *Sensible, ¿resiliencia individual o sensibilidad social?*[602] se pregunta si las sensaciones son asuntos puramente personales y si necesitamos una evolución personal o una revolución social. El hombre ha sufrido un proceso histórico de progresiva sensibilización del yo y de racionalización de las pasiones. La historia es una reducción de comportamientos violentos a través de la sensibilización o refinamiento, regulando los instintos, creando un "superyó" que controla sentimientos. Pero este proceso no ha terminado.

Ante tan alarmante escenario, puede ser interesante como contrapeso, Francisco Martorell Campos, *Contra la distopía, La cara B de un género de masas* [603], porque una sociedad distinta no se consigue solo mediante historias inspiradas en nuestros temores sino también en nuestros deseos.

B. En este contexto, pero con un carácter muy diferente.

El planteamiento al que acaba de hacerse referencia quedaría incompleto sin las citas de Evola (1898-1974) o Jünger. Se trataría, solo aparentemente, de una misma relación con el rechazo por lo burgués. Desde luego, no es, sin embargo, lo mismo el ideario de autores como los que acabamos de citar, que el de estos otros. En torno a Evola, por ejemplo, el tema tiene connotaciones especiales, más de fondo. Diríamos que, tras un intento de llevar a la práctica sus ideas, sobreviene la reflexión. ¿Qué hacer cuando se observa que es imposible una reacción, ante lo consolidado del "sistema"?

De Julius **Evola** (filósofo primero futurista, después dadaísta y finalmente tradicionalista, claramente antiburgués e inconformista, relacionable con el fascismo italiano, pero incasillable) destacamos su libro *Cabalgar el tigre: orientaciones existenciales para una época de disolución*[604]. A diferencia de otros libros del autor, en esta obra Evola asume que el capitalismo y la democracia no tienen alternativa y, entonces, nos plantea opciones sobre cómo sobrevivir en el mundo superficial, hueco y materialista. Observa que el desierto crece. "Nuestro tipo de hombre no tiene nada que ver con el mundo burgués".

El punto de partida es que Evola escribe para un determinado modelo de persona, no se dirige a todo el mundo, ni tampoco pretende cambiar la sociedad, o nada similar. Escribe para la persona "que ya no pertenece interiormente a este mundo que vive

[602] Ed. Herder, 2023 (original 2021).

[603] Ed. La Caja Books, 2021.

[604] Ed. El laberinto s/f.

actualmente". "Está de pie entre las ruinas, en medio de la disolución, pertenece a otro mundo distinto de valores tradicionales". (…) "El hombre que consideramos no tiene ningún interés en afirmarse y exponerse en la vida exterior de hoy en día, su vida interior permanece invisible e invulnerable, por lo cual el sistema comunista no tendría para él la significación dramática que tendría para cualquier otro".

Evola se propone entonces resolver "el problema del comportamiento a adoptar en la existencia, aunque sea solo en el plano de las reacciones y de las relaciones humanas más elementales".

El primer consejo es "no dejarse impresionar por aquello que parece todopoderoso, ni tampoco por el triunfo aparente de las fuerzas de la época".

Y es que "no existe ninguna idea, causa o meta digna de un compromiso del propio verdadero ser, ninguna exigencia a la cual pueda reconocerse el menor derecho moral y el menor fundamento, fuera de lo que en el plano puramente empírico y profano proviene de un simple estado de hecho".

La actitud ha de ser la "apoliteia, el distanciamiento, que no conlleva necesariamente consecuencias particulares en el dominio de la actividad pura y simple…". "La apoliteia es la de irrevocable distancia interior respecto a la sociedad moderna y a sus valores; es el rechazo a unirse a ella, por cualquier lado espiritual o moral; quedando esto bien claro, con un espíritu diverso podrán ser también ejercitadas las actividades que uno puede hacer servir para un fin superior e invisible, tal como hemos indicado".

Ya Nietzsche hablaba "de la lucha por la supremacía en medio de condiciones desprovistas de todo valor".

"Lo que hay hoy día es esencialmente una masa inestable de individuos aislados, privados de lazos orgánicos, masa contenida por estructuras exteriores o movidas por corrientes colectivas amorfas y cambiantes. Las diferencias que existen hoy día no son verdaderas diferencias. Aquí todavía las palabras de Zaratustra siguen siendo de actualidad: ¡Plebe de arriba y plebe de abajo…"! "En el lugar de las unidades tradicionales hoy en día aparecen asociaciones organizaciones profesionales y partidos carentes de interés". A su juicio la familia se ha depreciado. Asimismo la mujer, ya que he perdido su espiritualidad.

Estudia profundamente a Nietzsche, Max Stirner, Junger, La nueva objetividad de F. Matzke, Christof Steding (autor de *El imperio y la enfermedad de la Cultura europea),* contradice el nihilismo y la idea de "prosperidad social basada en lo económico" y "la de neutralización metódica desde la infancia de toda forma de sensibilidad".

Considera la sociedad actual heredera del existencialismo. Se fija en Séneca cuando afirma que "a los dioses agrada el hombre superior enfrentado con la adversidad".

"Se produce la disolución del individuo" y su "anonimato". De lo que se trata es de "abatir al individuo". "Estando esto claro, se pregunta por "cuál es la Cultura que podría ser opuesta y que debería servir de refugio a la persona".

Y contesta diciendo que no es fácil porque "no hay puntos de referencia verdaderamente válidos", pero que "las posibilidades positivas solo pueden concernir a una minoría ínfima compuesta por seres en quienes preexiste o puede despertarse la dimensión de la trascendencia". Este vendría a ser el concepto clave alternativo. Según Evola, "solo estos seres pueden proceder a una evaluación muy diferente del mundo sin alma, de las máquinas, de la técnica, de las grandes ciudades modernas, de todo lo que es pura realidad y objetividad, que aparece frío, inhumano, amenazante, desprovisto de intimidad, despersonaliza ante, bárbaro. Es precisamente aceptando esta realidad y estos problemas como el hombre diferenciado puede especializarse y formarse según la ecuación personal válida activando en él la dimensión de la trascendencia y quemando las escorias de la individualidad". Se refiere pues "al hombre que nos interesa".

Nos gusta la frase de Schömberg, que cita, "toda su felicidad consistía en reconocer la desgracia".

"Desde hace un buen tiempo gran parte de la humanidad occidental considera como algo natural que la existencia se encuentre privada de cualquier verdadero significado y que no deba encontrarse ordenada bajo un principio superior, por lo cual se ha acostumbrado a vivirla de la manera más soportable, menos desagradable posible. Ello tiene como contrapartida y consecuencia inevitables una vida interior siempre más reducida, informe, lábil y fugaz..."[605].

C. Planteamientos ligeros, cursis u optimistas.

No faltan las versiones amables, optimistas e incluso algo cursis[606]. Sobre esto, Simon May, *El poder de lo cuqui* pone de manifiesto cómo **los cuquis** moldean el gusto de nuestro tiempo. Simbolizan la estética del presente. Caracterizan la sociedad actual. La humanizan. Según el autor, Mickey Mouse, Hello Kitty y Pikachu encajan plenamente en el patrón estético de lo que en inglés llaman «cute» y que en español identificamos con las cosas monas, adorables, achuchables… en definitiva, con lo cuqui. Son figuras, muñecos, personajes u objetos que despiertan nuestra ternura y nuestra capacidad de empatizar. May llega a la conclusión de que lo cuqui no es solamente un capricho estético o una moda del momento, sino uno de los factores que explican nuestra época. A mi juicio, todo esto más bien es un ejemplo de otra característica social, la de "infantilización" en la medida que esto influya [607].

Para **Gilles Lipovetsky**, *De la ligereza*[608], la ligereza es lo que marca el espíritu de nuestra época y está omnipresente en el mundo occidental (artes plásticas, industria,

[605] Sobre Evola, imprescindible el libro de Eduardo Alcántara, *El hombre de la tradición*, Editorial Eas, 3ª edición, 2022.

[606] Sobre lo cursi, en un contexto estético, Ana Martínez Collado, *Ramón Gómez de la Serna, una teoría persona del arte, antonologia de textos*, edit. Tecnos, 1988 (original de 1934).

[607] Edit. Alpha Decay (traducción de Albert Fuentes) 2019.

[608] Editorial Anagrama.

energía, informática, consumo, educación, deporte, tecnología, medicina, sexo) en forma de miniaturización y liberación de todas las ataduras. La modernidad era pesada, moralista y rigorista, buscaba compromisos e imponía obligaciones. Después ha venido una revolución liberadora. Los individuos necesitan sentirse libres, pero también quieren establecer vínculos. El resultado de esta tensión es una angustia que no cesa. Tampoco cesan, antes bien crecen, la inCultura de los estudiantes, las agresiones y faltas de respeto cotidianas, la desinformación de los medios de información, la inmoralidad de los representantes públicos, el número de suicidios, los neofascismos disfrazados de progresismos, la distancia económica entre pobres y ricos.

Sara Ahmed, *La promesa de la felicidad. Un crítica Cultura al imperativo de la alegría* [609]se fija en el ese giro hacia una creciente atención hacia la felicidad, como lo refleja el número alto de libros de psicología positiva, creando una economía de la felicidad industria de la felicidad, a base de Culturas terapéuticas. Esta reflexión conecta con el Estado del bienestar y el utilitarismo[610].

D. Aceleración e indiferencia.

Seleccionamos también dos obras de **Hartmut Rosa**. En *Alienación y aceleración: hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*[611], Rosa parte de señalar la idea de **aceleración social**, con la paradoja (en la sociedad moderna) de que, por un lado, el incremento de tecnología debería liberar el tiempo a las personas y, por otro, resulta evidente que masivamente el tiempo se vuelve cada vez más escaso. Y "al invertir constantemente mayor energía para mantenernos competitivos perdemos capacidades para llevar adelante una vida autónoma".

En la segunda, *Resonancia*[612], expone Rosa que las sociedades modernas se aceleran (se expanden incesantemente: innovan, aumentan la producción, acortan los plazos, estimulan el consumo, multiplican las conexiones) sin que esta aceleración nos haga más felices y ni siquiera nos proporcione más tiempo, ya que, más bien, contribuye a producir una creciente alienación, enlazando, pues, con la idea de alienación de Marx. Si la aceleración es el problema, la solución, argumenta Hartmut Rosa, puede entonces residir en la *resonancia*: como la aceleración conduce a una pérdida de vínculos afectivos con el mundo (ese es en realidad el problema), debido a la sustitución o reemplazo de unas cosas por otras, la solución pasa por crear vínculos afectivos con el mundo haciendo perdurar las relaciones de amistad con las personas o los afectos con las cosas. Por tanto, en la sociedad existen patrones y normas para nada trasparentes que gobiernan la vida del

---

[609] Ed. Caja negra 2019; otra obra de Sara Ahmed es *Denuncia, el activismo de la queja frente a la violencia institucional*, Edit. Caja Negra 2022.

610 Otras referencias son Gilles Lipovetsky, *La felicidad paradógica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo,* Edit. Anagrama, 2006; William Davies, *La Industria de la felicidad: Cómo el gobierno y las grandes empresas nos vendieron el bienestar*, Malpaso Ediciones 2016.

[611] *E*dit. Katz, 2016.

[612] Katz Editores, 2019.

ser humano que le impiden llevar una «buena vida. Se trata pues de identificar el problema y darlo solución: la resonancia.

Lo que denuncia Rosa es la **indiferencia** frente a la vida y sus componentes, la frialdad con la que el ser humano, en nuestra época, se relaciona con los demás y lo demás. No se trata de reorganizar el mundo con la ayuda de nuestros artefactos técnicos, sino simplemente de entrar en relación con él. Entrar en relación con alguien, con una idea, con una obra que nos conmueve (un libro, un paisaje, una pieza musical...): la buena vida sólo puede proceder de este impulso vital, que no es más que un "hilo vibratorio". Todas estas relaciones vibrantes que somos capaces de activar, a veces, en nuestras vidas nos descentran de la lógica de la instrumentalización y la mercantilización. "Hay que aprender a escuchar el mundo, a percibirlo de nuevo y a responder a él; es muy distinto a deshacerse de él"**, sugiere Rosa.** Hacer que el mundo vuelva a ser capaz de hablar, hacer que estos "hilos vibratorios" cobren vida: más allá de un programa político (ausente aquí, aparte de su propuesta de una renta mínima básica).

Por su parte, **Pamela Lee**, *Cronofobia*[613], estudia el arte de la década de los años sesenta con especial detalle, bajo la ratio de una *idea de aceleración de nuestras vidas* (tras la posmodernidad) y lucha contra la temporalidad y las tecnologías. Realiza una meditación e incluso con obsesión sobre el paso del "tiempo"[614] y el carácter efímero de la fama moderna. Se incide con frecuencia en este cambio en la visión de la concepción del tiempo. La visión acelerada del tiempo en conexión con las redes lleva a estudiar los cambios en los modos de comunicación a base, ahora, de formatos breves o microtextos de todo tipo (así, C.A. Scolari, *Cultura Snack* [615]).

Sobre el individuo en la sociedad democrática y la Cultura de nuestro tiempo es interesante la obra de **Éric Sadin**, *La era del individuo tirano. El fin de un mundo común*[616]. A su juicio, hay una soberanía popular que se afirma y es real, pero que se conjuga con una idea de sinsabor principal, de subordinación del individuo que no casaría con dicha soberanía, hasta el punto de hablar de **espejismo de la soberanía popular**. Todo esto conduce a un organismo de seres esparcidos y a una tiranía de la multitud, a una desintegración de lo común, con sensación de desilusión y que uno no puede hacer nada. Se describe bien la situación o sensación del individuo actual. Habla de furor y de guerra de todos contra todos. Cita a Erick From, *Anatomía de la autodestructividad humana*. Habla Sadin de *aislamiento colectivo o sensación de colectividad pero en aislamiento*.

E. Lo pop-line como característica del pop-bostezo.

Otro rasgo de nuestras sociedades pop es lo "pop-line"**.**

---

[613] Edit. Cendeac 2017 (2004, original).

[614] Reinhart Koselleck, *Futuro pasado, para una semántica de los tiempos históricos*, ed. Paidós Ibérica, 1993.

[615] La Marca editorial, 2020.

[616] Editorial Caja negra. Original de 2020, traducción de 2022 versión española.

Nos referimos al poder de la **imagen y de la comunicación** [617]. Nos basta con la realidad como pantalla. O el entusiasmo (mejor sensación) por la ficción. José Jiménez, *Crítica del mundo imagen*[618] expone que la uniformización a través de la imagen conlleva la pérdida, la dispersión, la fragmentación, del sentido de la humanidad. De ahí que siga siendo referencial el término "modernidad" para seguir definiendo nuestra época, aunque, eso sí, en una nueva fase, la fase del mundo imagen. A su juicio, resulta crucial avanzar en el establecimiento de criterios filosóficos de distinción entre los diversos tipos o clases de imagen.

Las **redes sociales** llevan a dar cauce a la necesidad de ser reconocido por la tribu colectiva[619]. Juan Soto Ivars, *Arden las redes*[620] parte del hecho obvio de que nuestra realidad está marcada por las redes, lo que provoca debates polarizados en los que todo depende de en qué bando se esté. Las redes crean una sensación de irrealidad que provoca no tener al rival enfrente. Crean el falso sentimiento de pertenecer a una mayoría por estar rodeado de otros usuarios que refuerzan determinadas posturas. Arraigan ante la crisis de credibilidad de los medios de comunicación y la búsqueda de información rápida huyendo de lo tradicional.

Pero lo que el autor quiere destacar es la censura que a su juicio existe, pues ya no se trata de la tradicional prohibición vertical aplicada por aparatos del Estado, sino horizontal marcada por determinados grupos. Vivimos una situación de linchamiento digital, de peticiones de boicot, de recogidas de firmas como características de un nuevo mundo de redes sociales con autocensura del propio usuario[621].

Profundiza en la realidad digital como característica de nuestro tiempo Byung-Chul Han, *No-cosas. Quiebras del mundo de hoy*[622]. Expresa ese rasgo del presente, según el cual se elimina la comunicación personal, a través de la *comunicación digital*, pese a que el hombre no puede vivir solo con fantasmas. El hombre pasa a ser un **"phonosapiens**", que se escenifica en las propias redes, en una economía de rasgos lúdicos, procurando un consumo de experiencias. Destaca la importancia en nuestras vidas del Smartphone, por el que el mundo aparece a nuestra disposición, a través del sentido del tacto. El *sentido del tacto* es el más desmitificador, todo resulta a nuestra disposición. La digitalización hace desaparecer "al otro" como mirada. Esto produce pérdida de empatía. La ausencia de mirada conduce a una relación perturbada con uno

---

[617] Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La Cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada,* Edit. Anagrama 2010.

[618] Editorial 2019.

[619] Marshall McLuhan, *El medio es el masaje,* Edit. Paidós 1988 remipresión 1995.

[620] Edit. Debate 2017.

[621] Otra obra de este autor es *Poscensura,* Editorial Flash 2017.

[622] Edit. Taurus 2021.

mismo. Todo pasa a ser información. El *Smartphone* tiene aspectos emancipadores y funciona como un confesionario portátil. El *facebook o el google* son los nuevos señores feudales (ellos sacan provecho de los datos que elaboramos). El régimen liberal nos impone *la comunicación*.

Vivimos, así, aturdidos por la comunicación y la fiebre digital. El *selfie* es, asimismo, parte importante de nuestra realidad. *La inteligencia artificial* no permite pensar. No es apta porque uno no puede experimentar tener "carne de gallina". Lo importante es, sin embargo, la disposición *anímica*, citando (reiteradamente) a Heidegger. Por tanto, las *"***no-cosas***"* desplazan a las cosas en la realidad. Estamos en la transición de la era de las cosas a la era de las no-cosas. No priman las cosas, sino la información. El mundo se vacía de cosas y se llena (o ensucia) de información inquietante como voces sin cuerpo. Vivimos, pues, *un ruidoso* tsunami de información, nos hundimos en el ruido y nos alejamos de la apreciación del silencio. Ante la *digitalización*, que desmaterializa y descorporeíza el mundo, el futuro parece estar en lo neoromántico a través de la materia. Sin embargo, en lugar de guardar recuerdos, almacenamos inmensas cantidades de datos. Los medios digitales provocan la necesidad de nuevos estímulos. Como cazadores de información, nos volvemos ciegos ante las cosas silenciosas y discretas. Todo esto impregna, a su vez, lo cultural o artístico. El arte ya no es un oficio sino una forma de pensamiento que comunica una idea prefabricada. El olvido de las cosas se apodera del arte, quiere instruir en vez de seducir. Con frases o ideas como las expresadas (y otras como que "los poemas no son compatibles con nuestra época" o que "se lee poca poesía") termina primando el estilo "informativo" del autor, en esta ocasión a través del juego verbal entre la cosa y la no-cosa[623].

Por su parte, **Deresiewicz**, *La muerte del artista* realiza una advertencia sobre cómo la **economía digital** amenaza la vida y el trabajo de los artistas, es decir, la música, la escritura y las artes visuales que sustentan nuestras almas y sociedades. Se escuchan dos relatos sobre ganarse la vida como artista en la era digital. Uno surge de Silicon Valley: «Nunca ha habido un mejor momento para ser artista. Si tienes un ordenador portátil, tienes un estudio de grabación. Si tienes un iPhone, tienes una cámara de cine. Y si la producción es barata, la distribución es gratuita: se llama Internet. Todo el mundo es un artista; simplemente explote su creatividad y publique sus cosas». El otro relato proviene de los propios artistas: «Claro, puedes poner tus cosas ahí, pero ¿quién te va a pagar por ellas? No todo el mundo es un artista. Hacer arte lleva años de dedicación y eso requiere medios de apoyo. Si las cosas no cambian, el arte en gran medida dejará de ser sostenible». Entonces, ¿qué relato es el verdadero? ¿Cómo se las arreglan los artistas para ganarse la vida hoy en día? Deresiewicz, un destacado crítico de arte y de la Cultura contemporánea, se propuso responder a estas preguntas. Sostiene que estamos en medio de una transformación de época. Si los artistas fueron artesanos en el Renacimiento, bohemios en el siglo xix y profesionales en el xx, un nuevo paradigma está surgiendo en la era digital.

Para **Armand Mattelart**, *Un mundo vigilado*,[624]existe en nuestras sociedades una situación de **vigilancia excesiva**: videovigilancia, ficheros, huellas genéticas,

---

[623] Puede verse también Jussi Parikka, *Una geología de los medios*, 2021.

[624] Edit. Paidós 2009.

escuchas, chips RFID… En los regímenes democráticos se multiplican las más diversas técnicas de intrusión en la vida cotidiana de los individuos, en nombre de la lucha contra las «nuevas amenazas» (en este contexto crítico al capitalismo, el consumo y la mercantilización también Manuel J. Borja-Villel, *Campos magnéticos: escritos de arte y política*[625]).

F. Lo minimalista.

Citamos también a **Kyle Chayka**, *Desear menos*[626]. Primeramente tiene interés que un término artístico sea la ratio de su ideario, ya que se emplea el término "minimalismo" para caracterizar comportamientos sociales (también, diríamos, la palabra "deconstrucción", de origen igualmente cultural o filosófico ha pasado al vocabulario casi habitual de nuestros días). El autor se hace eco de Marie Kondo cuando aconseja deshacernos de nuestras posesiones para ser más felices. En nuestra sociedad puede decirse que hay una tendencia minimalista a deshacerse de las cosas inútiles. Igualmente, nos sometemos a dietas depurativas y asistimos a retiros espirituales donde se prohíbe el uso de la tecnología. Abrumados por el ritmo frenético de la vida moderna, soñamos con espacios aireados, silenciosos y puros, dignos de aparecer en nuestro feed de Instagram. Se trata de un minimalismo de ideas.

Según la autora ha surgido un anhelo de tener menos; al final todo son sensaciones. La pregunta que lanza es si no sería mejor prescindir de todo lo que hemos ido acumulando en la sociedad de nuestro tiempo, por ser cosas prescindibles, para llegar así a una verdad más profunda. Los cuatro aspectos o claves que analiza y aporta respectivamente son: reducción, vacío, silencio y sombra. Se trata de proteger nuestras sensaciones. Al final, nuevamente surge la duda de si estas tendencias son reacción a la sociedad (capitalista, o existente) o son formas que en el fondo la confirman. Esta forma de minimalismo, encarnada por figuras como Steve Jobs, se ha convertido en un símbolo de estatus al alcance de muy pocos, un estilo de vida que predica la austeridad al tiempo que fomenta los excesos de la Cultura hiperconsumista que dice combatir: el individualismo, la desigualdad social o la explotación laboral.

Este libro critica la creciente banalización del minimalismo a raíz de la crisis financiera de 2008, y muestra que nuestro «deseo de menos» es mucho más que una moda pasajera. En su búsqueda de los orígenes filosóficos y espirituales del minimalismo, Chayka ahonda en la vida y la obra de artistas como Donald Judd, John Cage y Agnes Martin y de arquitectos como Philip Johnson. Sin embargo, lejos de la novedad, ¿no estamos ante la repetición de viejas tendencias, como el estoicismo (de hecho, el autor habla de él en el libro) o incluso el cristianismo y su noción de austeridad? Se busca una frase de un autor anglosajón («menos es más», según Mies Van der Rohe) y ya tenemos

---

[625] Edit. Arcadia 2020. Se trata de una queja frecuente. El capitalismo es computacional, ya que los nuevos iconos son los datos. Esto genera obsesión por el control de los datos, vigilancia, control y explotación. Eso sí, es un fantasma industrializado (Armen Avanessian, *Miamificación*, Ed. Materia Oscura 2019).

[626] Ediciones Gatopardo 2022.

lo importante: nueva "Cultura" que nos hace olvidar el mismo pensamiento presente en la Cultura clásica.

G. Lo superficial.

Por su parte, la actitud descriptiva de la sociedad como algo superficial, monótono, carente de interés o de trascendencia, es una especie de constante, desde la segunda mitad del siglo XX. Citamos a Carver o Salinger, como clásicos.Se trata de descripciones, desde dentro de la sociedad, reflejando su podredumbre, sin motivaciones políticas.

De **Carver** seleccionamos *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?* [627]. Este libro es una sucesión de conversaciones de personas características de nuestro tiempo, conversaciones insulsas sin el menor fondo con planteamientos consumistas. Un retrato que quizás pudo llamar la atención por su novedad cuando se publicó, pero que actualmente no puede sorprender a nadie. Al final del libro, la mujer, como hecho que plantea de forma trivial, cuenta a su marrido que se acostó con otro. Pero este determina aceptándolo. Ya no se trataría, por citar aquella frase famosa de León Bloy, de "observar cómo violan a tu madre y llamar a un abogado", sino de "ni siquiera llamar al abogado".

J. D. **Salinger**, en *El guardián entre el centeno* [628] consigue una obra realmente curiosa (de especial impacto social en su momento): en principio, la obra es simplemente la descripción de unos personajes que nos encontramos habitualmente en la calle en el día a día. Sin embargo, el misterio de la obra está en cómo consigue sumergir al lector en una especie de nueva tragedia, envuelta (por otra parte) en la vulgaridad más absoluta. Tampoco es un drama, en realidad, que un muchacho abandone la escuela (tema de la obra; algo que ocurre a menudo) y, sin embargo, nuevamente, la obra consigue representar una especie de drama. Más allá incluso, ni siquiera Holden llega a abandonar la escuela, ya que el libro describe un periodo de un par de días en que el muchacho deja la escuela y tiene decidido irse. La obra termina con una escena tonta: accidentalmente queda con su hermana para despedirse y ella se sube a un tiovivo, decide Holden entonces volver a casa. Salinger dibuja un personaje sincero, buena persona, que, no obstante, habla como un gilipollas más. En realidad, tampoco esto nos descubre nada. Al final, todo ha sido una simple crisis de un chaval adolescente que ni siquiera termina en abandono y, sin embargo, se consigue una tragedia de personajes zafios y miserables. El padre de Holden, abogado, no aparece en todo el libro más que como un fantasma, igual que la madre. El personaje principal tiene razón en que la escuela es un asco. A poco que se profundice en la gente de allí ¿cómo negarlo? El problema está en la reacción del muchacho; prefiere no aguantar, no dejar pasar. Profundiza y nos cuenta lo que allí hay en verdad, miseria humana por doquier. Gente sin mayor importancia.

Dejando los clásicos, para Annie Le **Brun**, *Exceso de realidad*[629] reina socialmente el exceso de realidad, porque lo accesorio o insignificante sustituye lo esencial, primando lo virtual e imaginario, la desnaturalización, la proliferación de **lo banal** e insignificante. Denuncia una ceguera hacia lo sensible. Habla de una realidad

[627] Manejo de la edición de la editorial Anagrama, 1997.

[628] Alianza Editorial 1978.

[629] Edit. FCE, 2006.

rebosante que nos impide un espacio para nuestra vida. La sensación que prima sería la de estar inmersos en una sociedad de "body bilder" inconscientemente. No hay realidad poética. Lo vivo-estéril está por todas partes. Estupidez, pues. Proclama unos "instintos" que nos permitan huir de todo esto, reconquistando lo individual.

Por contrapartida, se destaca, no obstante, con razón, que también hay mucha gente preocupada por **la Cultura**. Un rasgo de nuestro tiempo es la existencia de grupos interesados por vivir culturalmente. Faltaría solo cohesión [630].

H. Lo pornográfico.

Julio Pérez **Manzanares**, *Pospornografía, estética y comunicación en la era digital* 2021, defiende que la **pornografía** es la ratio de nuestro tiempo. Lo pospornográfico se refiere a que lo pornográfico ha dejado su nicho y ha ocupado otros espacios de opinión pública. Algunas muestras son solo indirectas[631].

Daniel **Bell**, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, se sitúa en el sistema capitalista, del que parte, pero nos descubre que aquel provoca la necesidad de satisfacer deseos y sensaciones, llevándonos a un *escenario puramente hedonista*. Lejos de la racionalidad, de la que dice asimismo partir aquel, termina existiendo un sistema que fomenta más los valores de signo opuesto, tales como el sentimiento y el hedonismo. El propio arte se ve envuelto en este tipo de procesos, ya que se subordina a la causación de tales sensaciones que origina el capitalismo, acaso como su reverso[632].

2. Estas versiones ¿definen realmente la sociedad, o definen más bien el problema del narrador?

Una duda que surge es **si** realmente estas versiones coinciden con la realidad. Cuando Byung-Chul Han (*La sociedad del cansancio*) expone un problema, lamentando que "hemos perdido toda festividad, todo tiempo sublime", ¿realmente existe una preocupación de la gente de tal tipo; o es una preocupación de una gran minoría o incluso habla solo de sí mismo, que se ha quedado fuera de la fiesta? Porque la sociedad, que manda, en general tiene fiestas a su modo. ¿Realmente preocupa a la gente, como nuevo factor que interesa, haber perdido el momento sublime?

Se agradece que el pensador se preocupe de todos. El problema se produce cuando los destinatarios del mensaje no necesitan autor.

---

[630] Cada vez más adeptos al arte y más interés. Puede verse el video en youtube, *La estetización del mundo,* Sur Global, 2016.

[631] Andrew Ross, *No respect: intellectuals and popular culture,* ed. Routledge, 2016.

[632] Puede verse Jaime Miguel González Chávez, "Daniel Bell. Hacia un replanteamiento de las contradicciones culturales», *Razón y Palabra* vol. XVI, núm. 75, 2011.

Se habla de la "**persona enajenada**", términos que son aplicados para calificar la sociedad misma, como explica E. Fromm[633], lo que viene a ser una huida de la libertad. Es lo que se llama la "patología de la normalidad". "Me propongo demostrar que la vida en las democracias del siglo XX constituye en muchos aspectos otra huida de la libertad; y en análisis de esa particular huida, centrado en torno al concepto de enajenación, constituye buena parte de este libro" [634].

Sin embargo, no creo que la sociedad tenga una **patología** de anormalidad. La patología solo afecta al tema que comentamos. El ciudadano normal no está enajenado o alienado. El intelectual observa la sociedad de otro modo.

El problema se produce cuando el narrador pasa a ser otro, no el intelectual para el pueblo, sino este mismo. La suma de individuos, que es lo que hoy cuenta, no solo ha pasado finalmente a poner las reglas que tienen sentido, sino que también ha pasado a ser quien define quién o cómo se narra aquello que tiene o no interés. Ni se precisa de moral ni de estética, ni se padece depresión existencial por lo general (contra lo que afirma Byung-Chul Han), al margen de casos de enfermedad; como cualquier otra.

Los individuos de la oficina somos el narrador, eso sí, anónimo y sin vida alguna. Como en la famosa obra de Rulfo, estamos todos muertos. Lo suyo es que el pensador estuviera en disposición de narrar un problema universal aun cuando en verdad solo le interesara a sí mismo, pese a que al menos podría tener sentido narrarlo. Caso expresivo es el de **Mainländer** (*Filosofía de la redención* [635]) llegando como solución al suicidio tras pensar que, al morir Dios, todos "somos" piezas dispersas de su alma, precisándose nuestra desaparición para que Dios pueda volver a ser tal.

O el tema que persigue a Albert **Caraco** *(El breviario del caos*) cuando viene a expresarnos, nuevamente, el problema del *hombre* (el caos es imperante, e intentar arreglarlo es crear más caos) proponiendo entonces, ante el sufrimiento, la extinción, o despoblamiento universal, la negativa a engendrar, ya que toda reproducción implica más sufrimiento). En un lugar de esa obra el autor habla de que "**a**l ser todos *nuestros problemas* insolubles…". ¿Nuestros problemas?

Posturas estas que enlazan con un antinatalismo propugnado por otros (así, Ulrich Horstmann). Entre un sinfín de actitudes similares, pudiéndose citar a Carlo Michelstaedter *(La persuasión y la retórica)*, Julius Bahnsen, Zapffe (*El último Mesías*).

---

633 *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*. "La salud mental se caracteriza por la capacidad de amar y de crear, (…) por un sentimiento de identidad (…), por el desarrollo de la objetividad y de la razón".

634 "Advertencia preliminar" de *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*. Sería una nueva forma de huida de la libertad: recordemos que E. Fromm es especialmente conocido por su libro anterior *Miedo a la libertad*, relacionando tal miedo con el origen de los totalitarismos.

635 Fondo de Cultura Económica, 2021, original 1876.

Bien es cierto que, desde el punto de vista de lo popular, todo esto tiene el atractivo de lo provocador o de lo lejano-poético, según se mire. **Max Stirner** (*El único y su propiedad)* llega a reconocer abiertamente que el problema es, en realidad, un problema personal (sobre el que versa su obra). Hasta el punto de negar todo aquello que no sea su libertad contra el mundo, subordinando cualquier valor al interés egoísta y personal.

Por no hablar del existencialismo y de esa especie de largo laberinto del absurdo, del que no saldremos salvo muertos. Y, precisamente, de la carencia de sentido, que es en el fondo un claro sinsabor (Viktor Frankl[636]).

Tampoco el placer mundano es solución. La propia sociedad otorga libertades, pero no tanto un libertinaje abierto que podría ser coherente con la ausencia de alternativas mejores. En lo filosófico, en Epicuro, por ejemplo, se aprecia que se está pensando, cuando se habla de placer, en soluciones para gente minoritaria y culta. Al final, lo de siempre, un modelo de sabio exigente o posible en otro contexto social. Cicerón, en su escrito *sobre la amistad*, se refiere cruelmente a esas personas que buscan el placer y los llama brutos.

Cuando Nietzsche lamenta el peso de la historia y de la identificación de los valores morales con los valores cristianos, propugnando un hombre superior capaz de engendrar sus propios códigos morales, ¿qué validez tienen estos asertos cuando es el "rebaño" quien narra lo que puede tener interés?

Ser consecuentes con esto, llevaría al aislamiento del individuo, lo llevaría a un lugar absurdo de la oficina donde habita, a no ser que se lo guarde todo en su interior y finja. La soberanía popular pre*define* las preocupaciones y el posible discurso. Con el tiempo lo transcendente tiene difícil encaje. Es curioso observar el peso por inercia de la tradición en cuanto al hecho de que aún se dan los narradores, pese a haber perdido sentido.

3. Versión intelectual que se propone. El sensacionismo como forma de describir la sociedad pop y, al mismo tiempo, como solución frente a la soberanía pop.

Dicho esto, que acaba de exponerse, **a mi juicio**, la explicación de la realidad o sociedad que vivimos se consigue con el término "*sensacionismo*". Este concepto tiene dos acepciones que se corresponden con las dos ideas claves de este trabajo, que quedan de esta forma explicada:

La primera sirve para definir las actitudes más representativas de los individuos actuales. Y para explicar las sociedades del presente, que se pueden definir como "sensacionistas". Algunas de las publicaciones que acabamos de reseñar corroboran, asimismo, esta misma ratio. Las actitudes principales de los individuos se caracterizan por la búsqueda de sensaciones (lejos de otras soluciones, aquellos optan por la experimentación de sensaciones como ratio vital que le orienta). La sociedad misma se define a través de una determinada sensación (cansancio, depresión, hastío, ligereza, etc.). Se trata de un "**sensacionismo popular**", acorde con la soberanía popular y los principios que rigen el orden social.

[636] *El hombre en busca de sentido*, Edit. Herder, 1980.

Ahora bien, dicho término ("sensacionismo") tiene una segunda acepción que se hace eco de esa otra idea en que venimos insistiendo en este trabajo, de la necesidad de un espacio genuino, propio y con sentido, al margen de lo popular, para la Cultura artística y la persona que tiene como orientación vital la experimentación de sensaciones artísticas (sensaciones elevadas, de calidad, cuya procedencia o esencia es principalmente musical). Se trata de un "sensacionismo espiritual o artístico".

Como en definitiva la sociedad hoy es sensacionista, el quid pasa a ser no ignorar esta ratio del presente, sino usarla, para elevarla de condición y dar una explicación filosófica al presente. Una solución, pues, efectiva. La "sensación" está mal vista, por los intelectuales. Es expresión de simpleza. Por eso, nosotros también empleamos el concepto de forma crítica en ese plano social general. Pero nos servimos del mismo para elevarlo de condición. También el místico es sensacionista. No se trata de las sensaciones vulgares pop, por tanto. Nietzsche decía que "la grandeza de un artista no depende de los bellos sentimientos que hacen hacer (solo las mujerzuelas se interesan por tales cosas), sino en la medida en que se aproxima al gran estilo" (Julius Evola, *Cabalgar el tigre*, Ed. El laberinto, s/f).

Estos planteamientos nos llevan a otras dos ideas; el aburrimiento [637]y la consideración del mundo como una **gran oficina**. El placer artístico (el "arte artístico" orteguiano, o el mundo "dionisíaco" -por expresarlo nietzscheanamente-) se nos presenta como posible alternativa frente a la sociedad del consumo[638]. Tanto el tema del aburrimiento, como el de "la oficina", tienen una gran tradición literaria, tras el siglo XIX[639]. Sin embargo, parece que actualmente, se cultiva menos.

Se destaca no obstante por doquier el fenómeno de la soledad colectiva o la alienación en sus distintas manifestaciones[640].

No es suficiente la libertad personal, ya que esta se desarrolla colectivamente. Hace falta un diseño social apto para la libertad individual. Solo se consigue esta, con ciertas premisas sobre lo colectivo.

---

[637] Santiago Lorenzo, *Tostonazo,* Ed. Blackie Books, 2022.

[638] Es frecuente que desde el arte se afirme, por la fe en su propio mensaje, que se quiere romper con el aburrimiento. Ya Duchamp se propone llenar espacios frente al aburrimiento. El situacionismo de Guy Debord quiere acabar con la sociedad del espectáculo, sacando al individuo de su rutina. El situacionismo utilizó la deriva, es decir, deambular por la ciudad para reencontrarse, ya que el capital había abandonado al ser humano a una profunda soledad.

[639] Recordemos, por todas, *Hedda Gabler*, obra de teatro de Henrik Ibsen. Hedda Gabler es el estudio de una mujer obsesionada con el aburrimiento en que naufraga su vida.

[640] Carlos Gurméndez, *La alienación humana*, Edit. Endymion, 1973.

¿Espectáculo de la sucesión de vacíos? [641]: "estamos rodeados de vacío, pero es un vacío cargado de signos. La saturación icónica del mundo no parece que afecte a una multitud que, literalmente, va a su aire. Embarcados en el viaje a ninguna parte asumimos que el barniz cultural es justo y necesario, aunque sea para ampliar el sinsentido. La expresión artística tiene como compromiso comunicar sutilezas complejidades que están aún informuladas, de manera que cuando un código estético llega a percibirse como código, como forma de expresar nociones que ya han sido formuladas, las obras de arte tienden a superarlo mientras exploran sus posibles mutaciones y extensiones..." [642].

Pessoa es consciente de "la oficina"; precisamente, rechaza ofertas económicas para mejorar en puestos de tipo "oficina", por no alejarse de la literatura (incluso renuncia a un matrimonio por dedicarse a la literatura). Es uno de esos escritores que, si no escribe, muere, igual que le pudo ocurrir a Wilde, o Chesterton o Kafka. Describe Pessoa, a Ofelia, "perdóname pero yo debía escribir, debía solo escribir, no podía hacer otra cosa". Escribir puede ser una necesidad también una droga. O un simple instinto natural como respirar. Afirma Pessoa, "escribir es como la droga que repugna y tomo, el vicio que desprecio y en el que vivo. Escribir, sí, es perderme; es una forma de adicción, no exenta de misantropía y psicosis". "El objetivo es monotonizar la existencia para que no sea monótona. Tornar anodino lo cotidiano para que la más pequeña cosa sea una distracción. En medio de mi trabajo de todos los días, oscuro, igual e inútil, me surgen visiones de fuga, huellas soñadas de islas lejanas, fiestas en avenidas de parques de otras eras, otros paisajes, otros sentimientos, otro yo" (Bernardo Soares, *El libro del desasosiego*).

El desánimo surge observando un diseño social desacorde al arte. Lo veremos, por ejemplo, con Nietzsche. O recordemos la frase de *Eugenio Trías* (*La dispersión*, 1971) "el arte es la única reserva que nos queda para hacer frente al principio de realidad*"*.

Cierto que, en este contexto, el tedio puede ser un recurso literario; se puede instrumentalizar el aburrimiento, procurando convertirlo en arte. El aburrimiento se convierte en una especie de siesta del fauno donde uno, desde la altura, se recrea con él.

4. El sensacionismo. Sensacionismo pop y sensacionismo estético.

Por tanto, es oportuno apoyarse en "el sensacionismo", en este contexto de los debates intelectuales sobre los rasgos esenciales de nuestra sociedad y el papel de la Cultura artística. Tiene, pues, **dos dimensiones principales: popular y artística** (a las que añadiremos otras dos que complementan aquellas, respectivamente: social y de praxis literaria):

La primera trata de explicar la **realidad social actual,** de tipo popular y acorde al principio democrático y a la soberanía popular: lo característico (como espíritu del tiempo) ha pasado a ser la experimentación de sensaciones. El amor, la moral, los comportamientos mismos se subordinan a esta actitud. La ratio de los comportamientos

[641] Jacques Rancière, *Aisthesis*. *Escenas del régimen estético del arte*, Trad. M. Manrique y H. Marturet. Shangrila, 2014; Jacques Rancière, *Tiempos modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*, editorial Shangrila, 2018.

[642] Fernando Castro Flórez, *En el instante del peligro, postales y souvenirs del viaje hiper-estético contemporáneo*, Edit. Micromegas, 2015.

es tener sensaciones; se relaciona con el consumismo y la mercantilización; con el auge de los viajes[643], de los estadios deportivos, de los festivales musicales. El ciudadano pasa de una experiencia mística en un monasterio benedictino por la mañana a la película de "dos rombos" por la noche, con tal de tener sensaciones como forma de vivir. La transgresión tiene sabor y siempre medida, hecha a modo de tuiteros hipersensibles.

Esta ratio del presente no coincide exactamente con las pasiones del romanticismo, ni con las hazañas del renacimiento, ni, por contrapartida, con el simple paso del tiempo de la vida rural de antaño. El individuo no se conforma tampoco con esto último. Hay una concepción más vital y acelerada del tiempo. Este impulsa al disfrute, o, mejor a la suma de pequeños disfrutes. Lo efímero impulsa también el fenómeno sensacionista[644]. Se trata de acumular el mayor número de sensaciones posibles antes de que "esto acabe"[645]. Son sensaciones, no pasiones o ideales. Se trata de una ratio que da juego socialmente, aunque su entidad o naturaleza es mediocre. La imagen que proporciona es la de unos individuos que, sumando sensaciones, provocan un mundo globalmente diseñado por esta característica. Una sociedad de afectos que genera inquinas, donde hasta la sexología vale como el placer culinario y donde la estetización aparece a ramalazos.

La segunda dimensión, **intelectual, espiritual o estética**, parte de la identificación de una sensación de placer estético, en esencia, musical. Se indaga en su significado y realidad. El individuo se detiene en este punto. Se sorprende por la existencia de esta sensación musical. Se pregunta por su significado. Se pregunta por qué. Se pregunta también por qué la realidad es diferente de esa sensación artística. Sigue dando vueltas a este singular fenómeno. Se detiene en el placer estético. Lo analiza. Se centra en él. Vive en él. En esta curiosidad. Acto seguido se busca esa misma sensación en la realidad social. O bien no la obtiene, o bien quiere trasladar la experimentación de esa sensación estética a la realidad. La realidad puede convertirse en un proyecto artístico. El sujeto realiza un proceso de construcción de una realidad propia (o realidad creada). Observa, sin embargo, que el hacer artístico se satisface con obras musicales del pasado. El sujeto desea que eso en lo que cree, el arte, siga produciendo esas sensaciones. El sensacionismo popular le contraría. El placer estético ¿precisaría otro diseño social? No ve clara la solución. Desde el arte también se le rechaza.

La tercera acepción se relaciona con, o completa, la primera. Ya no se trata de explicar el individuo sino de explicar o caracterizar la sociedad, indagando (como hacen otros autores) en la sensación que la define. **La sensación de oficina.** Una cosa es que haya oficinas (entre otras cosas) y otra distinta es que la oficina impregne el espíritu de

[643] Fernando Estévez, *Souvenir, souvenir, un antropólogo ante el turismo*, Edit. Concreta 2019: todos somos turistas y llevamos souvenirs (reflexionando sobre este último término).

[644] Christine Buci-Gluksmann, *Estética de lo efímero*, Ed. Arena libros, 2007; M. Albero, *Esto se acaba: Cartografía de lo efímero*, editor. Abada 2018

[645] Me hago eco de M.A. Albero, *Esto se acaba*, Edit. Abada, 2018.

nuestro tiempo. No hay nada peyorativo en esto último. De hecho, las oficinas son nuestras vidas. La sensación de oficina nos eleva de una condición inferior [646].

La oficina, en literatura, ha tenido bastante acogida. Obviamos en este contexto reseñar obras que han tratado este tema de forma directa[647].

[646] Desde un modelo social agrario o más rudimentario, hemos conseguido pasar a una sociedad diseñada a modo de una "gran oficina" donde la mayoría puede vivir de mejor manera. El siguiente estadio evolutivo sería, entonces, confiar en el tránsito desde este modelo social actual cuyo quid es la "oficina", a un diseño social basado en parámetros de "Cultura". Es decir, el quid sería la educación estética del individuo. ¿Es utópico un modelo de una gran mayoría preocupada por la alta Cultura?

[647] Helen Phillips, L*a hermosa burócrata*. Ed. Siruela 2018; David Foster Wallace, *El rey pálido*; Roberto Mariani, *Cuentos de la oficina*, 1925; Sloan Wilson**,** *La novela el hombre del traje gris*, 1955*;* Robert Walser, D*esde la oficina;* Joshua Ferris, E*ntonces llegamos al final*; José Iribas, *Alguna clave sobre trabajo y vida;* Hubert Selby, *El demonio*, editorial; *Dostoyevski*, Memorias del subsuelo; Gogol, *El Capote;* Herman Melville, *Bartleby, el escribiente*; Doris Lessing, *Diario de una buena vecina*, ed. Punto de lectura, 2007; Joseph Heller, *Algo ha pasado, ed.* El Aleph, 2013; Lars Berge, *La oficina*, ed. Alfaguara, 2015; Dominique Meda, *El trabajo: un valor en peligro de extinción*, ed. Gedisa, 2012; Pierre Lemaitre, *Recursos inhumanos*, ed. Alfaguara, 2017; Dave Eggers, *El Círculo*, ed. Random House, 2014; VV. AA, *La oficina*, en The New Yorker ed. Libros del Asteroide, 2013; Guillermo Saccomanno, *El oficinista*, ed. Seix-Barral, 2010; Adams Socrates, *Todo va bien*, ed. Palido juego; 2013; Douglas Coupland, *Microsiervos*, 1995; Josua Ferris, *Entonces llegamos al final*, RBA 2008; Honore Balzac *Fisiología del funcionario*; o el poema de K. Kavafis, "Informándose de la calidad", dentro de *Poesías Completas*, Edit. Hiperión, 1983 (hay una segunda edición); Soe Shepard, *Estamos desbordados. La paradoja del funcionario*, ed. Ariel 2011; José Ramón Chaves, *Los diez pecados capitales de los empleados públicos, leyenda y realidad de una tribu universal*, 2016. De Wallace selecciono este texto: "Caballeros, aquí tienen la verdad: el verdadero coraje consiste en soportar el tedio minuto a minuto y dentro de un espacio cerrado. Esa resistencia, fíjense, es la síntesis de lo que hoy día, en este mundo que no hemos creado ni ustedes ni yo, constituye el heroísmo. Y me refiero a un heroísmo verdadero, no al heroísmo que puedan encontrar en las películas o en los cuentos infantiles. (...) Esta es la verdad: el heroísmo verdadero no recibe ninguna ovación y no entretiene a nadie. Nadie hace cola para verlo. A nadie le interesa. El heroísmo verdadero son ustedes a solas en su puesto de trabajo. El verdadero heroísmo son los minutos, las horas, las semanas y los años enteros de ejercer la probidad y la meticulosidad en silencio, con precisión y sensatez: sin nadie que los vea y les aplauda. Así es el mundo; solamente ustedes y su trabajo sentados a su mesa. Ustedes y la declaración de la renta, ustedes y los datos de liquidez, ustedes y el protocolo del inventario, ustedes y la tabla de depreciación, ustedes y los números. El verdadero heroísmo es incompatible a priori con el público, con los aplausos o incluso con la mera atención del hombre de la calle. De hecho, cuanto menos convencionalmente heroico o emocionante o llamativo o incluso interesante o cautivador parece ser un trabajo, mayor es su potencial para convertirse en escenario del heroísmo verdadero, y por tanto para reportar una especie de placer al que no se acerca nada que puedan ustedes imaginar".

Este género de la oficina merecería mayor tratamiento incluso. Por mi parte lo he abordado en mi obra *Aisthesis* o mayormente aún en *Sonidos de sensaciones*, donde se expresan las sensaciones que tiene una mujer que trabaja en una oficina. Y donde en *sonidos* se traducen dichas sensaciones[648].

El espíritu de oficina se refleja en la realidad anónima de los personajes de hoy. O en los llamados acertadamente "**no-lugares"**, a mi juicio expresión de este mismo espíritu global de oficina o empleado (Angestellte).

El "no-lugar" es un término acuñado por el antropólogo francés, **Marc Augé,** para describir aquellos lugares de transitoriedad que no tienen suficiente importancia para ser considerados como "lugares"[649]. En su teoría, son lugares antropológicos los históricos o los vitales, así como aquellos otros espacios en los que nos relacionamos en nuestra humanidad. Un "no-lugar" es una autopista, una habitación de hotel, un aeropuerto, un centro comercial, un supermercado. Para Augé, estos son espacios circunstanciales, casi exclusivamente definidos por el pasar de individuos. No personalizan ni aportan a la identidad porque no es fácil interiorizar sus componentes. Augé hizo un análisis detallado de estos espacios a partir de su condición de antropólogo y etnólogo, enmarcándose en la que denomina una "antropología de lo cercano", la cual se basa en su defensa de una antropología "del aquí y el ahora". Como observador de campo, Augé analizó algunos de los procesos habituales del hombre posmoderno, desde la compra de víveres en el supermercado hasta el acceso a las salas de embarque de un aeropuerto. De esta forma, logró descodificar un tipo de lenguaje que es ajeno a la palabra en su concepción tradicional, y que le lleva a afirmar que el usuario, al relacionarse con los "no-lugares", se inscribe siempre en una relación contractual, una relación mediada por una transacción.

El futuro es aumentar el número de personas que puedan dedicarse a la creatividad. Este suele ser el anhelo de quien padece lo burocrático[650].

---

[648] Puede verse también Pascal Quignard, *El odio a la música*, Edit. Andrés Bello 1992.

[649] Marc Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Edit. Gedisa, 2005.

[650] Un ejemplo es el libro de Miguel Ángel Hernandez, *Aquí y ara, diario de escritura*, editorial Fórcola, 2019, como expresión de ese deseo.

La cuarta acepción completa la segunda, en un **plano literario**, o de articulación práctica: se refiere al proceso creativo de realización literaria. Se detiene o concentra esta en la mera expresión de la sensación misma. No interesa tanto el relato como la descripción de la sensación. Por tanto, el sensacionismo es una forma (personal) de **hacer literatura** donde el relato pasa a un segundo plano, ya que lo relevante es la descripción de la sensación misma[651]. Si experimentar una sensación es lo que el lector o espectador espera hoy de la realidad, ¿por qué no centrarse en su descripción misma en lo literario o por qué no hacer de ella el eje de lo artístico? En esta línea, Pascal Quignard, *Sobre la idea de una comunidad de solitarios* [652], dice no escribir con argumentos, sino que piensa a través de imágenes, ruinas, escombros, emociones, improvisaciones, fugas éxtasis y no de formas argumentativas.

Crear realidad (literaria) es como escribir de *otra forma*, aportar otras visiones, equiparar o relacionar cosas que no tenían aparentemente relación entre sí, asociar sensaciones provenientes de objetos e ideas diferentes y sin relación inicial alguna[653].

---

[651] S. González-Varas "*Qué es el sensacionismo*", con la editorial Vitruvio; ya antes, en "*La búsqueda intelectual de lo trascendente*"; *La sensación de sinsabor y el placer estético*, editorial Abada; *Sentir superior*, editorial Rilke; *Aisthesis. Cantos a la belleza*, editorial Huerga y Fierro; *El sensacionismo*, editorial Trifaldi, *Compuestos y descompuestos*, editorial Vitruvio; *Sonidos de sensaciones*, en la misma editorial; etc. El término procede de Pessoa, aunque hay antecedentes, como por ejemplo Cézanne o Moreau; para la sensación en Kant véase José Luis Pardo, *Estética de lo peor, de las ventajas e inconvenientes del arte para la vida,* Edit. Barataria 2011.

[652] Edit. Pretextos 2017.

[653] En *El altar de los muertos* de Henry James se dice, por ejemplo, que "la sensación que tenía de aquella mujer, ya tan antigua, era como un río tortuoso que hubiera llegado por fin al mar"; asimismo: "se sentía la hospitalidad de la atmósfera densa y perfumada". "Era una indelicadeza tener una sensación tan viva de la presencia de la mujer".

Para Musil la sensación de descubrir una persona con un modo de ser hasta entonces no sospechado es la sensación que se tiene cuando se observan los movimientos de una carcoma al deshacerse la madera.

El *Ulises* (de Joyce) es también suma y sucesión de ideas y sensaciones asociadas que al protagonista Bloom, en un día normal mientras paseaba por las calles de Dublin, le vienen a la mente. Se crea así un propio y completo mundo, una propia realidad.

En *Hipótesis* (de Raúl Guerra Garrido) se equipara la sensación que se tiene oyendo dialogar dos viejos con aquella que uno experimenta quedando encerrado en un ascensor durante un fin de semana.

En *El momento de la sensación verdadera* de Peter Handke, se explota de forma consciente o deliberada este recurso de la sensación, ya que el tema mismo de la obra se convierte en la sucesión de sensaciones del personaje, protagonista de la obra, Keuschnig. Sufre éste primero una metamorfosis, pues se levanta una mañana convertido en sueños en asesino, para pasar a tener después la sensación de ser un inútil en el mundo y otras más de amor y asco, de miedo, de vida prestada, de haber vivido lo que le había

Las cosas que ocurren han pasado a tener menor interés que las sensaciones que producen. Nos fijamos en un día cualquiera. Escribimos, al final del día, qué ha ocurrido. Y descubrimos que los hechos no tienen significación ni merecen por ello ser contados. ¿Cómo es que ocurre esto? Sin embargo, tuvimos sensaciones. Es lo que se recuerda, las sensaciones del día. Del resto, las cosas y objetos, no nos acordamos, estarían donde siempre, suponemos; al menos no tienen nada que decir. E*n la vida de oficinista es así, que las cosas que ocurren han pasado a tener menor interés que las sensaciones que producen.* P*reocupa* el hecho mismo de que la sensación que más presente está, esté basada en cosas tan insignificantes que no pueden siquiera ser contadas. Si no importan, pues, los hechos que la provocan, lo coherente es entonces detenerse en la sensación misma, y expresarla. Se trata de emplear palabras que sirvan para su *expresión.* El relato se pone entonces a su servicio.

Seguidamente desarrollamos estas ideas, es decir, las dos primeras acepciones mencionadas.

5. Sensacionismo pop.

La característica de nuestro tiempo está en el afán común de los individuos de buscar sensaciones. Este punto de partida sensacionista (más o menos hedonista) permite explicar los distintos **comportamientos** típicos del presente. Y nos aporta igualmente el marco veraz en el que se sitúa actualmente la **Cultura**. En definitiva, este término es intelectualmente **adecuado para dar una explicación de la sociedad acorde a** los nuevos principios rectores del orden social (democracia, soberanía popular, Estado de derecho), pero también acorde a los términos relativismo, subjetividad, postmodernismo. Por tanto, el término sensacionismo se adecua al **espíritu de nuestro tiempo en el contexto de la sociedad democrática** 654.

---

correspondido vivir, hasta que llega a la sensación verdadera: la posibilidad de recomponer el mundo después de la verificación de su trivialidad.

En *El Tunel* (de Sábato) podremos circular por túneles diferentes, podrá ponerse en duda la existencia de los objetos y la propia comunicación entre seres; pero esta circulación por túneles diferentes no impide experimentar como verdadera una sensación, de amor en este caso. Las vanguardias del siglo XX, algunas veces nos dan la sensación de que la única manera de entenderlas es de este modo, como simple sucesión de sensaciones creando una realidad propia sin correspondencia exacta en el mundo lógico.

654 Igual que en otros momentos se habló de renacimiento, barroco, romanticismo, etc., la época actual sería sensacionista, más allá del manido postmodernismo. A diferencia de por ejemplo el romanticismo, las *pasiones* se revelan actualmente excesivas como para caracterizar el presente. El sensacionismo, en cambio, se adecua al deseo de tener experiencias pero midiendo o asegurando el riesgo. La esperanza de vida lleva a apostar por la vida, dosificando los grados de intensidad de las sensaciones. La sensación no es pasión; es algo más controlado, es placer atenuado o dosificado. Entre todos, para todos. La sensación casa con un criterio de rentabilidad y con otro de medir los posibles riesgos. Es algo adaptado a un sentir masivo; la sensación vale en tanto en cuanto participa de las sensaciones del colectivo.

Se trata, pues, de sensaciones que se corresponden con un plano popular general; las "sensaciones" se convierten en medida de otras cosas. El sensacionismo es sociológicamente un **hedonismo** popular de andar por casa, a priori carente de interés si no fuera porque el colectivo social pasa a ser el único agente o tema de interés655.

El papel de la Cultura se define de esta forma, en este diseño social. Se explica así que la Cultura **real**, reflejo de esto mismo, sea pop, bien porque es lo que la mayoría propugna, bien por la pasividad o insignificancia social del resto 656. Al mismo tiempo, hay sobreabundancia de todo, también de información. Y por eso nada se conoce, porque hay demasiado 657.

Son asimismo características las campañas de marketing que se apoyan más en las sensaciones o emociones que en las propiedades de los productos que se venden [658].

De forma acorde al nuevo espíritu democrático-popular, ya no se busca **lo trascendente** [659], sino lo popular[660].

No hay guías (nadie es más que nadie), lo que hay son **muestras: u**no es muestra del colectivo. Se trata del hombre imprimido o fotocopiado.

En definitiva, también la sensación, algo tradicionalmente propio de minorías, místicos o gente así, *se ha democratizado*. Ahora las sensaciones más genuinas se logran mejor a través de una "agencia de viajes" que en una "sala de conciertos", aunque haya

---

[655] El propio mundo de las sensaciones también se ha popularizado (podría decirse "democratizado", o masificado). Cualquier alternativa a esta democracia sensacionista sería indeseable. Puede verse Gonzalo Velasco Arias, *Pensar la polarización*, Ed. Gedisa, 2023.

[656] Hay salas de conciertos junto a Cultura popular, aquellas existen pero momificadas, porque en el mundo de las sensaciones quedan desvirtuadas. Un libro hoy día es un reflejo del mundo popular, si es un libro. Para dejar de serlo. Porque se ha convertido antes en algo similar a una marca de dentífrico.

[657] El sensacionismo es lo real, algo masificado que convierte todo en nada y nada (la suma de nada) en todo. Y, sin embargo, el sensacionismo, como clave general, nos iguala pero también es lo único ya que nos diferencia, la diferencia o nivel de las sensaciones individuales experimentadas.

[658] Christian Salmon, *Storytelling, La máquina de fabricar historias y formatear las mentes* 2016, ed. Península (Inés Bertolo Fernández, traductora).

[659] A salvo de la Cultura subvencionada y carente de especial sentido, sobre todo social.

[660] Tiene sentido ser parte del colectivo o ser representante del mismo; otras inquietudes quedan desencajadas o conducen a la soledad. Hay más ventajas que desventajas.

de todo, porque "haber de todo" es otra de las claves de la sociedad democrático-sensacionista.

Explicamos, así, las motivaciones y forma de ser de la sociedad y sus **individuos,** para bien y para mal. La sensación, de hecho, en su versión positiva, presupone un modelo de individuo con conocimientos (es preciso saber dónde están los lugares, y hasta los mejores lugares, para disfrutar de ellos, en una excursión, por ejemplo). Y, además, presupone un modelo de individuo con una capacidad sensitiva de la que no dispone la persona característica de la sociedad anterior a la segunda mitad del siglo XX, o incluso anterior a finales del siglo XX.

Un nuevo quid es la búsqueda de **sensaciones** o el deseo de su experimentación. La nueva "teoría del conocimiento" no va más allá. La **moral** misma sigue la guía de la sensación personal, lejos de seguir un código trascendente u objetivo al individuo 661. El "yo democrático", como "yo sensacionista", es así. Las sensaciones participan de un componente de deseo arbitrario.

La **política** se mueve también a través de sensaciones en el votante, así actúa. El nuevo punto de interés es la sensación individual como parte de un colectivo 662.

El sensacionismo democrático encaja perfectamente con la Cultura de masas, pero más bien, no hay masas, hay pueblo democrático con nivel de conocimiento.

Se ajusta aquel a los valores del colectivo, a los propios principios rectores del orden político y social y económico[663]. Nos ajustamos así, sociológicamente hablando, a la **soberanía popular** y a los principios rectores de la sociedad de nuestro tiempo.

---

[661] Es correcto "lo que apetece" al sujeto, e incorrecto lo contrario. Si algo cansa, se cambia. Este gran progreso no se ha conseguido gracias a propuesta filosófica amoral alguna; el mérito se debe a la propia evolución de los derechos sociales en un contexto democrático. No quiere decir que no haya relaciones con la filosofía. Puede verse el intuicionismo ético, **el emotivismo** (los juicios de valor solo expresan sensaciones). Su función es expresar emociones o persuadir a los demás para que sientan lo mismo. Al interpretar el lenguaje moral en términos sentimentales, el emotivismo no admite criterios racionales para determinar la validez de los juicios de valor. Puede verse Alfred Jules Ayer, *Ensayos filosóficos,* Ariel, Barcelona, 1979; George Edward Moore *Principia Ethica* (del latín: *Principios Éticos*),1903 (original); Alasdair Maclntyre, *Tras la virtud*, 1981 (en español), hablando del "goce estético"; C. S. Lewis, *La abolición del hombre,* HarperCollins Español, 2016.

[662] No hay más que escribir "estética" o "belleza" en g*oogle* y observar el resultado: un término asociado a peluquerías o cosméticos. El gobernante es un icono en tanto en cuanto es representante de la colectividad. Pero la colectividad también te puede decapitar, en su búsqueda de sensaciones-circo-tv. Los gobernantes gobiernan el mundo siguiendo este mismo método sensacionista. Se provocan o buscan sensaciones, algo más fácil que tener que pensar. *Más que populismo, incluso, lo que hay es puro sensacionismo* para bien o para mal.

En la sociedad democrática-sensacionista no hay más criterio que uno mismo[664]. Lo que casa con el habitual planteamiento de los derechos, las reivindicaciones y las demandas.

Es un fenómeno coherente con el hecho de la expresión del "mundo como una **gran oficina**"; la "oficina" es una metáfora; es el lugar emblemático del ciudadano de hoy[665]. Importa el conjunto de sensaciones *que importan*. Ya no hay grandes temas. No hay opción para que se desarrollen. Ahora se trabaja. En oficinas donde acudimos día a día. Ya no hay tiempo para que se desarrolle el honor o el amor o los grandes pesares como en esas sociedades de las épocas novelas del "Tío Silas" (de Le Fanu) o de Eugenia Grandet (de Balzac).

La sensación o impresión que algo causa, decide[666]. Por supuesto, el colectivo y no el **filósofo** pasa a ser el narrador de aquello que interesa. O de aquello que no interesa. O las posibles preocupaciones relevantes, sin necesidad de un pensador o relator externo que cuente los pretendidos "problemas de la humanidad" (pero que solo aquel tiene)[667].

---

[663] El *quid* es la experimentación de sensaciones: se viaja, se quieren conocer sitios, ver museos, acudir a estadios deportivos, a conciertos pop, practicar deportes, salir por las noches, acudir a espectáculos de masas…. La propia **tecnología**, y el mundo de la pantalla, ayudan al desarrollo del fenómeno. Si es necesario, se pasa de una visita a un monasterio por la mañana a un espectáculo erótico por la tarde, porque todo sirve al mismo efecto, tener una sensación, una vivencia. Surge así el "fomo" o "fear of missing out": la sensación de que te estás perdiendo algo mejor. Y la sensación-castigo de que todo es ordinario.

[664] El sensacionismo, algo consustancial a la persona desde siempre, se manifiesta más claramente cuando el "individuo" pasa a ser la nueva ratio social, fruto de una dilatada evolución histórica.

[665] El sensacionismo explica estas sensaciones de oficina como sensaciones del personaje, típicas del presente, al mismo tiempo que también aporta la forma de superar las sensaciones que provoca esa posible identificación de la realidad con una gran oficina. El interés pasa a estar en experimentar esas otras sensaciones que nos liberan de la identificación referida del mundo igual a oficina como sensación más presente. Merece la pena incidir, en este contexto, en que *las cosas o hechos empiezan a significar menos que las sensaciones que podemos tener:* obsérvese que una descripción o relato de los hechos empieza a significar menos que contar la sensación que nos ha provocado algo. Tenemos poco que contar desde este punto de vista. Puede tener mayor interés contar las sensaciones causadas por los hechos o sucesos mismos.

[666] Este es el nuevo poder, el de la **suma de impresiones.** En esto, impresión y sensación es lo mismo. Esto de la sensación, clave de nuestro tiempo, también es algo que siempre existió y se dio. Es sinónimo de la vida misma. Pero hoy se convierte en espíritu de nuestro tiempo

[667] El hombre de nuestro tiempo es un hombre de la calle, y de oficina, que vota y que consume. Es la nueva filosofía, adaptada al nivel de lo que hay, una suma de

La realidad no da para más, pero tampoco es poco esto de la sensación. Por eso, lo sensitivo popular provoca a veces **reacciones**, las cuales se explican por la primacía de algo sensitivo que puede no gustar, cuando el crítico tiene "otra sensación distinta de la popular (sobre esto infra). Se ha afirmado [668] el exceso de sensitividad y olvido de la razón. Se reivindica entonces el pensamiento frente al panfleto, la reflexión frente al exabrupto, la filosofía crítica que no sea vasalla de la política. Se trata de advertencias acerca del malestar en el que algunos viven.

Según Peter Sloterdijk, *El imperativo estético* [669] estamos condenados ya no a la libertad sino a la frivolidad y a la diversión en el contexto de la búsqueda de sensaciones[670]. Esta frase, a mi juicio, es un ejemplo de la virtualidad del término que empleo ("sensacionismo") como caracterizador del nuevo ambiente, con el que no casa el arte elevado. En general, el concepto "sensación" aparece de forma muy frecuente en los distintos textos.

La diversión, incluso el placer, es lo propio también del arte, no es exclusivo de lo pop. El problema del arte, más bien, surge cuando este tiene que competir con lo pop (en un diseño social, además, marcado por este). Entonces la mayor parte de la ciudadanía opta inconscientemente por este último. Es más fácil e inmediato. El arte compite mal. El pop (y en general todo lo light) tiene un mayor atractivo inicial o inmediatez. Aquello otro requiere un mayor esfuerzo.

En conclusión, esta primera dimensión, no negativa sino descriptiva, versa sobre el s**ensacionismo popular**, en cuya virtud el quid de nuestra sociedad está en la identificación de un conjunto de individuos cuya ratio de actuación principal está en la búsqueda de sensaciones [671]

---

individuos con especial formación media (gracias precisamente a los logros de principios rectores del orden social, que provocan este avance). Desde hace muchas décadas el analfabetismo está erradicado. **La Cultura** real es un reflejo de lo existente, el mundo popular. Otras posibles formas (filosóficas o artísticas) existen no siendo el "Geist" de nuestro tiempo; se mantienen por herencia del pasado y su prestigio histórico. Si se quiere explicar la adaptación del pensamiento a la soberanía popular, con todas sus consecuencias, esto es el sensacionismo.

[668] José Luis Pardo, *Estudios del malestar,* 2016.

[669] Edit. Akal 2020. Original en alemán de 2014.

[670] Puede verse también John Fiske "Understanding Popular Culture". Routledge, 1995 sobre las sensaciones de la gente en la Cultura popular.

[671] S. González-Varas, "La sociedad sensacionista", *Revista Kosmopolis,* julio 2021. En estas publicaciones se profundiza en la dimensión sociológica de la sociedad democrática. Se persigue, así, tener una denominación apta para expresar nuestro tiempo, *en la línea de aportaciones intelectuales que ensayan un vocablo para designar analíticamente el espíritu del tiempo que vivimos*.

Una obra que puede citarse en este contexto del sensacionismo pop es la de **Sonsoles Hernández Barbosa**, *Vidas excitadas* [672]. Pone de manifiesto cómo en el siglo XIX surge el mundo de lo sensorial o sensibilidad excesiva o hiperestesia o excitación permanente de los sentidos, como algo patológico o decadente de la sociedad decimonónica. Pero también como un rasgo de la Cultura y del arte de ese siglo XIX. Surge así la modernidad capitalista que, según la autora, es origen del capitalismo que estimula los sentidos de los ciudadanos, provocando su excitabilidad para el consumo. Se instaura un sistema económico basado en la seducción sensible, primero orientado hacia la clase burguesa y que después se extiende hacia todos. Lo más interesante del libro son las citas a Valle-Inclán o Simmel o al "fláneur" [673] poniendo de manifiesto la progresiva falta de refinamiento de "la sensación".

En suma, esta obra nos resulta útil en tanto en cuanto pone en evidencia el predominio de la Cultura sensible o sensaciones, si bien termina venciendo en la obra el enfoque o discurso político anticapitalista de la mercantilización de la experiencia sensible, o industria de la seducción de los grandes almacenes y de la publicidad.

6. Sensacionismo artístico, intelectual, estético o espiritual o transcendente. A. Explicación.

Cuando el mundo es solo popular, pasa a un segundo plano la importancia de tener una sensación de tipo artístico. Lo popular lo domina todo.

El sensacionismo en su segunda acepción aporta sin embargo una forma de superar al sensacionismo. Emplea sus claves para superarlo.

-El punto de partida es la identificación de la sensación misma que propicia el arte, en especial el musical (ciertamente, también se obtienen sensaciones similares en la naturaleza o en la realidad social, aunque no de forma tan inmediata o sencilla o clara como en el arte musical).

-Una vez somos conscientes de esta sensación, que provoca interiormente el arte, estamos en disposición, primero, de afirmar la realidad (ya que dicha sensación es innegable, también por su intensidad) y estamos en disposición de afirmar el propio "yo". Pero esas sensaciones precisan, para darse, un diseño social determinado.

---

[672] Ed. Sans Soleil, 2022.

[673] El término *flâneur* (/flɑnœʀ/) procede del francés, y significa 'paseante' o 'callejero'. La palabra *flânerie*, se refiere por tanto, a la actividad propia del *flâneur*, que era vagar por las calles, callejear sin rumbo, sin objetivo, abierto a todas las vicisitudes y las impresiones que le salen al paso. El *flâneur* era, ante todo, un tipo literario en la Francia del siglo XIX, inseparable de cualquier estampa de las calles de París. Llevaba aparejado un conjunto de rasgos variopintos: el personaje indolente, el explorador urbano, el individuo curtido en la calle, etcétera. Fue Walter Benjamin quien, a partir de la poesía de Charles Baudelaire, le hizo objeto del interés académico durante el siglo XX, como figura emblemática de la experiencia urbana y moderna. Gracias a Benjamin, el *flâneur* pasó a convertirse en una figura importante para estudiosos, artistas y literatos.

Por tanto, el sensacionismo tiene varios niveles, en función de la calidad o impacto de la sensación. No son lo mismo las sensaciones populares que estas otras. Estas últimas representan al mismo tiempo una valorización del propio arte y la búsqueda finalmente de un diseño social apropiado a dicha experimentación sensitiva de tipo artístico. Bien puede traerse aquí la frase de Karl **Kraus** [674], "el público pide gozar con la representación de los objetos, no entenderlos". Es decir, lo que queremos afirmar es que lo fundamental es el "goce" o placer, pero -para ser tal- debe haber un previo proceso de entendimiento, o incluso estudio.

El arte contemporáneo a veces da la impresión de basarse en esta idea de causación de una sensación, pero generalmente llega a un resultado diferente, despreocupándose por la causación de una sensación *de este tipo*. Artistas, como **On Kawara**, afirman que no les importa que no parezca arte lo que hacen, porque no pretenden hacer arte. O **Benjamin Buchloh** afirma que "el arte no tiene nada que ver con la emoción"… (La Vanguardia.com, 2015).

Todo esto es muy bonito intelectualmente. Como profesor encanta; para un "proyecto docente" y para obtener una plaza de funcionario en una Universidad es hasta ideal. Las relaciones teóricas pueden además ser infinitas; tenemos así arte contemporáneo, y puestos o cargos, para mil años más, parafraseando lo del proyecto… de los mil años. Siempre se pueden relacionar dos ideas y hacer de ellas un arte teórico de conceptos combinados.

Pero no vemos incompatible estas tendencias con el hecho de que el arte, aunque obviamente con distintos contenidos, pueda seguir provocando esas mismas sensaciones que ha provocado desde la Grecia Antigua hasta el siglo XX, pasando por la Edad Media, el Renacimiento o el Barroco. El sensacionismo no es pues, *solo* romanticismo. Es una relación inevitable con *lo humano*. Antes que filósofos (del arte) somos seres humanos que experimentamos sensaciones. Si son elevadas, son irrenunciables.

B. El placer es consustancial al arte. Pero ya no se trata solo de la estética, o del arte mismo; se trata del "placer" mismo.

¿Por qué, en el arte, el placer no puede ser el quid? ¿Por qué relegar lo más importante? Ya no se trata solo de matar al arte, se trata de herir la vida. Recordamos a Epicuro, al Marqués de Sade y a John Wilmot y, en tiempos actuales a Michel Onfray, Valérie Tasso (*Antimanual de sexo*) o David Pearce (*The Hedonistic Imperative*).

Al negar el placer estético, lo que se quiere es afirmar hoy día un "placer democrático", un placer a modo de la soberanía pop, intolerante como ella misma. Se frustra otro posible código, ese que expresa esa magnífica frase de Víctor Hugo (1802 – 1885): "mis gustos son aristocráticos; mis actos democráticos". Esta frase ha de ser la aspiración de cualquiera. Y a ese logro deben orientarse las propuestas sociales, para que la Cultura artística exprese ese pensamiento.

El placer es una de las pocas cosas por las que merece la pena luchar en este mundo. El placer se produce al calor intelectual. El placer generalmente vendrá asociado

[674] Karl Kraus, *La tarea del artista*, edit. Casimro, 2021.

a un cierto pesar o dolor estético. "Placer, dueño soberano de hombres y dioses ante el que todo desaparece, hasta la razón misma" dice **La Mettrie** *(El arte de gozar*)[675].

"Olvida ya tus inquietudes, cede al placer que te propones" (dice P. **Valery**, *Esbozo de una serpiente*). Porque "la única cosa que nos consuela de nuestra miseria es el divertimento" (**Pascal**, *Pensamientos* 170). Por su parte, Ramón **Gómez de la Serna** nos aconseja que nos "dediquemos a la diversión pura y diáfana, que defiende la vida y la aúpa" porque "todo se mejora y se orienta gracias a la diversión" (*Greguerías*). Y el *leitmotiv* de la obra del compositor Kurt **Weil,** *Die Dreigroschenoper* ("la ópera de los tres peniques") es el siguiente: "vaya Vd. a divertirse, necesita Vd. diversión".

Hasta el mundo religioso es un mundo de banquetes y fiestas. Recordemos cómo lo primero que hace el padre, al recibir al hijo pródigo, es organizar un banquete. Religión y fiesta es algo que va junto (otros muchos ejemplos en J. Ratzinger, Benedicto XVI, *Jesús de Nazaret*, 2007).

El problema es, no obstante, a qué llamamos "diversión" y qué se considera como aburrimiento. Porque no es infrecuente que aquello que se tiene por divertido sea un profundo hastío. "Era un hombre chistoso, aburridísimo" dice en este sentido Josep Pla (*El cuaderno gris*). Y en efecto no tiene que ser, por ejemplo, necesariamente aburrido trabajar. "El estudio es un placer de toda edad", es el placer auténtico de la vida, nos dice La Mettrie (*"Es macht mir Spaß"*, "me gusta lo que hago", dice un conocido dicho alemán que se aplica en este tipo de situaciones, por referencia al trabajo).

En términos generales, quien quiera divertirse tendrá que acudir a la Cultura europea anterior a pocos años después de 1945. Tras la Guerra Mundial sobrevino un rechazo (a veces consciente, otras veces no tanto, hacia toda esencia intelectual) a lo trascendente en el contexto de una apuesta decidida por el orden social y la convivencia pacífica. Solo en la vulgaridad funciona el mundo en paz.

Ocurre que el concepto de "aburrimiento" es todavía poco científico. Realizar un estudio sobre la "pesadez" en el arte o en la literatura llevaría a llamar pesados a muchos autores, y a nadie le gusta descalificar a otro. Por eso el concepto permanece virgen[676].

---

[675] Manejo la versión de la editorial Valdemar 2000. Continúa La Mettriee (en *El arte de gozar)* diciendo: "todo es placer para un corazón voluptuoso, todos son rosas, claveles, violetas en el campo de la naturaleza… Sensible a todo, cada signo de belleza le extasía; cada ser inanimado le habla, le despierta...".

Selecciono también algunas líneas de su libro *El hombre máquina*: "¿No es el espíritu el primero de los sentidos y algo así como el lugar de reunión de todas las sensaciones? ¿No desemboca en todas allí como otros tantos rayos en un centro que las produce? No sigamos buscando, pues, por qué invencibles encantos un corazón inflamado por el amor a la verdad se encuentra de repente transportado, por así decirlo, a un mundo más bello donde prueba placeres dignos de los dioses".

[676] "El concepto de pesadez literaria, dice Ramón Pérez de Ayala, es harto subjetivo, de relatividad suma. No existe una escala de pesos específicos para las obras del espíritu, como las hay para los cuerpos físicos" (*Las máscaras. Ensayo de crítica teatral*).

Importa la persona capaz de experimentar lo trascendente. *Dicha persona ha de tener el dominio social*, como decía Schopenhauer en magníficos pasajes. Lo que faltan hoy día, no son artistas teóricos, sino artistas capaces de producir sensaciones elevadas de calidad. El Estado de la Cultura renovado o actualizado es la vía, en lo práctico, para lograr este programa.

La cuestión no es tanto terminar con el gusto por la basura o el "asco"[677]. Podrá servir, todo ello, siempre que se causen sensaciones elevadas de calidad. El arte no puede estar dependiendo de un folleto o intermediario que nos cuente que cuatro rayas en un lienzo son "asco" u otra cosa más sublime. Todo esto tiene un interés de laboratorio[678]. En la vulgarización o destrucción de lo culto hay un fondo de resentimiento.

Se llega a contraponer, con habitual tono peyorativo, el "moderno", que sabe qué es el arte contemporáneo (porque ha leído un par de textos de Greenberg sobre Duchamp), al "místico" o "carca" que recoge la herencia del romanticismo y del genio, tal como fue concebido en los orígenes de la modernidad conectando directamente con los artistas del expresionismo abstracto.

Como investigador o científico, agrada este mundo de conceptos e ideas. Pero el arte no puede estar hecho para suscitar reflexiones filosóficas, sino que tiene que estar hecho para el disfrute de, al menos, un grupo social considerable de la población. Este grupo al menos debería cobrar cierta homogeneidad (y esto no es ser burgués, sino amante del arte). Un arte deshumanizado no tiene sentido, desde el momento en que somos "humanos". Qué importa que se nos descubra si el efecto sensitivo sublime es como consecuencia de una sublimación psicoanalista[679], o se debe a alguna otra causa. Como decía Borges, el arte no puede enseñarse, puede enseñarse el amor al arte.

Lo importante no ha de ser la causa o la explicación, sino el resultado, es decir, el arte mismo. Acaso esta concepción, expuesta desde el punto de vista del oyente (el "huérfano" actual del arte) conecte en cierta medida con el metamodernismo cuando quiere ser una mezcla de lo positivo del posmodernismo y de lo tradicional "preposmodernista" (vaya palabra). Es decir, un rescate de "lo humano".

Y, si lo que falta es difusión al arte contemporáneo, es preciso entonces relegar la posición social preminente de lo pop, para que se nos expongan (como derecho de los ciudadanos deseosos de arte) las obras que provocan sensaciones de calidad, similares a la que provoca Perotin o Prokofiev.

---

[677] Otras referencias de especial interés sn William Iam Miller, *Anatomía del asco*, Ed. Taurus 1998 y Fernando Castro Flórez, *El arte en el tiempo de la demolición*, Ad hoc ensayo, Cendeac, 2003.

[678] Valeriano Bozal, *Historia del arte; modernos y posmodernos*, Historia 16 número 50 1993.

[679] L. Palacios, "Sublimación, arte y educación en la obra de Freud", *Revista Intercontinental de Psicología y Educación*, 9.

C. El placer musical como esencia del sensacionismo artístico y quid social.

Por razones que todos ignoramos, el caso es que, en particular, la música es aquello más capaz de expresar esa sensación de la que no puede dudarse, en cuanto a su sentido de realidad y su presencia interior. Volvemos, así, al origen de la explicación del sensacionismo artístico. Este se fija en que es real aquello que se experimenta cuando se produce una sensación. Aunque esta, lógicamente, puede provenir de la realidad convencional, encuentra mejor expresión en el arte o en la naturaleza.

> Este proceso o descubrimiento puede ser un tanto casual: un día cualquiera, en medio de esa realidad un tanto inconsciente, y tras años en que la idea ha ido madurando, uno se pregunta qué es realmente esa sensación que se experimenta cuando se produce una determinada audición. No puede dudarse de que es real, es interna y sentida como propia. Su contenido no es claro... qué es, qué significado tiene, por qué se produce este fenómeno. Su existencia como realidad es incuestionable. Sobre todo en contraste con esa otra realidad material, que puede pasar desapercibida o no dice nada, donde esas mismas sensaciones (de las que no podemos dudar) son posibles pero de forma más ocasional y sin tanta claridad y generalidad como las que provienen de la música. No se trata obviamente de dar a la música mayor protagonismo, importa poco en realidad que provenga de un pentagrama o un fagot; el caso es que (por las razones que sean) se produce interiormente algo que es innegable que es real. ¿Qué es en verdad todo esto que causa esa sensación tal?
>
> Uno se pregunta por qué, tratándose de la música, el fenómeno de la sensación y captación de realidad es regla general o característica, mientras que en aquella otra "realidad" solo excepcionalmente uno experimenta una vivencia tal de realidad. Por qué la música. El descubrimiento de la realidad provoca curiosidad. Una vez experimentada esa sensación, con un contenido tan claro de realidad, los objetos y las cosas pasan a apreciarse de forma distinta, ya que su significación interesa si consigue traducirse en sensación similar.
>
> El paso siguiente es empezar a valorar las cosas de esta forma que aporta la sensación musical. Y, en definitiva, esto es importante porque la búsqueda de la realidad lo es.
>
> Éste es, pues, el origen del sensacionismo. La sensación como realidad es especialmente clara cuando además aquella se presenta en forma de "emoción". Estamos ante algo que inicialmente se presenta como una intuición, después una extrañeza y finalmente se deja ver de forma clara. La sensación no entiende necesariamente de arte, es algo espontáneo y poético. Pero es claro que convencionalmente puede decirse que el arte está en el origen de tal sensación. En este sentido cabe ver en el sensacionismo una traslación del arte a la vida, una forma de descubrir la realidad.
>
> La sensación de este tipo es claro que existe, el resto de las cosas posiblemente también, aunque uno no pueda afirmarlo con igual grado de seguridad o certeza, porque no se produce la misma sensación interna, por eso indudablemente real. Este fenómeno es por otra parte puramente intelectual, se trata en el fondo de la racionalización de algo espontáneo e incierto. Poniendo el centro en la sensación como realidad, sin ella uno duda. Pero lo cotidiano o inmediato adquiere entonces un nuevo sentido cuando se trasforma en sensación, todas ellas tienen valor.
>
> Se descubre así una forma de **espiritualidad intelectual**, no alternativa a la religiosa, sino complementaria. La realidad se aprecia en momentos, como un

lugar para **entrar** y salir, luz tras los túneles necesarios del camino. No es posible quedarse siempre en ella, tampoco renunciar. No hace falta ser filósofo para darse cuenta de todo esto.

Tras este proceso, leemos un texto de Wackenroder: "solo me siento feliz en el país de la música, donde todas nuestras dudas y nuestros sufrimientos se pierden en un mar sonoro, donde olvidamos los graznidos de los hombres, donde ninguna algarabía de palabras y de lenguaje, ninguna confusión de letras y jeroglíficos monstruosos nos produce vértigo, pero donde un suave toque cura súbitamente toda angustia en nuestro corazón".

D. Que la emoción musical se relaciona con la neurociencia y la neuroteología no es el debate principal.

Tenemos que seguir considerando el arte y la Cultura desde una perspectiva humanística e histórica, pese a que se abre paso otra de tipo biológico que puede ayudar a comprender qué es todo esto de las emociones producidas por el arte, en especial el musical, ante la creciente relevancia que presenta el fenómeno: lo común para muchos habrá podido ser limitarse a disfrutar del arte musical y de sus emociones sin preguntarse más, lo común pudo ser –en su caso- apreciarlo simplemente como un hecho cultural. Sin embargo, junto a esto, se plantea una cuestión añadida, fruto del arraigo de lo anterior: qué es esto de las emociones musicales que pueden llegar a apreciarse con tamaño sentido de realidad, expresando algo cuyo alcance desconocemos, en conexión posiblemente con algo incierto, pero haciendo ver realidad, que nos produce momentos diversos placenteros, aunque de distinto contenido o signo. En la estructura del sistema nervioso humano habría muchas claves para explicar fenómenos que antes han quedado sin comprensión. La sensación producida, de escalofrío o climax, se explicaría por la recepción del tema musical en determinadas regiones del cerebro. Irrumpe la neurociencia a fin de estudiar la representación neuronal de las emociones musicales. Después de pasar la información por el oído a través de impulsos neuronales, tiene varias escalas en el cerebro que evalúan emoción. La música, siendo abstracta y carente de lenguaje y de ideas o historias, provoca sin embargo profundas emociones.

Una cosa es cómo la música puede ayudar a estudiar numerosos aspectos de neurociencia o a entender mejor el cerebro a través de la emoción, o incluso a solucionar daños cerebrales; y otra es explicar qué es en sí mismo este fenómeno de las emociones que proporciona la música, qué sentido tienen y qué alcance final. Lo primero obviamente no aporta nada al tema que nos ocupa, al ser una cuestión de tipo médico que, desde este punto de vista intelectual, podrá todo lo más verse como una curiosidad, es decir, el hecho de que todo esto de las emociones musicales sirva también para curar pacientes o investigar algo tan serio como el cerebro.

El placer, se nos dice, que proporciona la música es 'físico', está mediado por la dopamina, la hormona del placer, y ha sido estudiado por neurocientíficos de Universidades. "Gracias a la técnicas de neuroimagen se han podido localizar zonas concretas del cerebro donde sucede la liberación de este neurotransmisor, las zonas donde nace el placer", explica un experto. Las regiones del cerebro implicadas en el reconocimiento de la melodía y el ritmo están fuertemente conectadas con el sistema límbico, que rige las emociones. Por ejemplo, pacientes con epilepsia, que han sido operados y tienen dañada esta región del cerebro, no reconocen la música triste ni la que da miedo, solo la alegre. Se ha descubierto

que la experiencia placentera de escuchar música libera dopamina, un neurotransmisor importante en placeres más tangibles asociados a cosas tales como la comida, las drogas y el sexo. El origen parece estar en el primate que, para sobrevivir o reproducirse, necesita un premio, para llevar a su cuerpo aquello que necesita; la dopamina es entonces la recompensa (dando placer) como respuesta. En este mundo se integra ahora la música. Forma parte del "sistema de recompensa" que refuerza comportamientos indispensables para la supervivencia (buscar comida), o que desempeña un papel en la motivación (conseguir dinero) y la adicción (consumir drogas). En concreto, el placer que dispensan es 'culpa' de la dopamina, un neurotransmisor que es secretado por el cerebro. La música también nos puede producir este intenso placer. Detrás de este sentimiento causado por algo tan abstracto como la música también se encuentra la dopamina. En el caso de la música esa sustancia cerebral está implicada también en el placer de anticipar un momento musical, saber qué es lo que va a sonar en el siguiente acorde cuando se conoce una obra musical, y luego sentirse realmente bien al escucharlo. En definitiva, la dopamina puede ser liberada en respuesta a un estímulo estético. Se indica o sugiere que la música puede ser adictiva, ya que nuestro cerebro libera dopamina cada vez que nos deleitamos con piezas musicales.

La música viene a ser un vehículo para conectar con algo trascendente y placentero aunque no vinculado a sensaciones positivas necesariamente, o algo que nos libera de un pesar, una droga para el cerebro dicen algunos. La dopamina está detrás del placer de escuchar música. En general, es comúnmente asociada con el sistema del placer del cerebro, suministrando los sentimientos de gozo y refuerzo para motivar una persona proactivamente para realizar ciertas actividades. Lo que se produce al escuchar música placentera, y con cualquier otra circunstancia, como deportes, alegrías, reuniones con buenas amistades, es endorfinas, que son la causa del bienestar y del goce de la vida.

Es positivo que se avance en estos estudios, que no obstante ni suman ni restan a lo que realmente importa, la experimentación artística, aportando no obstante explicaciones que confirman cuanto sabemos y que estas sensaciones musicales constituyen un mundo real propio, personal trascendente. El origen de la palabra música lo indica con especial claridad: deriva del griego “mousa” (musa). La música viene a ser una droga, pero, igualmente, también una especie de *amenidad apasionada*.

Junto a la neurociencia, la neuroteología. Parece oportuna una relación entre ambas, para explicar lo que en realidad tiene interés relacionar, que es este fenómeno de las sensaciones musicales cerebrales con aquel otro de la neuroteología o bioteología, cuyo estudio es la base neuronal de la espiritualidad, afirmando que las experiencias espirituales tienen una base biológica. A pesar de que estos enfoques son nuevos, hunden sus raíces en experiencias milenarias. La neuroteología lanza una serie de frases bastante llamativas: proporciona “la experiencia de reconocer a Dios dentro de uno mismo”, “Dios está en el cerebro”; “una función del cerebro es abrirnos al mundo espiritual”. “¿Estamos conectados con Dios?” Existe una “predisposición en el cerebro a creer en Dios”. Hay unas “neuronas trasmisoras de Dios”, una “religión virtual”. “Todas las experiencias místicas tienen una relación causa efecto en el cerebro”. “Se entiende así esa

tendencia de lo humano a escapar de la realidad o buscar lo extraordinario que explica la religión misma o el propio arte".

El punto de interés es que, por un lado, Dios se descubre mediante la emoción en el cerebro, y, por otro lado, el mejor trasmisor de emoción, en realidad, como ya nos consta, es la música, por lo que la conexión no puede ser más interesante, adentrándonos en un terreno que nos podría informar del alcance final que tiene toda esta segunda realidad musical si se sigue avanzando en esta dirección. Por tanto, desde este punto de vista de las emociones, el mundo musical parece estar incluso en mejor disposición para la causación de tal emoción cerebral religiosa. Mientras que ésta es fruto de una experiencia que no se sostiene en ningún hecho de sencilla identificación, en cambio la sensación que provoca la música cuenta con una obra de referencia, algo más fácil de identificar, más cotidiano diríamos (al bastar con conectar una radio). En todo caso, se trata de una espiritualidad de otro tipo, artística e intelectual, a la que cabe presumir un gran futuro según avance la civilización, no tanto una alternativa como algo complementario de la espiritualidad religiosa.

La cuestión de la emoción musical es todo un misterio. El caso es que las obras musicales encubren, mediante el arte (posiblemente inconsciente) de su creador o compositor, repeticiones de temas o notas, silencios, cambios de velocidad o de ritmo, crescendos, sorpresas o predicciones o intuiciones sobre el tema siguiente, una serie de "trucos" o artes o frotamientos de notas que provocan una emoción cerebral de calidad trascendente.

El caso es que para entender todo esto, al músico le falta ser filósofo, al filósofo ser poeta, al poeta ser médico, al médico antropólogo, y a éste ser músico. Y, finalmente, si alguien dominara todas estas perspectivas, aun le faltaría seguramente lo principal: ser un oyente dotado para captar la emoción. Pero, como el piloto, el oyente para ser tal ha de tener miles de horas de vuelo antes (miles de horas de audición musical).

E. El porqué de la sensación musical.

Para **Robert Fludd** el ser humano está conformado por cierta música, pues, si se observa con rigor, hay un diapasón entre el límite de la mente y la esfera del corazón. Está persuadido de que hay una melodía que une, o, mejor dicho, fluye desde el alma, transcurre por el espíritu y llega al cuerpo. Pero quién hace posible esa melodía. Es el alma intermedia la que pulsa el éter o espíritu intermedio y lo hace igual que el músico cuando toca la cuerda de su labor. Está persuadido de que una vibración nos recorre de un extremo a otro del cuerpo, una vibración que tiene significado, esto es, que significa en nosotros. Esto quiere decir que somos muy parecidos a un monocordio, con la cuerda tensa y exacta en cada intervalo. Según el punto en que sea pulsada resonará una parte de nuestro interior y en el fondo la explicación está en que el alma es una luz formal que emana directamente del creador, considerándola simplemente por sí misma y sin mezcla alguna con el espíritu creado (escritos sobre música). Es Dios quien alienta la música humana. La cuerda que vibra y expande la vibración no es otra cosa que los luminosos efectos del Inspirador.

Se va acentuando con el paso del tiempo la visión de la música menos conexionada con las esferas celestes y los números del universo y se va relacionando con la sensación; se va relacionando la música con el placer de las sensaciones que dependen de una disposición especial hacia el arte, porque es todo el sistema nervioso el que actúa en la recepción de la música. Para **Diderot** la música es la más violenta de las Bellas artes.

También para **Michel Paul Guy de Chabanon** la música llama al entendimiento; la suya es una sensación pura que interpela al oído con su inmediatez. A ciencia cierta no sabemos por qué, pero su efecto es directo, persuasivo. Un oyente puede decir que no dice nada la música, pero, pese a ello, queda vencido (la emancipación de la música).

Pero es, sobre todo, **Kant** quien desarrolla esta visión, siendo discutible si su versión sobre la música es realista y constructiva, o más bien insuficiente, cuando considera que la música forma parte del bello juego de las sensaciones, ya que los sonidos musicales producen agradables sensaciones. Es muy posible que el sonido en su calidad de música nos ofrezca más agrado que belleza, en la composición; diríamos que Kant tuvo el acierto de relacionar la música con la sensación, pero acaso le faltó un poco de intensidad en su expresión. Kant responde que la música nos habla únicamente a través de las sensaciones, sin conceptos, y al contrario de la poesía, no deja nada a la reflexión, aunque, hay que aceptarlo, mueve el espíritu más directamente. Y, si bien ese movimiento es pasajero, la música es el arte que actúa, por así decir, más interiormente. No obstante conviene puntualizar que no debemos deslumbrarnos ante su sonido, puesto que su bien consiste en más goce que Cultura. Y, como ocurre con todo disfrute, la música es, de entre todas las artes, la que requiere un cambio más frecuente; por eso hace que no soporte la repetición varias veces, sin producir hastío. Lo que produce la música es una agradable goce personal, una intensidad de afecto o autenticidad de sentimiento. En *La crítica del juicio* afirma que la música es un encanto.

Con estos pensadores se llega a que la música más que un consuelo es la sensación de consuelo (*Trustgefühl*).

F. Algunas referencias sobre el sensacionismo artístico.

Sobre el sensacionismo artístico, aportaríamos seguidamente unas citas o referencias de interés. Se trata de dos grupos de obras. Primero, las que se fijan en las que sitúan la sensación como quid del arte mismo. Segundo, las que se recrean en la descripción de las sensaciones mismas que provoca la experimentación del arte.

Nos fijamos primeramente, incluso dentro de los autores posmodernos, en *¿Qué es la filosofía?*, de Giles **Deleuze** y Félix **Guattari**[680]. La filosofía es, para estos autores, un arte. Un arte, pues, de fabricar conceptos. Una filosofía cuyo quid es crear conceptos artísticamente, o filosofía artística[681]. En el capítulo "precepto, afecto, concepto" afirman que lo que se conserva del arte es *un bloque de sensaciones creado por el artista.* Hasta el vacío todo es sensación, citando a François Cheng, conocido especialista en poesía y

[680] Ed. Anagrama 1993 (en francés en 1991).

[681] En términos de François Dosse, G*illes Deleuze y Felix Guattari: Biografia cruzada***,** Fondo de Cultura Económica de España, 2007.

pintura chinas, en concreto su obra *Vacío y plenitud* [682]. *Se hace arte siempre con sensaciones*. La sensación supera el hecho de que el arte se plasme en un material. La finalidad del arte consiste en arrancar "el afecto de las afecciones" para pasar de un estado a otro consiguiendo extraer un bloque de sensaciones o un ser de sensación, remitiéndose a textos sobre Van Gogh y sobre Pessoa *y la metafísica de las sensaciones*. Una obra de arte interesa en tanto en cuanto es vibración que caracteriza la sensación. Lo que interesa es la relación entre sensaciones y lo que estas provocan.

Otra referencia de interés es, también de **Gilles Deleuze**, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*[683]. Primero describe la obra de Bacon, como deformación estática, fijándose en el "movimiento deformante deforme", en la descomposición del rostro, en cómo se deshace el rostro, la cabeza convertida en animalidad. Su pintura produce un espasmo, a modo de fuerzas que se apoderan de él. Es una pintura apoderada de ritmo musical. El cuerpo queda reducido a una pieza de carne. Todo hombre es una pieza de carne. Y en este punto se descubre la piedad: hay piedad en las pinturas por ser piezas de carne. Se trata de una pintura influenciada por los mataderos. El hombre que sufre, sufre animalmente[684].

---

[682] Edit. Siruela 2016.

[683] Editorial Arena, 1981 (original) 2002 (traducción por Isidro Herrera sobre edición posterior).

[684] Hay dos maneras de ir más allá de la figuración (es decir, a la vez lo ilustrativo y lo narrativo): o bien hacia la forma abstracta, o bien hacia la Figura. A esta vía de la Figura, Cézanne le da un nombre simple: la sensación. La Figura es la forma sensible tomada en la sensación; actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso que es de la carne. Mientras que la forma abstracta se dirige al cerebro, actúa por intermedio del cerebro, más próxima a los huesos. Cézanne ciertamente no ha inventado esta vía de la sensación en la pintura. Pero le ha dado un estatuto sin precedentes. La sensación es lo contrario de lo fácil y lo hecho, del "cliché", pero también de lo "sensacional", de lo espontáneo..., etc. La sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto (el sistema nervioso, el movimiento vital, "el instinto", el "temperamento", todo un vocabulario común al naturalismo y a Cézanne), y una cara vuelta hacia el objeto ("el hecho", el lugar, el acontecimiento). Mejor aún, no tiene caras, es las dos cosas indisolublemente, es ser-en-el-mundo, como dicen los fenomenólogos: a la vez devengo en la sensación y algo llega por la sensación, lo uno por lo otro, el uno en el otro. Y en el límite, el mismo cuerpo la da y la recibe, es a la vez sujeto y objeto. Yo espectador, no experimento la sensación más que entrando en el cuadro, accediendo a la unidad del sintiente y de lo sentido. La lección de Cézanne más allá de los impresionistas: no es en el juego "libre" o desencarnado de la luz y del color (impresiones) que la Sensación es, al contrario, es en el cuerpo, siendo éste el cuerpo de una manzana. El color está en el cuerpo, la sensación está en el cuerpo y no en los aires. La sensación es lo pintado. Lo pintado en el cuadro es el cuerpo, no como objeto representado, sino como vivido experimentando tal sensación (lo que Lawrence, hablando de Cézanne, llamaba "el ser manzanesco de la manzana"). Este hilo muy general liga a Bacon con Cézanne: pintar la sensación, o, como dice Bacon con palabras muy próximas a las de Cézanne, registrar el hecho. "Es un asunto muy acuciante, opresivo y difícil saber porqué una pintura toca directamente el sistema nervioso". Para ampliar conocimientos sobre Francis Bacon, Jonathan Littel, *Tríptico. Tres ensayos sobre Francis Bacon*, Ed. Galaxia Guteembeerg 2019.

En el capítulo, que más nos interesa, que Deleuze dedica a la sensación, primeramente juega aquel con las palabras Cézane-sensation. Para el pintor francés, en la búsqueda de la figura se produce la sensación. Deleuze enlaza Bacon con Cézane en el afán de pintar la sensación. Quieren ambos registrar el hecho. En Bacon la forma referida a la sensación (la forma) es lo contrario de la forma referida a un objeto (la figuración). La sensación es lo que se trasmite directamente, evitando el tedio que es inherente a toda narración en tanto en cuanto ha de contar. La sensación es asimismo lo que pasa de un nivel a otro: la sensación tiene el carácter de devenir o cambio de registro, por eso la sensación es maestra en las deformaciones del cuerpo. Es lo que llama órdenes de sensaciones, o niveles sensitivos. La pintura se relaciona, pues, con las sensaciones movedizas. Bacon pinta la sensación y las series (de la boca, de los retratos,…). Se trata de una sensación serial o en serie, con una pluralidad de dominios y secuencias movedizas. Bacon no elimina la figuración primaria, que es la base que provoca la sensación (violenta o primaria). Hay una lógica de los sentidos, no una lógica cerebral, una violencia de la sensación y un dominio del ritmo musical[685].

Para Anttoine **Hennion**, *La pasión musical*[686], la música desconcierta al análisis. Ese arte de la presencia, que no muestra ningún objeto, que no es más que una acumulación de mediadores --instrumentos, partituras, intérpretes, escenarios, medios de comunicación...--, parece ser, sin embargo, la encarnación de la inmediatez, la expresión misma de lo colectivo o el ideal de un lenguaje interior. Para entender mejor de qué modo los músicos emplazan la música en su propio medio, Antoine Hennion parte del movimiento actual de reinterpretación de la música barroca: lejos de oponer entre sí los muy variados soportes de la música, instrumentos antiguos y discos compactos, medios modernos de comunicación y tratados olvidados, esta corriente los ha apoyado unos en otros para crear un objeto inaudito, la escucha moderna de una música antigua. Pero la disputa sobre los medios musicales no se limita a la recuperación, por parte de los medios de comunicación, de repertorios desaparecidos. Al restituir igualmente la diversidad de los intermediarios, humanos o materiales, a través de los cuales pasa la relación entre música y públicos, el autor analiza los dispositivos musicales concretos, del concierto de rock al concierto clásico, y la constitución de los géneros actuales. La música es un óptimo modelo para semejante repoblación del mundo del arte: en ella se habla poco de sujeto u objeto, raramente de artista (tan «músico» es el compositor como el intérprete o el melómano); se habla menos de esencia que de ejecuciones, menos de obra que de versiones, menos de «ser» que de interpretación. No está por un lado la música, por el otro el público y, entre ambos, los medios puestos a su servicio: cada vez más se juega todo en un terreno común, en el logro de una transición.

Puede citarse también la obra *Vidas excitadas. Sensorialidad y capitalismo en la Cultura moderna*, de Sonsoles **Hernández Barbosa.** Primeramente se indica una vez más

---

[685] Para ampliar conocimientos sobre Deleuze y a sensación puede verse A. Núñez, *Gilles Deleuze.Una estética del espacio para una ontología menor*, Edit. Aena 2019.

[686] Ed. Paidós, 2002.

cómo el capitalismo se infiltra en nuestros cuerpos seduciéndolos y amaestrándolos a través de la estimulación de los sentidos. Pero además se explora a qué responde esta nueva Cultura de masas dirigida a la sensorialidad. La sensorialidad constituye el elemento rector de la sociedad de consumo capitalista**.**

Es interesante la dialéctica de los conceptos placer (plaisir) y goce (jouissance) en la **Roland Barthes**, *El placer del texto* [687]. El primero es una forma de placer moderado, mundano y básicamente afirmativo que reafirma la identidad individual y la Cultura de pertenencia [688]mientras que el segundo -que puede traducirse por éxtasis- es un placer que se experimenta a nivel físico y donde se localizan las reacciones espontáneas del cuerpo. El lector del texto busca placer.

"El arte está hecho para los sentidos… El tacto no desempeña aparentemente un papel en las artes…. Sin embargo, el arte fuerza a un sentido; a tocarse, a ser el sentido que es… Entre la piel y la piel juega el alma como potencia sensitiva que se dirige a las cosas y recibe sus presencias, sus ausencias, sus invitaciones, sus amenazas…" (**Jean-Luc Nancy y Jéròme Lébre**, *Señales sensibles. Conversaciones a propósito de las artes*[689]).

Para Franco **"Bifo" Berardi**, *Respirare. Caos y Poesía* [690] saber respirar es lo que nos ayudará durante el apocalipsis que ha estallado tras decenios de absolutismo financiero. La solución del mundo está en la poesía, ella podrá curar el sufrimiento de la mente.

Donald **Kuspit** [691] afirma que pretende presentar una tesis radical: "el periodo de pintura de vanguardia que oficialmente comenzó con las manchas de color que Manet empleó en música en las Tullerías de 1862 y alcanzó su clímax, casi un siglo después, con el tachismo [692]dinámico del arte informal europeo y la pintura moderna americana,

---

[687] 1973 original; traducido en 1974 español, ed. Siglo XXI por Nicolás Rosa; puede verse también José Luis Villacañas Berlanga, *Escritura e Imagen,* Ediciones complutense, https://doi.org/10.5209/esim.78945. Otra obra curiosa de Roland Barthes es *Lo neutro,* Siglo XXI 2002.

[688] S. Frith, "Música e identidad", en *Cuestiones de identidad cultural*, 1996.

[689] Ed. Akal 2020.

[690] Edit. Prometeo.

[691] Donald Kuspit (editor), *Arte digital y videoarte*, Círculo de Bellas Artes de Madrid 2020 en su artículo "Del arte analógico al arte digital. De la representación de los objetos a la codificación de las sensaciones". Otra obra interesante de Donald Kuspit es *Emociones extremas, pathos espiritual y sexual en el arte de vanguardia*, edit. Abada, 2007.

[692] El tachismo (en francés, tachisme, derivado de la palabra francesa tache, lit. 'mancha') fue un estilo de pintura abstracta francés desarrollado durante los años 1940 y 1950. A menudo se le considera el equivalente europeo al expresionismo abstracto.

fue un periodo de transición desde el arte analógico tradicional al arte digital postmoderno, esto es a un arte basado en códigos antes que en imágenes; con el arte digital posmoderno la imagen pasa a ser una manifestación secundaria del código abstracto que de este modo se convierte en el vehículo principal de la creatividad... La digitalización pone de manifiesto en términos matemáticos *la matriz de sensaciones que informa y sustenta la representación....".*

El punto clave, afirma Kuspit, es el descubrimiento de que la matriz de *sensaciones* "y sobre todo su articulación digital minan el presupuesto tradicional de que toda apariencia se basa en la realidad objetiva y en consecuencia su propia objetividad está garantizada... Proporciona un sentido renovado de la realidad, una nueva forma de experimentarla: la revelación de que lo auténticamente real es lo que Cézanne llamaba las **sensaciones vibrantes**... Hubo que esperar a la aparición del impresionismo para que se comenzara a prestar atención seriamente a la matriz de sensaciones, casi como si se tratara de un fin perceptivo en sí mismo. El descubrimiento revolucionario de los impresionistas fue que **toda apariencia es una suma de sensaciones** que no llega a ser un todo distinto identificable. *Esta matriz de sensaciones* es el fundamento vivo de las apariencias, si es que cabe hablar de fundamento por lo que respecta a estos fenómenos tenues aparentemente más temporales que espaciales".

Nada hay más moderno y posmoderno que la sensación: "los impresionistas mostraron que las apariencias surgen de las sensaciones con una espontaneidad que sugiere la esencial inestabilidad de aquellas. Estos artistas se mostraban ansiosos por diferenciar la matriz de sensaciones de la apariencia que generaba.... A pesar de que eran revolucionarios perceptivos continuaron aceptando la idea tradicional de que los objetos tenían una realidad propia independiente de las sensaciones que generaban. La escisión de la matriz de sensaciones y la representación de objetos se completó con el desarrollo del arte no objetivo y del concepto de sensación no objetiva. La obra de Kandinsky y Malevich *anunciaban la autonomía de la matriz de sensaciones*, esto es, su existencia como un reino independiente, ajeno a cualquier representación objetual.... La matriz de sensaciones era más fundamental que cualquier objeto. Prescindieron del objeto.... En lo que sigue me propongo analizar la **digitalización como el paso final** de un proceso de su versión de la representación tradicional que comenzó con una obra protoimpresionista como es música en las tullerías...".

Otra cita de interés, entre otras posibles, es **Lyotard**, *El entusiasmo. Crítica kantiana de la historia*. A partir de la lectura de *La crítica del juicio* de Kant -y más concretamente de la noción de entusiasmo contenida en el "Segundo conflicto de la verdad"-, Jean-François Lyotard plantea la imposibilidad de concebir la historia humana como un desarrollo único y progresivo en pos de la emancipación y la justicia universal. Ello supone dejar de lado las metahistorias que han acompañado al proyecto de la Ilustración: básicamente, las ideas de perfectibilidad humana, de desarrollo económico indefinido o de alcanzar el ideal de la democracia burguesa. Todas estas teologías de la modernidad han sido refutadas y desmitificadas por Auschwitz, Hiroshima y Nagasaki, el Gulag soviético o nuestras sociedades hipertecnificadas y alienantes. En opinión de Lyotard, en tiempos de postmodernidad -caracterizados por la melancolía y la tristeza, la duda y la ironía- el objetivo de la Cultura es -cada vez más- procurar entusiasmo moral, acostumbrándonos a pensar y resistir sin la salvaguarda de moldes o criterios.

Son las anteriores, referencias un tanto accidentales. Obviamente, existen conexiones más claras, históricamente. Es preciso, ya que el sensacionismo es clave de la sociedad actual, dar entidad y rigor a este fenómeno de nuestro tiempo. Son autores, actuales o históricos, en los que nos apoyamos para dar cuerpo a nuestro sensacionismo:

El **romanticismo alemán** es un claro punto de referencia de la forma en que aquí se entiende el sensacionismo (el arte para Hegel expresa el mundo del espíritu, para Schelling nos informa de la verdad misma, para Schopenhauer logra explicar la naturaleza real de las cosas; citas que nos llevarían además al concepto de estética como clave de traslación del arte a la realidad).

Es innegable (por poner un ejemplo claro) que aquella sensación que produce la audición de una sinfonía de Beethoven es algo importante que expresa algo muy concreto. Y es claro que esa sensación expresa una realidad en cuanto tal, innegable e incuestionable; es arte al mismo tiempo que realidad, aunque se pueda mostrar esquiva. Y por supuesto no sólo el arte produce sensaciones, ya que la propia realidad material admite ser intelectualizada y confundirse también con las sensaciones de cualquier otro tipo. Descubrir este secreto produce placer.

Otros antecedentes serían las obras de Reis y Caeiro y de **Fernando Pessoa**. Para el último de los citados "el sensacionismo afirma el principio de la supremacía de la sensación". "La base de todo arte es la sensación, una sensación intelectualizada". Para Caeiro el objeto importa poco, la sensación es todo y el pensamiento enfermedad. Otras frases interesantes en este contexto son: "el arte, como está hecho porque es sentido y para ser sentido -sin lo cual sería ciencia o propaganda- se basa en la sensibilidad. La sensibilidad es pues la *vida* del arte". "El arte debe reunir las tres cualidades de Abstracción, Realidad y Emoción". "El arte supremo tiene como fin liberar, elevar el alma sobre lo que es estrecho, por encima de los instintos, de las preocupaciones morales o inmorales". "El arte moderno es arte de sueño" (*Ensayos sobre literatura y arte*).

También nos apoyaríamos en algunos pasajes de E.M**. Cioran**[693]aunque podamos advertir alguna contradicción que hace aún más interesante el mensaje, cuando por ejemplo nos dice que la pretensión del místico no es satisfacer las exigencias de su pensamiento, sino las de *sus sensaciones* y "tiende mucho más que el poeta a la sensación, ya que, merced a ella confina con Dios" (…). "Lo más frecuente es que el místico invente sus adversarios. Siente la necesidad de poblar su soledad con enemigos reales o imaginarios (...) Lo que cuenta *son nuestras sensaciones*, su intensidad y sus virtudes". (…) "Si fuera preciso limitarnos a nuestras sensaciones tal cuales son nos parecerían intolerables, pues son demasiado distintas, demasiado desemejantes a nuestra esencia". (…) Cuando todo nos hace temblar, el único recurso es pensar que si el miedo es real, ya que es una sensación, la sensación por excelencia, el mundo que lo causa se reduce a un ensamblamiento transitorio de elementos irreales".

La concepción del mundo como sensación puede ponerse en relación con el **simbolismo,** o el símbolo en general, entendiendo por esto último "el modo a través del cual eso sagrado, con su peculiar ambivalencia, hace irrupción en el cerco del aparecer";

[693] *Adiós a la filosofía*. Prólogo y selección de F. Savater, Madrid 1982, 2ª edición.

símbolo que, "por ser manifestación sensible y material de lo sagrado, revela la congénita ambivalencia y duplicidad de éste (entre lo puro y lo execrable, o entre lo inviolable y lo susceptible de ofrenda y sacrificio)"[694]. Ese decir que pone en obra lo indecible, ese decir que hace o implanta lo que trasciende, a través de los recursos lingüísticos propios del decir con el cual nos referimos a las cosas de este mundo, ese es el decir simbólico.

La bibliografía sería inmensa: P. Ricoeur (*The symbolism of evil*), Ernst Cassirer *(An Essay on Man; Philosophy of Symbolic Forms),* Aby Warburg, C. Jung, *El hombre y sus símbolos*, T. Todorov, *Teorías del símbolo*.

En el simbolismo, la pintura de Moreau y de Odilon Redon, G. Klimt o Franz von Stuck (y Goya como antecedente, entre otros). El primero se aleja de la realidad objetiva o convencional y del mundo de las relaciones de causalidad[695]. Tanto la pintura de Odilon Redon como la de Gustav Moreau (v.gr. *Salomé*) buscan la causación de una sensación transcendente a la pura realidad material y su apariencia física, manifestando su atracción hacia el mundo muerto, y convirtiendo el arte en mágica evasión y la naturaleza en emoción. El camino queda así abierto para Van Gogh, el expresionismo de Munch y tantos otros "ismos" y tantos otros artistas del siglo XX.

En lo literario las *Herodíades* de Stéphane **Mallarmé** por ejemplo conseguirían trascender también del objeto sin describirlo e incluso sin tenerlo siquiera como referencia, buscando tan solo el efecto que produce. En *La siesta de un fauno*, título que nos lleva asimismo a una conocida obra de Debussy que refleja musicalmente su lenguaje, Mallarmé logra un compendio de poesía pura tratando de alcanzar, mediante relaciones simbólicas, lo absoluto, lo enigmático y la ensoñación.

Rimbaud llega a renunciar a la coherencia argumental para realzar las sensaciones como claves de interpretación de la realidad. A veces las sensaciones se presentan inconexas tal como reflejan versos como "allí te liberas y vuelas según" (poema "La eternidad"), "¿la voz del pensamiento va más allá del sueño?" (poema "Sol y carne"), "sin hablar, sin pensar iré por los senderos naturales" (poema "Sensación").

---

[694] Resulta, en efecto, obligada la consulta de la obra de E. Trías, *La edad del espíritu*, Barcelona 1994, con referencias entre lo filosófico y lo poético e históricas (a Suger, abad de Saint-Denis, Ibn Arabï etc.). También de Eugenio Trías, "El símbolo y lo sagrado", en *Lo santo y lo sagrado*, (compilador F. Duque) Madrid 1993.

[695] Hasta tal punto es así que si Redon criticaba a los impresionistas era por achacarles "estrechez de miras" al limitarse al ámbito puramente visual. Les llama entonces "verdaderos parásitos del objeto" del que se ven incapaces de transcender y del que se protegen como temerosos frente a todo lo que el arte pueda tener de "inesperado, impreciso, indefinido". La apreciación de Odilon Redon es, no obstante, algo exagerada. Piénsese por ejemplo en un caso como *La Estación de San Lázaro* de Monet (sin perjuicio de otros ejemplos) como pintura que evidencia cómo las cosas allí representadas dejan de ser lo que representan envueltas como están por el vapor de la atmósfera. En general, un elemento clave del impresionismo es la desmaterialización o disolución de la forma por efecto de la luz (v.gr. *Catedral de Ruan* del propio Monet) afirmando que ni los colores ni las formas tienen realidad propia por depender más bien de la luz que reciben en cada momento.

La sensación sería una de las *ratios* de la poesía de Baudelaire: "los perfumes, los colores y los sonidos se corresponden" (*Las flores del mal*).

La poesía de Juan Ramón Jiménez está igualmente basada en sensaciones, sentimientos y hechos simbólicos. En "Espacio" el autor expresa poéticamente la sensación de "cambio y transformación": "no soy presente sólo, sino fuga raudal de cabo a fin. Y lo que veo, a un lado y otro, en esta fuga es sólo mío, recuerdo y ansia míos, presentimiento, olvido".

Por su parte, "Animal de fondo" expresa la sensación de fusión y confusión de la conciencia individual con la conciencia universal (el dios deseado): "tú, esencia, eres conciencia; mi conciencia y la de otros, la de todos, con forma suma de conciencia (...)".

Y finalmente, completando la anterior, la sensación de plenitud cósmica del poeta se refiere a una realidad creada individual y poéticamente por el autor: "la fruta de mi flor soy, hoy, por ti, dios deseado y deseante... Dios, ya soy la envoltura de mi centro, de tí dentro".

En ciertos poemas de "Animal de fondo" ("para que yo te oiga") Juan Ramón consumaría su propia concepción simbólica y sensacionista; el poeta se convierte en un intérprete de la naturaleza, traduciendo, como realidad personal y sentida, la música de los objetos a palabras: "Rumor del mar que no te oyes. Tú mismo, mar, pero que te oigo yo. Con este oír a que he llegado en mi dios deseante y deseado y que, con él, escucho como él".

En parte, el simbolismo está presente en el arte desde siempre[696] porque en buena medida el simbolismo expresa la esencia del propio arte valiéndose como éste se vale del símbolo para la representación de la realidad.

Habría sido Karl **Huysmans** (*A contrapelo*, en original *Au rebours*) quien habría llegado a cimas difícilmente alcanzables en cuanto a la *teoría de la sensación*. Esta obra representa la posibilidad de un mundo basado exclusivamente en la experimentación de sensaciones. El argumento es sencillo. El personaje Jean Floressas Des Esseintes se inventa un mundo paralelo, al de la realidad objetiva o exterior, transformando su vida misma en una obra de arte. Se aisla en una casa, lejos del posible contacto con los demás, para vivir experimentando sensaciones mediante lecturas de obras literarias y el deleite de la pintura y de las audiciones musicales. Su experimento presupone una labor de selección de las obras que son susceptibles de causar las sensaciones más decadentes y artificiosas. Éstas finalmente podrán combinarse con las sensaciones que provienen de los perfumes o el decorado de la casa. Sólo a consecuencia de su empeoramiento de salud (debido al excesivo aislamiento y sobre todo a la intensidad con que Des Esseintes experimenta este tipo de sensaciones) se ve obligado, por prescripción médica, a retornar al mundo que abandonó conscientemente, el cual según Des Esseintes se caracteriza por el "afán de lucro", el "espíritu de los negocios que ha invadido hasta los claustros", de los

[696] Max Tauch, "Zur Ikonographie des Barocks als Vorläufer symbolistischer Bildinhalte", en *Bildwelten des Symbolismus*, Concept Verlag 1985. Citamos en este contexto también a Martin Buber, *Yo y tú*, ediciones Nueva Visión 1969.

"valores adulterados de la burguesía", de la "traslación a Europa del gran presidio de la sociedad americana", los "bribones y los imbéciles".

En la obra de Karl Huysmans quiere declararse la primacía del mundo artístico sobre el racionalismo, el materialismo y la industrialización. La experimentación de sensaciones presupone una labor de "distanciamiento" respecto del mundo visible, material, objetivo o exterior. Huysmans, antes que la sociedad y sus "verdades" prefiere el esoterismo, el ocultismo, la teosofía y la religión.

Desde un punto de vista crítico, la obra de Huysmans no consigue (tampoco lo pretende) trascender del arte como mundo sensitivo. Como su propio título indica, esta obra se sitúa a *contrapelo*, tanto respecto de la sociedad como del medio natural. Las asociaciones sensitivas se hacen siempre entre las distintas artes. No hay nada fuera del arte.

Sin embargo, desde nuestro punto de vista, arte, naturaleza y realidad forman parte de una misma unidad sensitiva. Es cierto que el arte muestra una especial idoneidad para la provocación de realidades sensitivas. Pero en la propia realidad material puede llegar a haber arte y otras veces éste nos ayuda a descubrir el arte de la vida.

Por otra parte, en la obra de Huysmans parece esconderse una pequeña traición a su propia concepción. Si se hubiera querido realmente afirmar la posibilidad de este mundo artístico, a través de las sensaciones del protagonista, debería haberse mostrado dicha posibilidad de modo más juicioso. Sin embargo, la vida del arte, a través del personaje Des Esseintes, se nos presenta en el fondo de manera totalmente irreal, asociándose la vida artística al desequilibrio psíquico y a lo imposible.

Por contrapartida, el arte es un mundo propio posible y real, lejos de lo utópico y lo absurdo que nos propone Huysmans, cobrando realidad en ciertos momentos en los que se experimenta como un mundo verdadero que enriquece nuestra propia vida y realidad. Afirmar, como hace Huysmans, un mundo exclusiva, total y permanentemente artístico, es traicionar el propio mensaje que se pretende. Pero, en el fondo, una muestra más de lo necesario e indeseable de lo intelectual.

Otra referencia obligada es **Hugo von Hofmansthal**, por ejemplo, relatos tales como *El cuento de la noche 672*, o *La manzana de oro*[697], donde se antepone la pura expresión de la sensación al relato mismo.

Es oportuna una referencia a la semiótica. Para ésta, "el objeto es polisémico, es decir, se ofrece fácilmente a muchas lecturas de sentido: frente a un objeto hay casi siempre muchas lecturas posibles, y esto no sólo si se pasa de un lector a otro, sino que también, algunas veces, en el interior de cada hombre hay varios léxicos, varias reservas de lectura, según el número de saberes, de niveles culturales de los que dispone (...)". La semiótica lleva a cabo "una especie de descomposición ideal del objeto" pudiendo éste presentarse como un útil funcional[698].

[697] Pueden verse publicados por la editorial Cátedra, 1991.

Las grandes obras nos dejan siempre una sensación peculiar después de la lectura, que permanece. Se dice por ejemplo (curiosamente en español, no así en alemán) "parecía kafkiano" y en esta frase popular, extrapolable a otras muchas obras literarias o artísticas, se esconde una profunda verdad. *La Náusea* de Sartre, por su propio título y especialmente su contenido, no es sino la descripción de una sensación que se logra trasmitir al lector. *El Extranjero* de Camus es una pura sensación de existencia pesarosa, de día borroso de verano cegado por el sol. El *Ulises* de Joyce es una sensación también de rechazo a la realidad mezclada con algo de risueño y vileza[699]. Esta misma sensación la encontramos en la realidad visual o material. Lo interesante es relacionar una misma sensación con dos orígenes distintos.

La sensación se relaciona con la **sinestesia**: una sensación nos lleva a otra y ésta a su vez a otra, mediante relaciones de analogía, de afinidad, de parecido, de correspondencia o de contraste. Pero estas asociaciones las entiendo no como de ideas, ni tampoco como una espontánea transmisión del monólogo interior o aquello que nos dice el inconsciente.

> Conectamos con los románticos, que percibieron y explotaron las analogías entre los cinco sentidos (Goethe y Herder [700] o E.T.A Hoffmann). Para E.T.A. Hoffmann (*Kreisleriana*) "no sólo en sueños, sino también despierto, cuando oigo música encuentro una analogía y una unión íntima entre los colores, los sonidos y

[698] "El teléfono sirve para telefonear, la naranja para alimentarse", "el color de un semáforo no es tanto un color como una orden de circulación". En nuestra sociedad lo típico es que "el objeto se define principalmente como un elemento de consumo". "El objeto es absorbido en una finalidad de uso, lo que se llama una función" (R. Barthes, *La aventura semiológica*).

Ciertos recursos de la semiótica refuerzan estos contenidos. Primero, la "veridicción" según la cual los "enunciados no tienen verdad en sí, sino que ésta es construida (por un sujeto enunciante) desde el momento en que la verdad en el discurso no es una representación de una verdad exterior sino una construcción". Segundo, la "presuposición" como forma de completar lo "dicho" mediante lo "no dicho" siendo tan real lo que se dice como lo que queda implícito o sobreentendido. J. Lozano/C. Peña-Marín/G. Abril, *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Editorial Cátedra Madrid 1982. H.P. Fabbri, *Tácticas de los signos*, Editorial Gedisa, Barcelona 1995). Véase también Umberto Eco, *Trattato di semiologica generale*, Milán 1975.

[699] Seleccionemos un par de frases del episodio 8: “un hombre volviendo a escupir en el plato: cartílagos semimasticados: sin dientes con que mastic-tic-ticarlo (…)”. “El tono y su dinero. La gota de rocío vuelve a bajar. Qué nariz fría tendría besando a una mujer. Sin embargo, a ellas a lo mejor les gustaría…”.

[700] Herder, *Über den Ursprung der Sprache* donde juega un papel importante la "unidad de los sentidos".

los perfumes". Uno puede imaginarse y ver incluso los colores en muchas obras musicales[701].

Ya antes, en el Barroco, en su afán de hacer ver al espectador la falsa percepción de la realidad a través de la confusión sensorial, un recurso empleado es la transformación de la arquitectura en pintura y plasticidad. En ciertas obras, por ejemplo, de Gian Lorenzo Bernini arquitectura y escultura se funden en un efecto plástico. Y en el Templete del Sancta Sanctorum de la Cartuja de Granada se nos hace dudar de si las cuatro figuras principales que allí se encuentran (de José de Mora, Duque Cornejo y Jesús Risueño) están recubiertas por un tejido o si, más bien, se trata de un material escultórico, aunque finalmente son mantos de madera policromada[702].

Pero es seguramente con el simbolismo como este fenómeno llega a su mejor expresión, con Baudelaire y Rimbaud, más tarde Maeterlinck. Célebres son las *Correspondencias* de Baudelaire, o el poema *Vocales* de Rimbaud donde a cada vocal se atribuye un determinado color[703].

La citada obra de Joris Karl Huysmans (*A contrapelo*, en original *Au rebours*) es un ensayo que consigue erigirse en un tratado clave sobre este tipo de relaciones sinestésicas; puede recordarse el momento en que Des Esseintes simultanea distintas bebidas con diferentes colores, asociando cada una de ellas y de ellos a notas e instrumentos musicales, experimentando "el sabor de la música".

Otra referencia sobre este cultivo de la sinestesia es *Azul* de Rubén Darío donde se acumulan materiales pictóricos, esculturales y musicales asociándose todos estos mundos separados, para llegar a unirse formando una obra de arte total[704]. *Azul* consigue crear un mundo o realidad propios con una atmósfera a veces

---

[701] Puede verse también Carlos Gurméndez, *Teoría de los sentimientos*, Fondo de Cultura económica, 1981.

[702] En el romanticismo español, acaso por influencia de Heine, las Rimas de Bécquer no están nada lejanas a este espíritu, pudiéndose recordar aquel verso donde se nos dice: "palabras que fuesen a un tiempo suspiros y risas, colores y notas".

[703] Puede verse también el clásico trabajo de Victor Ségalen, "Les synesthésies et l' école symboliste", *MFr* XLII 148, 1902.

[704] Sobre la obra de arte total volveremos más adelante. Antes pueden completarse las referencias anteriores con otras no menos interesantes, aunque muy poco conocidas, de talante científico, acerca del problema de la sinestesia en la literatura y el arte en general. Es el caso del *Phamatikon sine verborum Graecorum et nominum verbalium technologie* (abreviadamente *Phamatikon*). Su autor, Chr. Augustus Lobeck, descubre en obras significativas de los autores clásicos relaciones de sinestesia. Y su planteamiento es crítico y negativo frente a este tipo de relaciones. A Lobeck le desagradaba profundamente, por ejemplo, la frase: "vi el retumbar" (Regimontii 1846).

decadente *habitada* por seres artísticos y algunas veces mitológicos o poético-musicales[705].

Profundicemos en la **sinestesia desde la música y la pintura: e**n tiempos postrománticos y expresionistas un ensayo *acabado* o tratado sobre la sinestesia en el mundo artístico es el de Wassily Kandinsky (*Über das geistige in der Kunst; trad. Acerca de lo espiritual en el arte*)[706].

Según **Kandinsky** "el estridente amarillo limón duele a la vista como el tono alto de una trompeta al oído". Comenta Kandinsky asimismo la "cualidad acústica de los colores" y cómo puede reproducirse musicalmente la sensación que produce un color. La intención de este pintor y ensayista es demostrar, siempre en un plano artístico, el "profundo parentesco que existe entre las artes, en especial entre la música y la pintura".

Otra obra ejemplar sobre el particular sería "Ritmo de la Danza rusa" del pintor van Doesburg, pintura que se organiza a partir de gruesos trazos lineales en vertical y horizontal que quieren expresar la dimensión del ritmo a través del cruce de unos tramos con otros a pesar de que nunca lleguen a coincidir.

Las asociaciones entre estilos pictóricos y musicales serían claras en pareados tales como los de Monet-Debussy, Mussorgsky-Hartmann, Stravinsky-Picasso, Schönberg-Kandinsky, Hindemith-Grünewald, Feldman-Guston, Rhim-Kocherscheidt.

La música de Debussy, por ejemplo, yuxtapone placas sonoras de modo parecido a como lo hacen los pintores neoimpresionistas, con nuevos acordes o imágenes que producen efectos sonoros borrosos. Asimismo, al puntillismo pictórico no es ajena la música de Ravel y en este contexto también se entiende que Picasso trabaje en el decorado de la escenificación de obras de Satie por ejemplo (v.gr. el *ballet parade*). Los colores oscuros y los sonidos graves se corresponden, como también los claros y los agudos, y por eso puede decirse que el clarinete tiene un tono de color más oscuro que el oboe [707].

---

[705] En general, el modernismo puede verse como continuador del proyecto romántico de la obra de arte total, llegándose a prever, por ciertos arquitectos modernistas, los vestidos que habían de ponerse los habitantes de la casa, para armonizar con el estilo de la vivienda, o los muebles o hasta el color y forma de la vajilla.

[706] Para la relación entre literatura y artes plásticas, Mario Praz, *Mnemosine*, 1971, citando a Marius Schneider.

[707] Un punto de referencia clave sobre este tipo de asociaciones entre colores y música, en términos históricos, sigue siendo la obra de Louis Bertrand Castel, *Clavecin pour les yeux,* datada en 1725 y, como ya nos consta, el romanticismo de E.T.A. Hoffmann o de Schelling (*Die Gemälde, Las pinturas*) para quien la arquitectura es algo así como música petrificada, así como August Wilhelm Schlegel (*Consideraciones sobre la métrica*, Leipzig 1846, *Betrachtungen über Metrik*). Sobre la asociación entre Rhim-Kocherscheidt puede verse un reciente disco de la casa Wergo: *Image-Echo, Rhim-Kocherscheidt*. Sobre la sinestesia, también es preciso conocer la explicación de los

Y es así que cualquier melómano ha oido hablar por ejemplo del socorrido "colorido orquestal" o de la “paleta orquestal” o del "talento pictórico" de un compositor, los toques de color, de timbre, los vivos cuadros musicales[708]. Se da por sabido que una música ricamente orquestada rebosa color.

Desde el "ala musical" otro intento loable es el del conocido compositor ruso Scriabin cuya obra hace corresponder colores y sonidos. Al final de su vida, este singular compositor (creador del *Poema del éxtasis* y, en lo armónico, del "acorde místico"), trabajaba en un proyecto músico-teatral donde se mezclaban la música, los colores, olores y representaciones escénicas. "Oír y ver es lo mismo" dice Scriabin. Y en la ejecución de su sinfonía *Prometeo* se hace necesario proyectar luces de colores que vienen a expresar, conforme a un código preestablecido, los distintos acordes de la partitura. En este caso el mundo de la sensación se relaciona fácilmente con la teosofía y el esoterismo. Y entre pintura y escenario un ejemplo interesante de este tipo de asociaciones podría ser la "claca" de Miró, como escenario sobre el cual se representan sus propios cuadros.

El mundo de la sinestesia, como fenómeno que se relaciona con el arte, tiene *riesgos*. ¿De nuevo, mejor olvidarse de lo artístico? El primitivismo, el misticismo, el esoterismo, el ocultismo, la teosofía y la escatología son otras piezas que perfeccionan este mundo que tiene como eje la sensación y la sinestesia. Que el gobierno de algo tan refinado y delicado, como la sensación, es al mismo tiempo una forma de primitivismo más auténtico, es observación comúnmente admitida por todos aquellos que se han detenido en analizar el asunto. Lo propio del hombre primitivo es la expresión rudimentaria basada en el símbolo y en una "filosofía de planteamiento icónicos que se reduce a principios fundamentales tanto en lo formal como en lo cromático" [709].

Igualmente, S**. Giedion** afirma que el hombre primitivo crea los símbolos como expresión perceptible de lo imperceptible[710]. Se trata de una simbología concreta que va perdiendo su semántica primitiva a medida que los mecanismos van haciéndose más complejos. Valdría por otra parte observar los cuadros de los simbolistas para darse cuenta del recurso a lo primitivo[711].

"elementos concordantes" de Wilhelm Wundt (*Völkerpsychologie*, Leipzig 1900), así como la obra de Jacob Grimm, ("Die fünf Sinne", "los cinco sentidos", *ZDA* 6, 1948): "el ver se hace oír y el oír ver...". Es claro que estos proyectos trascienden de las simples asociaciones dentro de un mismo género musical por ejemplo (por ejemplo entre ópera, oratorio y concierto, como hace el "oratorio" *Saúl* de Händel).

[708] Según opinión unánime este fenómeno se reflejaría en ciertas obras como por ejemplo en los *Tres cantos populares rusos* de Sergei Rachmaninof (1927) precisamente en un momento histórico donde el recurso de la sinestesia encuentra aplicación.

[709] C.M. Alvarez Solís, "Simbolismo y color", *Album*, 17 1988.

[710] "El presente eterno: los comienzos del arte".

[711] También ha visto esta relación el ensayista francés Ernest Seillière (*Le mal romantique. Essai sur l' imperialisme irrationnel*, Paris 1908), Erich Jaensch (*Grundformen menschlichen Seins*, Berlin 1929) y Swend Johausen (*Le symbolisme*,

Como forma de misticismo, la sensación viene a ser una forma de contactar con un paraíso anticipado, una posible forma de experimentar divinidad. Dice Ludwig **Schrader** que por la sensación se llega a la "unio mystica" [712].

Pero es éste de la sensación un terreno pantanoso que cuando se explora puede conducirnos a paraísos perdidos. Y es que la percepción de los colores por el tacto, dijo ya A.W. Chowrin, es un síntoma de histerismo [713].

Kandinsky en este sentido nos comenta sorprendido un caso referente a un médico de Dresde que afirmaba que uno de sus pacientes, al que describe como una persona de un nivel intelectual extraordinariamente alto, tenía la sensación de que una determinada salsa sabía azul [714]. O Viollet-Le-Duc cuenta que un ciego decía sin titubear que el color del sonido de la trompeta era rojo (J. Arnau Amo, en “el color de la música”, www.istor.cide.edu).

Y en el *Juego de los Abalorios* de H. Hesse el protagonista (Knecht) tiene la sensación de reconocer algo percibido antes y es que los acordes de Schubert olían exactamente igual que los jóvenes saúcos, igualmente agridulces, penetrantes y concentrados, desde eses momento la asociación de los acordes de Schubert y ese olor pasa a ser un secreto individual que otorga poder.

En este sentido la fisiología nos informa del fenómeno anómalo de las "sensaciones asociadas" o "sensaciones heterogéneas de diferentes sentidos" las cuales se producen a la vez por un estímulo que sólo afecta a uno de ellos, de modo que, por ejemplo, el sonido de una corneta puede hacer que aparezca el color azul o verde ante los ojos del sujeto. Se trata de un fenómeno morboso propio de las psiconeurosis y observado en los degenerados hereditarios.

Más allá de la sinestesia: **pureza y contaminación** (separación y confusión). Una de las claves del siglo XX (cuando menos, de su arte) está en las "contaminaciones" que sufren unas formas (artísticas) por parte de otras. Este fenómeno que ahora interesa puede ser entendido dentro de las relaciones sinestésicas, con un sentido concretamente

---

Copenhage 1945) para quien "lo más refinado, el simbolismo, es al mismo tiempo una forma de primitivismo porque así es el mundo primitivo".

[712] *Sensación y sinestesia*, Editorial Gredos Ensayos 224. Esta afirmación lleva a recordar nuevamente a Juan Ramón Jiménez (*La realidad invisible*) o en general al panteísmo, de Spinoza por ejemplo expresado en la máxima "el amor intelectual de la mente a Dios es el mismo amor de Dios por el cual Dios se ama a sí mismo" (*Ethica* p.V). Lo propio del diablo es separar (el diablo separó al hombre de la naturaleza), lo propio del místico es unir, volver a ligar lo desunido por el demonio.

[713] *Experimentelle Untersuchungen auf dem Gebiete der raumlichen Hellsehen*, Munich 1919.

[714] *Über das geistige in der Kunst; Acerca de lo espiritual en el arte*.

negativo, ya que los géneros afectados (y que en principio se interrelacionan) dejan de conservar su propia identidad.

En principio, habría que empezar reconociendo que "la ciencia de nuestro tiempo debe su éxito (por estar para ello en mejor disposición que en ningún otro momento histórico) a esa capacidad de que dispone para aislar materias, elementos y fenómenos y representarlos de forma pura". En consonancia, existiría en este sentido un "afán del arte y de todos los artistas de llegar a ser totalmente puros". "*Pureza" en sentido de "autarquía o autonomía" respecto de las demás artes y realidades*[715].

> Pero precisamente por eso interesan sobremanera las contaminaciones que, aun así, se producen inevitablemente entre las distintas artes. De ahí que se haya hablado de contaminaciones figurativas por referencia a aquellas que sufre la arquitectura provenientes de la pintura[716].
>
> Este fenómeno es aún más interesante, si cabe, si se reconocen los empeños que la arquitectura purista del siglo XX ha puesto en eliminar las artes plásticas del mundo arquitectónico [717].

---

[715] Hans Seldmayr, *Die Revolution der Modernen Kunst*, Hamburg 1985, Dumont Buchverlag Köln. En este sentido, la arquitectura habría intentado la supresión de todos aquellos elementos no arquitectónicos que desde los tiempos del Barroco se vinieron añadiendo a la arquitectura: pictóricos, escénicos, plásticos, puramente estéticos u ornamentales. Lo mismo que la pintura: el afán de pureza habría llevado a la eliminación de los elementos no propiamente pictóricos (planteamiento éste que representaría la vuelta a las formas más antiguas de pintura). Por su parte, la música dodecafónica habría acentuado la pureza inherente al arte musical en tanto en cuanto dispone las reglas del sonido de forma autónoma sin comprometerse con un orden y una realidad de sonido preestablecidos. La poesía también se habría hecho poesía pura superando el contagio, del lenguaje, por parte de la ciencia. Durante las primeras décadas del siglo XX se habría tendido a alcanzar este ideal o afán de pureza o depuración de la esencia artística.

[716] En este sentido, Simón Marchán Fiz afirma que "no deja de ser apasionante bucear en qué grado las artes plásticas urden su *venganza* sobre la arquitectura al informar en ciertas vanguardias no solamente su figuratividad más epidérmica, sino incluso la estructura más profunda del organismo arquitectónico". De ahí que junto a la presencia constante del tema arquitectónico en la pintura (el impresionismo pictórico, el género de la "pintura de la ciudad", De Chirico, etc.) hay que reconocer una "sensibilidad pictórica que impregna la arquitectura" (*Contaminaciones figurativas* Alianza, Madrid 1986).

[717] Según la obra Seldmayr, antes citada, "llega en efecto un momento en que esta tendencia del arte puro pierde fuerza y orientación, carece de impulso". El arte mismo, en términos generales, queda afectado por el desarrollo especial de la "técnica" que "precisamente es ahora cuando está alcanzando su perfección y, aspirando a la totalidad, invadiendo el mundo del arte". No puede hablarse de arte "puro" desde el momento en que el arte queda imbuido de geometría. Y esto se manifiesta en la arquitectura (hechizada por la construcción técnica, "la máquina es el modelo", el metal, los aceros, el níquel y el cromo, los materiales que sustituyen la piedra o la madera), también en la pintura (donde

Comentar este tema en profundidad nos llevaría demasiado lejos, evidentemente [718].

Nos conformamos con decir que, en general, durante el siglo XX no parece siempre fácil determinar ante qué realidad estamos, si ante pintura o ante matemáticas por ejemplo (como ocurre con las "pinturas" del científico Benoit Mandelbrot[719]) o si ante arquitectura o ante tecnología (como ocurre con el "Deutsche Werkbund" y su concepto de "estética *funcional*", o con el "Bauhaus", o con "artistas" individuales tales como Le Corbusier conocido como "el hombre de la machine à habiter" [720]).

---

se acentúa la tendencia hacia lo geométrico y constructivo), así como en la música (v.gr. el bruitismo y la música mecánica).

[718] El problema hundiría sus raíces, no obstante, en los orígenes mismos de la llamada algunas veces "Edad Moderna" allá por el siglo XV. Valdría hoy la explicación del ensayista Ramón Pérez de Ayala cuando afirma que a partir de entonces lo propio de *nuestro* mundo son los contornos borrosos. Merece la pena, ciertamente, reproducir algunas frases seleccionadas de sus *Ensayos de crítica teatral:* "La pintura italiana, antes de Giotto era pintura a la manera bizantina, de contornos acusados, lineales. Giotto trajo a la pintura la tercera dimensión, la corporeidad; pero con él existía aún la línea" (...) "Leonardo suprimió esta línea, e hizo el contorno esfumado, *borroso*; creó la atmósfera, el medio ambiente, complementando así el valor de la figura" (...) "La correspondencia con el arte literario es obligada y justa. *Este diluirse de la figura en el ambiente e infiltrarse del ambiente en la figura, al modo de ósmosis y endósmosis entre el espíritu y el medio, es nota característica del arte literario moderno más orginal e intenso, la literatura rusa" (...) "Las almas trágicas son aquéllas que, con particular angustia y dolor*, sienten este fenómeno de cómo el espíritu se les diluye en el medio y cómo otras veces el medio se les adentra tiránicamente en el espíritu" (...) "Sin esta condición no hay grande obra dramática".

[719] Un grupo de matemáticos (Peano, Hilbert, Cesaro, Koch y Sierpinski) formularon a finales del siglo XIX una nueva geometría (basada en sinuosas curvas, espirales y filamentos que se envolvían sobre sí mismos formando elaboradas figuras) que sirvió al científico Benoit Mandelbrot para dibujar con ayuda del ordenador la primera figura de esta nueva geometría llamada Geometría Fractal (*The fractal geometry of nature*, 1980). En estas figuras se pretende representar la naturaleza, el caos y el orden desde un punto de vista geométrico mediante formas y secuencias imprevisibles, pero a la vez ordenadas en su conjunto. Esta es, asimismo, la línea del grupo internacional "The frontier between Art and Science" preocupado por la generación de imágenes mediante ordenador en aplicación de fórmulas matemáticas, consiguiendo de esta forma inventar o crear nuevos coloridos e imágenes. Este arte se expresa a través de fórmulas y algoritmos. La clave está en la "transformación matemática", la cual puede girar, reflejar, cambiar el tamaño o copiar varias veces un objeto, entre otras muchas posibilidades. De lo que se trata es de crear colores, imágenes, etc. nunca vistos.

[720] Este tipo de afirmaciones, temas, conexiones y contaminaciones se basan en obras tales como las de F. Grugman (director), *I luoghi del sapere scientifico e*

Finalmente, una alusión al **proyecto postromántico de la obra de arte total**: la afirmación del proyecto de la "obra de arte total" (*Gesamtkunstwerk*) representa una ruptura con los postulados clasicistas claramente establecidos en el *Laocoonte* de Lessing (1766) o el *Kalligone* de Herder, basados en la separación entre las distintas artes conforme a sus reglas esenciales. Como claramente expresó Friedrich Schlegel mientras que "el arte y la poesía antiguos se ocuparon de la separación de lo desigual, el romántico se complace en las mezclas indisolubles" [721].

7. Sensacionismo y misticismo poético y religioso.

Produce placer religioso, pero también estético la lectura de Jakob Böhme, Angelus Silesius, el maestro Eckart, Seuse, Tauler, Ruysbroeck, Blois, Santa Teresa, San Juan de la Cruz.

Los místicos por un momento nos hacen ver pequeño el mundo y hasta sus momentos musicales o poéticos; por un instante contemplamos mermada la propia realidad personal. Contagiados por la lectura y las nuevas sensaciones que han sobrevenido, toda obra humana parece de pronto insuficiente. El propio arte lo parece; las sensaciones que cuentan dejan de estar solo en la realidad. En este mundo se desarrollan

---

tecnologico, Turín, 1994 p.44, 53, 76; H. Meyer, "Bauen", en *Bauhaus*, Dessau 1928 nº4; D. Rodríguez Ruiz, *La arquitectura del siglo XX*, Madrid 1993; Le Corbusier, *Vers une Architecture*, Paris 1923; Riboud, "Les erreurs de Le Corbusier et ses consecuences", *Rev. Pol. et Parlem*. février 1968; C. Langlois, "La nécessité de l'art pour l'homme", *Discours à l'Institut de France* 25 octobre 1979; E. Hérnard, *Le palais des machines. Notice sur l' édifice et la marche des travaux*, 1891; M. Fréchuret, *La machine à peindre*, 1994; S. Marchán Fiz, *La estética en la Cultura moderna*, Madrid 1982. Sobre el planteamiento, en concreto, de la quiebra o crisis de los postulados artísticos tradicionales A. Picon, *Architecture et ingénieurs au siècle des lumières*, Paris 1988; P. Hereu/J.M. Montaner/J. Oliveras, *Textos de arquitectura de la modernidad*, Madrid 1994 pp.285 y ss.; Jencks, *La langage de l'architecture post-moderne*, 1979, etc.

[721] El mecanismo de la obra de arte total no es en cuanto tal complejo: el artista parte de un determinado género artístico que, por su esencialidad misma, permitiría en su criterio llegar a esta totalidad que anhela el arte, pasando a acoplar en su seno elementos provenientes de las demás formas artísticas. La base podrá ser, entonces, ora el "escenario" musical reforzado mediante elementos literarios, dramáticos y poéticos (es el caso ejemplar de la ópera de Richard Wagner), ora una obra arquitectónica, dando entrada a otros elementos, que quedan incrustados en aquélla y que no son propiamente arquitectónicos (Mondrian, *La nueva imagen de la pintura*; Van Doesburg, *Estudios de color para arquitectura*).

Menos conocidas, aunque dentro de esta misma concepción (y concretamente dentro de la corriente del Bauhaus) son las representaciones de ballet de Oskar Schlemmer (*Die beiden Pathetiker* y *Triadisches Ballet*, 1888) divididas en tres partes (burlesca, festiva y mística). Sobre el escenario actúan figuras sobredimensionadas, buscando *el efecto* mediante el reforzamiento de la voz con megafonía y adaptando a la persona la música y el texto poético adecuados. Schlemmer, *Idealist der Form, Briefe, Tagebücher, Schriften*, Leipzig 1990; véase también Paul Klee, *Über die moderne Kunst*.

conceptos que son imposibles en la realidad ordinaria; conceptos como los de plenitud, pureza, totalidad, unidad, fusión, entrega incondicional, eternidad, verdad única. Superamos así sensaciones tan actuales como la de oficina y el sinsabor desaparece; porque surge algo que se parece a la poesía, pero más completo, más elevado incluso, gozoso y total. O menos imperfecto.

En "El peregrino querúbico" (de **Silesius**) se leen, por ejemplo, frases como éstas: "es necesario ir incluso más allá de Dios…", la Supradeidad es mi Luz, el abismo invoca al abismo, hay que ser la esencia…, el cielo está en ti, me convierto en la pureza, puedo fundirme al fuego de Dios, yo bebo sangre y Dios, el amor superior…, en lo eterno *todo* llega a la vez, en el cielo *todo* es común, Dios es nada y *todo*. Dios es *todo en todo*, Dios lo hace *todo en todo*.

Y Santa Teresa afirma "gustar de aquel vino divino" (capítulo 18). En el capítulo 16 del mismo Libro de la vida de **Santa Teresa de Jesús** se habla de un "desasosiego sabroso": "querría dar voces en alabanzas el alma y está que no cabe en sí un desasosiego sabroso. Ya, ya se abren las flores, ya empiezan a dar olor. Aquí querría el alma que todos la viesen y entendiesen su gloria para alabanzas de Dios y que la ayudasen a ella, y darles parte de su gozo, porque no puede tanto gozar"[722].

En este contexto, interesa relacionar la belleza con la mística. Y es que a veces viene aquella asociada a la religión o a la mística. Hay una poderosa herencia histórica griega y cristiana en ese universo que relaciona lo bello y lo divino. Leyendo a **Simone Weil** (conocida intelectual francesa, comunista y judía pero de vocación cristiana), se aprecia que la belleza, en cuanto tal, o "asombro ante la belleza", es esencial en su planteamiento. Sin embargo, aquella se entiende dentro de su cosmología religiosa de tradición greco-cristiana, no exenta sin embargo de especial originalidad, habida cuenta del especial desarrollo que alcanza su propia noción de "descreación" (por la que Dios es pensado desde la ausencia, ya que Dios se retira tras la creación, está desposeído de poder y se vacía de su divinidad). Apreciemos tanto la importancia de la belleza, como esa paternidad religiosa, observando algunas de sus frases: "el contacto con Dios se produce gracias a la belleza". "La naturaleza se convierte en el espejo de Dios". "Prefiero morir a vivir sin ella". "La belleza de lo creado es aquello que invita a amar el orden del mundo". "La vía de la belleza es una puerta abierta a lo sobrenatural". "Es asimismo un motor para dirigir la energía hacia Dios". "La belleza proviene de una inspiración trascendente". "Los seres dotados de belleza son escalones para ascender hacia la belleza en sí misma situada en el hiperuranio, para Platón". De este modo, "la belleza divina es accesible a los sentidos humanos". "Lo bello es presencia real de Dios en la materia"; "el contacto con lo bello es en el pleno sentido de la palabra un sacramento". "La belleza es un alimento".

[722] Entre decenas de obras, nos interesamos por "El consuelo divino", del **maestro Eckhart**, ya que en el mundo racional que vivimos, pensamos que las condenas y desgracias legales impuestas por sentencias judiciales tienen siempre una lógica y explicación, dejando sin respuesta, o consuelo necesario, al ajusticiado. Y es que, cuanto más se profundiza en lo racional, y en el derecho, más uno se da cuenta de sus limitaciones, a la hora de explicar lo aleatorio del origen y desenlace de los procesos judiciales. Por un momento se satisfacen los "anhelos de totalidad". ¿O serán también verdades solo por momentos, frente al sinsabor más constante de la realidad?

“La belleza del mundo nos advierte de que la materia es merecedora de nuestro amor”. “En la belleza del mundo la necesidad bruta se convierte en objeto de amor”.

Simone Weil vive una experiencia sobre la belleza que podemos calificar de religiosa, en contacto con lo sagrado. Se trata de una vivencia interior de este tipo, que procura la “desaparición del yo”; y en la que lo social aparece envuelto en lo sobrenatural. De hecho, su pensamiento político (radical de izquierdas) no puede entenderse sin esta otra visión sobre la belleza, como si ambos elementos fueran parte de un todo.

Ocurre con la belleza algo singular. Pese a las dificultades de comprender lo religioso, es significativo que sea incluso más difícil entender qué es la belleza. De lo religioso hacemos una comprensión más elemental, sabemos todos de qué trata. Lo bello en cambio es más complicado. Siendo lo religioso complejo, la belleza aún lo es más. Esto explica seguramente el hecho de que se advierta, a mi juicio claramente, que cuando los estudiosos nos presentan sus reflexiones sobre autores que ponen en relación la belleza con la religión, termine primando la exposición del enfoque religioso. Incluso, es posible que el valor de la belleza sea superior al que generalmente se otorga, en las numerosas publicaciones sobre Simone Weil. Es más fácil, o al menos más común, fijarse, pues, en lo religioso. La belleza termina siendo un comodín de aquello otro. El tema de la belleza en cuanto tal no es fácil de rescatar, cuando aparece junto a lo religioso. En Simone Weil, desde luego, la belleza tiene mayor importancia de aquella que los estudiosos otorgan generalmente a ese concepto en relación con su pensamiento, en las publicaciones al uso sobre la intelectual francesa.

Puede pues haber un tratamiento obsesivo de la belleza, sin ser propiamente el enfoque estético. No nos movemos entonces en ese campo propiamente filosófico-estético, desarrollado como es sabido principalmente por los famosos autores de finales del siglo XVIII o XIX (Burke, Hume, Kant, Feijoó, Diderot, Schiller etc), o de autores posteriores (que nos sirven para adornar estos comentarios con frases conocidas pero que gusta siempre oír de nuevo) como Dostoievski (“la belleza salvará al mundo”), o Nietzsche (“todo placer pide eternidad”, frase, por cierto, recogida en las sinfonías de Mahler).

Antes de avanzar, observemos ciertas consideraciones sobre la belleza, presentes en el libro de **Luce López-Baralt**, *La cima del éxtasis* (conocida poeta mística de Puerto Rico). La “belleza” en este libro, pese a su importancia, queda, igualmente, superada, en concreto, esta vez, más propiamente, por la experiencia místico-religiosa. Aquella es un instrumento clave, no obstante, para el logro principal, extático. Observemos sus propios textos, también ahora, aunque solo sea por el placer poético que producen sus frases, algunas de ellas inspiradas en ideas de San Juan de la Cruz, Ibn Arabi, o Santa Teresa de Jesús, que vienen a ser sus tres referentes. Frases, todas ellas, que representan modos de expresión de una experiencia mística, que nos describe la autora, como un fenómeno excepcional del que goza no necesariamente el santo sino también el laico (la autora se extiende especialmente comentando este extremo, con ejemplos), a modo de una sorpresa, por producirse, precisamente, en un contexto no forzosamente religioso *ab initio*; fenómeno marcado, asimismo, por la brevedad temporal de la experiencia mística y lo altamente ocasional del suceso: se experimenta entonces un “vuelo de espíritu”, “el alma deja de mandar sobre sí misma”, se experimenta un “éxtasis transformante, un “suceso de dinamismo infinito”, o un “dinamismo inacabado”, un “fenómeno de cambio perpetuo”, en la “cúspide del éxtasis”, mediante una “unión transformante” o una “fusión con lo

múltiple", a través de una "hermosura infinitamente dinámica". Se trata de una "unión mística como evento visionario sin tiempo".

Para López-Baralt, mediante la mística, se llega a la única realidad verdadera. Viene a expresar una noción de desmesura de algo que nos sobrepasa y que es del todo "avasallante", citando en este contexto a Borges (y, por cierto, explicando la concepción mística, igualmente, del escritor argentino). Añade: "el amante en la amada se transforma". En este universo místico hay espacio, desde luego, para la belleza propiamente tal: es preciso "sentir la sacudida estética", "la belleza nos reclama con susurros", aunque todo ello es parte de su cosmología mística. Como advertíamos, se trata de momentos excepcionales o únicos, marcados por la brevedad del instante. La autora, de hecho, nos habla, con la reiteración que merece el hecho, de una experiencia mística única ocasional que marcó toda la vida.

Otra obra que selecciono, muy diferente, nos permite sin embargo aportar reflexiones también en este contexto. Se trata del clásico histórico *Anatomía de la melancolía,* de **Robert Burton**. Tampoco aparece de forma "propia" la belleza en esta magna obra, sino como causante posible de "melancolía". Eso sí, este tratamiento alcanza un especial desarrollo. Por otro lado, esta extensa obra desarrolla la "melancolía religiosa", que sería lo más próximo a aquello que por mi parte me interesaría destacar, que podría denominarse "melancolía poética". No se estudia en puridad esta última forma de melancolía, propia de tiempos posteriores, en este libro, pese a la diversidad y riqueza de las relaciones temáticas que establece. Vayamos por partes. El tema de Robert Bolton es, evidentemente, la "melancolía" y, con su erudición sorprendente, nos presenta una sucesión de citas con las que consigue una obra auténticamente excepcional.

Lo primero que trata este autor es el alma sensible, la definición de la melancolía, sus tipos y sus causas y, con esa erudición sorprendente (en especial en el manejo de fuentes y constantes citas desde lo científico a lo más literario), aborda temas tan curiosos como los astros como causa de melancolía, la magia o los defectos o lagunas en la educación como motivo de la misma; o cómo causan melancolía asimismo las burlas, la pérdida de libertad, las calumnias, las cosas amargas o los hechizos.

Se detiene la obra en la "melancolía amorosa" y nos propone algunas curas mágicas, también para los celos, siempre desde el punto de vista médico al tratar la melancolía como una patología provocada por factores diversos. Estudia la desesperación, la locura y los distintos tipos de amor en el contexto de las patologías melancólicas.

La belleza aparece en este libro (publicado en 1621) como posible causa de melancolía. Se trata de una belleza rica en sus manifestaciones donde está, obviamente, especialmente presente, la belleza corporal en su común entendimiento y cómo puede esta llegar a causar un padecer diverso en los afectados, lo que nos lleva, nuevamente, al tema del amor. Con detenimiento, Burton va exponiendo ejemplos y citas y testimonios de casos en los que la belleza conmueve de tal forma que puede producir efectos en el afectado de tipo melancólico, o anomalías de salud más o menos severas, proponiendo además remedios a veces curiosos, que rozan lo pintoresco o supersticioso.

Ahora bien, otra relación de interés es la "melancolía religiosa". Observémoslo, también ahora, a través de unas frases, que reproduzco y selecciono del propio autor,

sobre el particular comentado: “los monjes, los anacoretas y otros semejantes, tras prolongada carencia de alimentos se vuelven melancólicos y tienen vértigos”. Volviendo su mirada a San Agustín, se fija Burton en la frase a cuyo tenor “Dios te requiere, contémplate, disfruta de él, languidece de amor”. “El éxtasis es degustación de la felicidad futura y en él somos enteramente absorbidos por Dios”, parafraseando a Erasmo. O a Buenaventura, llamando la melancolía divina como la melancolía espiritual. Nos explica el autor inglés cómo este tipo de amores religiosos exacerbados o melancólicos pueden llevar al fanatismo o al mal humor, a la devoción ciega, o a lo más imposible. Y nos expone cómo se procede a la cura de la melancolía religiosa. Por contrapartida, también habla de los ateos o de los hipócritas, en este contexto patológico.

Esto se parece, a mi juicio, a lo que puede denominarse “melancolía poética”. De hecho, el propio Burton, sin salir de la melancolía religiosa, relaciona esta con la belleza divina de una forma muy característica. Volvemos, pues, a la típica asociación, cuando se habla de la belleza, con la religión. Sin ir más lejos, recordemos cómo esta asociación es el quid de las dos autoras referidas *supra* y de tantos y tantos autores a lo largo de todos los tiempos. Estamos ante la belleza de lo creado divinamente, la hermosura de las muestras de Dios, sin que, no obstante, se pueda comparar finalmente esta hermosura de las cosas terrenales con la belleza de la propia Divinidad. En concreto, Burton se refiere a la hermosura del alma y al atractivo de las criaturas, que tanto nos conmueven, como muestra del esplendor de Dios, es decir, a la hermosura de las criaturas como medio de contemplar a su hacedor original, a la belleza de todas las flores, y a la de todo lo creado, que no son sino noche y tinieblas comparadas con la belleza de Dios. Y también se refiere en este contexto al ejemplo que se cita usualmente, es decir, el de Moisés que siente el deseo de contemplar a Dios en toda su gloria y cómo recibe como respuesta el no poder soportar su presencia, pues ningún hombre puede ver su rostro y continuar con vida. En este sentido, San Agustín se refiere a lo divino como la quinta esencia de la belleza, ya que las demás bellezas desaparecen cuando a Dios se le contempla.

Acabando con Burton, por un lado, tenemos la belleza como posible causa de melancolía y, por otro lado, tenemos la “melancolía religiosa”. Falta situar a la belleza como tal, a este último nivel. Pero, como es sabido, este desarrollo de la belleza no aparecerá de tal forma hasta tiempos posteriores.

Ahora bien, sin salir del propio Burton, y haciendo uso de su método, puede hablarse entonces de “melancolía poética”, como ese estado melancólico causado poéticamente por la belleza, de modo similar a como la religión propiamente provoca un estado melancólico. La melancolía religiosa viene a ser una melancolía próxima a la poética. Obviamente, no pueden sin embargo asimilarse del todo, ni menos considerar que todo lo bello queda inmerso en lo religioso como tal, por mucho que haya autores que así piensen. La melancolía poética en relación con la belleza no tiene fácil explicación, pero es real.

En realidad, el tema de la melancolía es propio del Renacimiento. Y por supuesto muy tratado por Aristóteles, gran innovador en la materia. Ficino es uno de los autores más relevantes sobre el asunto, pero también -entre nosotros- **Huarte de San Juan**, quien vivió sobre 1530 aproximadamente y 1596. Fue médico con vocación filosófica. Parte de Aristóteles, para quien la melancolía es un don natural y fisiológico que posee la persona con cualidades intelectuales excepcionales en tensión entre lo creativo y lo enfermizo: es

un elegido por su naturaleza para realizar grandes hazañas que enriquecen la especie humana pero está al mismo tiempo condenado a una constante proximidad con la enfermedad. Huarte estudia la creatividad y otorga un valor especial a la imaginación y se pregunta cómo es posible que un humor tan nocivo induce las capacidades excepcionales del melancólico. El interés de Huarte está también en la relación que establece entre la melancolía, por un lado, y la imaginación al gusto, por otro lado. Reconoce Huarte una forma o aspecto intelectual del gusto, dentro del alma racional; el poeta no es concebible fuera de la proximidad del calor[723].

Otra aportación relevante, de esa época, sobre la melancolía es la de **Freylas**[724]: la melancolía no solo atrae al diablo sino que es también un medio a través del cual Dios puede manifestarse; más aún, el sujeto más dispuesto a recibir el principio efectivo de la profecía o adivinación en cuanto natural es melancólico.... De igual modo ha obrado Dios con las sustancias angélicas: lo que las predispone a mejor acoger los dones divinos es su delicada naturaleza.

La cuestión es qué es eso que llamamos belleza, al margen de otros fenómenos puramente místicos o religiosos, pese a su conexión indudable. La melancolía de este tipo es esencialmente artística aunque en sentido amplio (la realidad también produce sensaciones de este tipo)[725]. Es más, la belleza no solo es autóctona sino que es susceptible, por contrapartida, de suplantar esos otros ámbitos religiosos. Entramos en terrenos más estéticos, desarrollados en especial tras el romanticismo (Hölderlin etc.)[726]. La belleza incluso como alternativa o como algo parecido a una religión, pero no inmerso en esta (en todo caso, lo estaría ésta en aquella). Lo mismo que se siente religiosamente, puede sentirse de esta otra forma. Podemos estar, aunque no necesariamente, ante una especie de "mística" laica.

Ese tipo de estados de carácter más o menos místico, llevan a hacer una nueva referencia a la mística para su puesta en relación con ésta. Se afirma desde este punto de vista que la mística designa una sensación de unión del alma a lo Sagrado durante la existencia terrenal[727]. La mística es esencialmente religiosa. Se conoce la mística

---

[723] Puede verse el libro de Cristina Müller, *Ingenio y melancolía, una lectura de Huarte de San Juan*, biblioteca nueva editorial 2002.

[724] Alfonso de Freylas, *Si los melancólicos pueden saber lo que está por venir con la fuerza de su ingenio o soñando*, ed. Centellas, 2023, El texto es tomado del prólogo de Felice Gabin.

[725] László Földényi, *Elogio de la melancolía*, Ed. Galaxia Guttenberg, 2023.

[726] Véase F. Beiser, *El imperativo romántico; el primer romanticismo alemán*, Sequitur Ediciones, 2018. Se rompen las barreras entre arte y realidad o vida.

[727] Evelyn Undeerhill, *La mística, estudio de la naturaleza y desarrollo de la conciencia espiritual*, Ed. Trota, 2017.

cristiana, y en particular "la española"[728], el sufismo[729], la judaica[730] o cábala[731]. Pero también hay ciertas místicas no religiosas o filosóficas[732]. En ese contexto, la música sería más bien una mística pagana o laica[733].

Un ensayo singular de mística es el desarrollado por Angélica **Liddell** en su libro *Ciclo de la resurrecciones* (publicado por la editorial la Uña rota en 2015)[734]. Es "singular", ya que provoca un efecto horrendo en el lector a modo de suma de frases que relacionan una existencia basada en el odio y la repugnancia con una divinidad a veces deseada y a veces incluso rechazada y donde se junta lo sexual y lo asceta. Se leen frases

[728] Helmut Hatzfeld, *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid, 1955; Luce López-Baralt/Reem Iversen, *«A zaga de tu huella». La enseñanza de las lenguas semíticas en Salamanca en tiempos de san Juan de la Cruz,* Editorial Trotta 2006; *Asedios a lo indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante,* Editorial Trotta, 1997.

[729] Annemarie Schimmel. *Las dimensiones místicas del Islam*. Traducción de María Tabuyo y Agustín López Tobajas 2002.

[730] Gershom Scholem, *Grandes tendencias de la mística judía,* Ediciones Siruela.

[731] J. H. Laenen, *La mística judía. Una introducción*. Traducción de Xabier Pikaza, Editorial Trotta, 2006.

[732] Michel Hulin habla de "mística salvaje" (*La mystique sauvage*, PUF, 1993) para designar una repentina sensación de comunión espiritual con la naturaleza o de disolución del yo, la entrada en una realidad atemporal provocada por un recuerdo de la infancia en principio tal vez intranscendente, la fugaz percepción de un olor o un sabor... o sesnación oceánica. El Profesor Ignacio *Mística Natural* (editorial Visión Libros, Madrid, 2021) analiza los aspectos neurofisiológicos de la contemplación.

[733] En este contexto encajaríamos las obras "literarias" que en general destacan ese misticismo de la escritura misma o del arte, cuestión que nos lleva a muchos autores, como María Zambrano, *Filosofía y poesía*, Fondo de Cultura Económica, 1987; o Barthes, o más recientemente, Giorgio Agamben, *Profanaciones,* indagando de esa forma en lo sagrado y lo profano). Agamben realiza una exposición a través de una escritura que representa en sí misma ese espacio indecidible de la profanación: esta capacidad de restituir un objeto, consignado al campo de lo sagrado, a su uso humano, transformándose -dice Agamben- en la operación en la que la esfera divina está siempre a punto de colapsarse en la humana y el hombre siempre a punto de transferirse a lo divino. En el sentido religioso, Agamben define que lo profano se refiere a *aquello que, habiendo sido sagrado o religioso, es restituido al uso y a la propiedad de los hombres.* Y el sentido puro de lo profano en cambio *es la cosa restituida al uso común de los hombres* y el acceso a ello es precisamente lo que Agamben refiere como profanación, es decir, hacer un uso común de algo fuera del área propia a la que pertenece, de ahí la descripción previa que hace de diversos temas en sus ensayos, evidenciando cómo esos términos han sido profanados.

[734] Carlos Domínguez Morano, *Mística y psicoanálisis, el lugar del Otro en los místicos de Occidente,* Ed. Trotta, 2020.

como estas: “quiero ser la locura de Dios… Mi destrucción es inevitable… No he perdido la fe, la proclamo… Cada día me enseñas algo más de sombra… No me interesa en absoluto el mundo exterior… Cuando la felicidad desaparece por completo empieza el éxtasis, es una buena habitación para tener intimidad con la locura... El barro es mi único ingrediente… He descubierto que mis sentimientos son simplemente el conjunto de síntomas de un delirio psicótico… Ojalá fuera el comienzo de una lepra, algo que me deformara la cara, una deformidad mensurable… He intentado asfixiarme con la almohada como se hace con los enfermos desahuciados… Yo no vivo, ardo... La vida me produce un cansancio insuperable... Tengo ganas de morirme y de hacer daño... Nací del vientre de una retrasada mental... Tu fe me resultaba oscura y neurótica... Dios no ha creado la belleza para mí... Yo deseo arder como las santas... Porque Dios es mi angustia, mi temor y mi espanto, te has alejado de mí... Cansada de la realidad insoportable, yo solo deseo llegar a Dios… Más que cansada, escupida por la realidad insoportable... Creo que tuve orgasmos desde los tres años, empecé a masturbarme con los barrotes de la cuna y después con el crucifijo. Lo recuerdo con una claridad total, Jesucristo era mi prometido...”.

En todo caso, como decíamos, no es para todos los momentos, pero caracteriza los elementos esenciales, ya que, entre otras cosas, su efecto interior permite una interiorización a la hora de identificar una sensación del yo. A diferencia de la mística propiamente dicha o religiosa, la sensación que produce la obra artística es accesible fácilmente, ya que basta con pulsar un botón (en el ordenador o en el tocadiscos) para experimentar esas sensaciones que producen tantas piezas aptas para ello. A veces se ha descrito esa sensación como la de ser ausente, un ascenso, un distanciamiento de la realidad, una angustia que tanto más agrada cuanto más golpea, como señales de algo incierto, ya que la cuestión parece que no se agota en la audición.

Lo interesante no está en aquella experiencia mística única, u ocasional, que nos sirve de referente para profundizar en ese fenómeno o suceso. La belleza permite una mística, más bien, cotidiana a base de sumar numerosas experiencias místicas incluso a lo largo de un mismo día, como sucesión de constantes y sucesivos “pequeños” estados místico-estéticos. Estos se producen en contacto principalmente con el arte o la naturaleza. Pero también en las relaciones sociales o en contacto con la propia realidad en general. Pero, para ello, la realidad ha de producir una sensación de ese mismo tipo que producen esas otras fuentes (genuinamente, la música o la poesía, o los paisajes). La realidad pasa a tener interés en tanto en cuanto pueda producir una misma sensación elevada de ese mismo contenido que la sensación estética [735]. La experiencia estética cotidiana se revela como cierta. La experiencia no es seguramente mística en sentido propio, pero puede ir más allá de lo agradable, puede ser mística en sentido propiamente estético. Pensemos en un día cualquier, por ejemplo, del mes de junio, el cielo tiene un color gris brillante y no se distingue del mar, donde uno se encuentra mirando hacia dicho cielo y hacia el horizonte. Esa misma sensación, de tal contenido estético, puede después ser ampliada. La lectura, la meditación, el contacto mismo con la realidad pueden perfeccionarla.

[735] A esto lo he denominado por mi parte sensacionismo. Esto está desarrollado en mi ensayo *Qué es el sensacionismo,* ed. Vitruvio 2020.

La belleza es ante todo algo que se describe a través de la creación de frases adecuadas a las sensaciones que produce[736]. Volvemos a esa observación, antes hecha, de la dificultad de comprender y expresar la belleza. Porque, en definitiva, la belleza se expresa mientras se siente. Eso sí, con cultivo de lo racional, en la línea de lo que resaltaron unánimemente los especialistas de la estética durante el siglo XVIII (por todos, sobre esto, Hume).

Ahora bien, la realidad es, ante todo, un compuesto de distintos elementos (lo bello es uno de ellos, pero cómo poder ignorar las penas, el dolor, los sinsabores, el absurdo, la estupidez, etc.). La belleza se relaciona con todos ellos, como parte de ese cosmos. En parte, como complemento, pero también en parte puede ser portadora o expresión de ellos. Las sensaciones son de belleza y de algo más, aquella no agota para nada las posibles sensaciones.

En este sentido, y volviendo a los autores que traemos ahora con nosotros, el parentesco de lo bello con el dolor, por ejemplo, aparece de forma interesante en todos ellos. Simone Weil trata la belleza, el dolor y la religión como parte de un todo (hasta la política, cabría añadir): "la desgracia es paradójicamente la condición para entrar en la verdad" ya que "hay que estar excluido de lo social para estar suficientemente alejado del prestigio y ver la realidad". "Hay que pasar hambre para apreciar el valor del alimento". "La privación es la condición del conocimiento y del amor". "Job es la figura ejemplar de la desgracia pues está privada de consuelo". "Job, a pesar de todo, consigue seguir amando a Dios y, a causa de esto, sufre aún más". Belleza, sufrimiento y Dios parecen unidos. Igual que cuando tienes un problema de salud acudes al medido, Dios parece recibirnos mejor en el dolor.

En este parentesco entre dolor y belleza parece haber unanimidad, incluso entre autores escogidos al azar. También para Burton en el dolor y la desdicha es cuando mejor se aprecia a Dios. Por su parte, para Luce López-Baralt "casi siempre los actos de crueldad, de odio o de traición de las personas, no son otra cosa que un grito pidiendo amor". "Quien odia en el fondo podría estar amando o incluso admirando a la persona que motiva su odio; también quien ataca al otro es acaso porque ataca las cualidades del otro que en el fondo tiene él mismo". En fin, "para qué metáforas si la esclavitud no es metáfora", recordando la famosa frase de Adorno.

Para el poeta **Ernesto Cardenal**, *Antología nueva*, mentor por cierto de la poetisa de Puerto Rico, hablando de la belleza dice: "palidezco cuando paso por tu casa y tú sola mirada me hace temblar". En general, la concepción misma de los versos del poeta nicaragüense participa de esa conexión entre el dolor y lo bello. Sus versos vienen a ser una crónica donde se van relatando hechos crueles, mediante versos con un ritmo igualmente duro y cruel, como recurso generador de la belleza. Lo es el propio tratamiento trivial de hechos como la muerte (en especial, en un contexto trágico de sucesión de

[736] *El dios de la poesía* (edit. Verbum), por ejemplo, o *Aistheis, Cantos a la belleza* (edit. Huerga y Fierro), o *Compuestos y descompuestos* (edit. Vitruvio) son obras de mi autoría que tienen como tema exclusivo "la belleza" y tratan de describirla densa y poéticamente, a través de las sensaciones que produce, mediante frases que expresan esa cascada de ruidos y colores.

miserias y asesinatos) [737]. En un determinado momento, solo casa con su propio sentido la contemplación por ejemplo, aunque puede sobrevenir algo contrario[738].

Para Simone Weil (y tantos otros, ya que la idea no es sino expresiva de la religión misma), solo la "renuncia del yo" coloca a un ser humano en estado de perfección, el único estado en el cual le puede ser revelado el conocimiento". Simone Weil escribió con ese espíritu anulatorio del yo, más propio de un santo que de un intelectual. De hecho, es dudoso si la "negación del yo" no la consigue (mejor que un filósofo o intelectual, para quien, por mucho que lo intente, es imposible esa negación pretendida del yo) un modesto oficinista (hombre emblemático de nuestro tiempo)[739].

En este contexto destaca también **Léon Bloy**, como místico del dolor[740]. El dolor no tiene ya solamente un valor negativo, por ejercitar el alma y plegarla a resignarse. Es el sufrimiento amado por sí mismo, como el reflejo más claro de Dios, reflejo de alguna cosa de Dios que no es idéntica a nuestro sufrimiento de pecadores aunque corresponda a tal sufrimiento... El dolor es inseparable de la redención.... En Bloy el interés por la moral está siempre relegado al segundo plano, en tanto que las preocupaciones místicas son las únicas que verdaderamente cuentan... Existe un nexo inexplicable entre el dolor y la alegría... Se dice vulgarmente que la alegría es lo contrario del dolor... ¿Cómo hacer comprender que a cierta altura en la misma cosa y que un alma heroica los asimila con facilidad...? El dolor, por principio de cuentas, es el gran despertador del alma, da nacimiento al ser, que sin él no sabría ni que existe ni que es cosa de alto precio.. el hombre tiene lugares en su pobre corazón que existen todavía y donde el dolor penetra a fin de que sean... El cristiano sin el sufrimiento es un peregrino sin brújula... somos los miembros del hombre de dolor, del hombre que no es alegría, amor, verdad, belleza y vida supremas sino por ser el amante eternamente prendado del Supremo dolor" (Léon Bloy, *Místico del dolor, correspondencia inédita con Villiers de l' Isle Adam*, Editorial Fondo de Cultura económica, 2003).

Se empieza hablando de belleza, y termina siempre hablándose de otra cosa distinta. Así parece ser. Desde luego, los tres autores traídos a colación son buen ejemplo

---

[737] Puede citarse también a **Héctor Murena**, *La metáfora y lo sagrado*, que rebosa mística sin religiosidad: la música es el intento de construir el silencio.

[738] La belleza se ve inmersa en un mundo contradictorio. Las cosas no ocurren (solo) en clave de belleza. Afecta el hecho de que la existencia misma tenga una relación esencial con la muerte. La belleza se ve inmersa en un fenómeno absurdo. Algo es ontológicamente absurdo cuando, siendo tan importante (como lo es la vida misma), puede –en un solo segundo- terminar para siempre en cualquier inesperado momento. A, algo así, no es inapropiado el descalificativo empleado. La realidad cobra solo consistencia por la suma o sucesión de momentos, con apariencia de infinitud, pese a su esencia absurda o incluso estúpida. La "belleza" se contagia de este fenómeno y participa de su esencia.

[739] Véase *La sociedad del desprecio*, de **Honneth**.

[740] Pensamos sobre todo en su obra *El desesperado*, publicado por ejemplo por la Editorial Mundo Moderno.

de ello. Y sucede lo contrario, uno empieza hablando de cualquier cosa y termina hablando de belleza. Prefiramos empezar hablando de belleza y poder terminar hablando de divino arte.

La belleza como mejor se define *es mientras* se describe, poética o musicalmente. La belleza es como esas olas que llegan como fragmentos de mar, que no terminan de llegar porque siempre están llegando. La belleza, frío y blancura entre los dedos, tiene sin embargo, con vocación de fuego, esencia vaga que aporta poco peso a las cosas. Expresando la realidad de otro lugar nos traslada al límite de lo invisible pero incierto

Los autores aquí traídos en último lugar nos aportan una relación especial entre la religión y la belleza. La creación ha ido más allá de lo divino. La belleza es en parte pagana. Y la realidad es una sucesión de constantes experiencias místico-estéticas.

En conclusión, la sublime mística en sentido propio no es más que un mundo ocasional. Lo místico es un complemento en la búsqueda de sensaciones. Tras una estancia mística, pensamos en cosas mundanas. Por un momento la mística es la solución.

8. El sensacionismo y Gustavo Bueno, con riesgo de no acertar.

Un primer punto de conexión, adelantamos, parece estar en la crítica al mundo de la sensación. Esta resulta insuficiente. Esto mismo hemos expresado por nuestra parte, en el contexto de lo que hemos denominado "sensacionismo pop", como más característico. La coincidencia es clara, igualmente, en torno a la denominada por el profesor Bueno "cultura basura". No obstante, hemos hablado también de un sensacionismo artístico, representativo de esa necesaria nobleza de espíritu que ha de afirmarse en el diseño social. Es real aquello que produce una sensación de este tipo, no dependiente de, o rendida a, la pura subjetividad de quien la experimenta. Para la escuela de Gustavo Bueno el postulado ha de ser material, realista, racional con cierta relegación del valor de todo lo sensitivo.

La *Crítica de la razón literaria*[741] de su seguidor Jesús G. Maestro es una obra escrita con el propósito de aplicar el materialismo histórico de Gustavo Bueno en el ámbito de la filosofía y de la literatura. Expone esta obra que lo anglosajón se basa en el espíritu gremial o de tribu (compartimos esta observación). Se incide en que las lenguas son tecnologías y no expresiones de seres, ni menos aún la "casa del ser" (expresión de Heidegger, que se critica). Cómo estudiar científicamente la literatura es uno de los puntos centrales de esta magna obra del autor citado.

Seleccionamos algunas de las ideas de la obra citada: "los que dicen que no existe una teoría de la literatura es porque son incapaces de entender o crear una teoría". El quid estaría a su juicio en lo empresarial y en lo científico, no tanto en las Universidades, que son "sede de parásitos". Se razona que el materialismo filosófico tiene como primer postulado el racionalismo. Su obra *Crítica de la Razón literaria* es una crítica desde el

[741] Tomo 1: materialismo filosófico como teoría de la literatura. Tomo 2: el materialismo filosófico como crítica de la literatura. Tomo 3: el materialismo filosófico como dialéctica de la literatura, Editorial Academia de Hispanismo, 2017. También en versión digital. Igualmente, una presentación en youtube de 2017

racionalismo literario, que se fija en cómo se racionaliza la interpretación literaria, o sea, la literatura misma. “Fuera de la razón no hay nada”, “así de claro”.

A veces da la impresión de que este discurso, sobre lo literario, es el discurso más de un científico que el de un literato al uso. “Si hay alguien que piensa que la literatura es irracionalismo, que abandone la sala; pero antes debería renunciar al lenguaje y renunciar también a las palabras”. Tales sujetos “deberían entonces moverse irracionalmente, con las palmas de las manos”, “a cuatro patas”. “La razón no pertenece al yo, sino al nosotros; por eso la razón es compartida”; sentando así postulados frente al idealismo. “Todo lo más, hay un irracionalismo en el arte pasado por un tamiz racional”; lo expresa por referencia al surrealismo. “El inconsciente es una construcción típicamente racional. Es un dios metafísico en la intimidad de lo racional”. Por ese punto de partida distinto, “Freud es un novelista, no un científico, y Hegel es un literato, no un filósofo”. “La realidad no tolera a quien no es compatible con ella. La ciencia es una construcción operatoria y racional. El irracionalismo no construye, ni interpreta nada. Si se usa el lenguaje (cuya esencia es racional) no se puede ser irracional. La realidad no está hecha de palabras”.

Estas ideas de Maestro se relacionan bien con la parte de la presente obra que hemos dedicado a exponer los riesgos de la literatura y la posible pérdida de la noción de realidad. El profesor Maestro afirma que surgen “filósofos espontáneos” que, por dedicarse a unos de los saberes posibles, no tienen una noción de sistema más amplia. Tienen, pues, una visión parcial de una determinada categoría, cuando en realidad es necesaria una visión más proclive a la totalidad (sin ser por ello monista). “Quien estudia una categoría del saber puede desconocer la filosofía, en un mundo donde, sin embargo, se precisa una visión más totalizante”. Hay que estar a las ideas superando la visión que emana de las categorías aisladamente. “La locura de Don Quijote es de diseño racional”. “En la posmodernidad hay tendencias que piensan que, si algo falla, es que falla la realidad, no su teoría, por ser irrefutable una vez ha superado varias pruebas”.

Un punto importante es la ficción. “La ficción existe en la realidad”. “Para Aristóteles la realidad siempre supera la ficción, pero para Kant y el idealismo, la ficción es una invención de la conciencia subjetiva que está por encima de la realidad. Por tanto, el historiador dice una verdad, mientras que el poeta afirma una mentira, ya que el arte es una mentira, siendo esta visión predominante en el fondo en el contexto anglosajón”. Pero “hay un error, porque el arte no se juzga en términos de verdad y de mentira, porque el arte no es un libro científico”. Más bien, “el arte es operatorio o no operatorio”. “Una última tendencia es la relativa a que toda ficción es metafísica, visión propia del barroco”. Para el buenismo, no acorde con ninguna de las tres concepciones, la ficción en cambio carece de existencia operatoria.

Para nosotros, la realidad gana en tanto en cuanto consigue aproximarse a esa sensación que produce la audición de una sinfonía de Beethoven. Es real aquello que produce una sensación de este tipo de forma objetiva y lejos de la impresión del sujeto. Nos interesa, por ejemplo, Huarte de San Juan cuando habla de una conexión entre el alma creativa racional y la imaginación y la melancolía. Aristóteles no descarta la sensación algo enfermiza, pero al mismo tiempo genial. Esta sensación no es exclusiva, pues, del romanticismo.

En “Prevención del suicidio desde la literatura: contra el efecto Werther y a favor del efecto Papageno”, 2022, se basa Jesús G. Maestro en la necesidad de enfoques científicos para examinar la literatura. Lo importante viene a ser el punto de vista del psiquiatra hablando de literatura, y no tanto del escritor. “El Quijote es una parodia contra los idealistas, se burla de todos ellos; pone aquel de manifiesto que la ficción no se puede confundir con la realidad, ni ser tomada como pauta para actuaciones de la vida práctica. Es una burla del idealismo. Por eso también Platón es esperpéntico, porque se toma la ficción en serio, lo mismo que los Padres de la iglesia o la posmodernidad. Por su parte, el mundo anglosajón tiene problemas en cuanto a la confusión entre realidad y ficción. Hay un riesgo de que la gente se identifique con personajes literarios que se suicidan y terminen suicidándose. Se ha estudiado el efecto que puede producir la lectura de novelas de suicidios sobre el suicida. Y se cita como ejemplo el Werther de Goethe, obra que provocó en su época multitud de suicidios. La literatura no puede ser una guía vital”. Y ahí viene la clave: “hay que pensar la literatura, nunca sentir la literatura”. “Hay que reflexionar sobre lo que sentimos porque el sentimiento exige una subordinación a lo racional. Sentir… siente cualquiera; pero lo importante es explicar las causas de esos sentimientos. Hay que evitar que la tragedia literaria se convierta en una tragedia real. La literatura puede ser suicidógena. Por eso no hay que suprimir la literatura, pero sí prevenir sus efectos. No se puede tomar la ficción en serio. Si en el Concilio de Trento se prohibió la literatura con suicidios por algo sería”.

Estas reflexiones se relacionan nuevamente con la parte de nuestra obra dedicada a la literatura como realidad y a los riesgos que ello conlleva.

Añade Maestro: “sí los alemanes hubieran comprendido realmente el Quijote se habrían ahorrado las dos guerras mundiales que padecieron. El idealismo alemán hizo creer a un pueblo lo que no era”. Esta reflexión coincide igualmente con otras que por nuestra parte hemos realizado en esta obra y otras anteriores. Se desarrolló toda una concepción alemana sobre la “Cultura”, de donde a mi juicio, en el fondo, procede ese sentimiento de superioridad tan alemán. Captar el mensaje de la Cultura qué duda cabe que provoca sin querer un “sentir superior”. En lo genuinamente alemán (digamos Thomas Mann) el concepto de “felicidad” no es el quid, sino el concepto –en su lugar- de “la satisfacción con el trabajo realizado”.

Siguiendo con Maestro, “la filosofía de Kant, o de Hegel o de Fichte, es una filosofía contraria a la realidad; es una filosofía que hace incompatible al ser humano con la realidad; de ahí que el idealismo alemán se haya destruido por el materialismo soviético en 1945. Por eso asumir una literatura incompatible con la realidad nos sitúa en una pista de fracaso en la vida; y por su parte el fracaso en la vida puede llevarnos a desenlaces trágicos que hay que evitar”.

Para J.G. Maestro, siguiendo a Gustavo Bueno, “hay que huir de lo puramente sensible. Para sentir la literatura no hace falta estudiar nada, lo cual es muy insuficiente; las artes no se pueden reducir a sentimientos. Ha de primar lo racional, la realidad, lo material, lo inteligible. El conocimiento de lo literario nos ayuda a prevenir riesgos. Hay que *pensar* la literatura para hacerla asequible al conocimiento humano”.

En otra obra, “La ciencia y sus enemigos: Cultura, lenguaje y conocimiento”, se afirma que la “ciencia” hoy día (sobre todo en el contexto de la posmodernidad) tiene tres

enemigos, que son la Cultura el lenguaje y el idealismo. Es una nueva expresión de la primacía de la ciencia y de la exclusión de aquello que no se corresponda con los parámetros del "ideario". Se rechaza con énfasis "la hermenéutica", que "se basa en una libre interpretación del hermeneuta, que elude el sometimiento de lo literario a pautas científicas necesarias. Es una pseudociencia de clara impronta luterana que se relaciona con el mundo de las alegorías y de la irrealidad del idealismo alemán y anglosajón". Afirma el profesor que "no se puede reducir la literatura a *texto,* porque también tenemos al lector, y al autor y a otro tipo de condicionantes. Eso otro resulta demasiado reduccionista y recorta posibilidades de la teoría literaria". Al parecer, el artista o el lector deben pasar por el aro o parámetros de una teoría.

Estas reflexiones se expresan también en "La pesadilla de Raskólnikov: los sueños de los idealistas provocan insomnio y conducen al fracaso". Asimismo, afirma que la literatura otorga a las palabras un sentido que no viene en el diccionario. "Hay muchos valores psicopáticos que se esconden bajo la literatura y la desvirtúan, conducen al fracaso y producen insomnio. Los sueños de los idealistas no producen utopías, sino insomnio"[742].

En "Cuando la filosofía es sólo literatura: una lectura literaria de la Estética de Hegel" (youtube 2017) Jesús G. Maestro se centra en la estética y filosofía del arte en Hegel[743]. Las ideas estéticas vienen a ser fábulas o novelas, pero no filosofía. Según Maestro, las ideas del autor alemán parten de una superioridad racial germánica. Gustavo Bueno con acierto pone de manifiesto que el idealismo alemán condujo a un desastre[744].

Se sitúa como antecedente a Lutero; como bien apunta Gustavo Bueno, existe un proceso escalonado intelectual discursivo que parte del personaje mencionado pasando por el idealismo alemán y que desemboca en la tragedia de las guerras mundiales. Todo lo cual revaloriza el pensamiento materialista, el racionalismo y el realismo hispánico-cervantino (o de Pedro Páramo, por citar por alusión algunas de las menciones que hacen filósofos de prestigio de la fundación Gustavo Bueno)[745]. El espíritu hegeliano es algo irreal que contrasta con la racionalidad que se impone en la vida misma y también en la literatura [746].

---

[742] Véase también "Introducción a la lectura de Crimen y Castigo, desde la Crítica de la Razón literaria. 4. Dostoievski hace creer al lector de Crimen y Castigo que el lector y no Raskólnikov es el asesino, Dostoievski seductor de psicópatas", 2022. Y *Ensayo sobre el fracaso histórico de la democracia. La postmodernidad democrática y la destrucción de la libertad y del Estado moderno,* 2024.

[743] Cita Maestro dos estudios importantes en este contexto, sobre Hegel, y el idealismo alemán: uno de Daniel Miguel López Fernández en el Catoblepas sobre la estética de Hegel; y otro de Julen Robledo sobre la interpretación de la ontología del materialismo filosófico en diferentes autores, donde se dedican varias páginas a Hegel.

[744] Gustavo Bueno, "El idealismo alemán y nazismo", youtube junio 2014.

[745] Jesús G.Maestro, "Cuando la filosofía es solo literatura: una lectura literaria de la estética de Hegel", youtube junio 2017.

En este punto se observan claras coincidencias. En efecto, el mundo alemán mira solo su propio ombligo. Gustavo Bueno se abre como una posible alternativa hispana de pensamiento.

746 La escuela de G. Bueno ha desarrollado también una importante labor en torno al "objetivismo estético" Pelayo García Sierra, *Diccionario filosófico, Manual de materialismo filosófico. Una introducción analítica,* Edit. Pentalfa, 2021; Gustavo Bueno, *La fe del ateo*, Editorial Temas de hoy 2017; del mismo *Arquitectura y filosofía* 2003; o el prólogo a Juan José Plans, *Puzzle*, 1990**.**

CAPÍTULO 10. EL GUSTO.

1. Duchamp ha muerto. Cambio de paradigma.

El gusto se trata desde la Antigüedad[747], pero en este trabajo interesa especialmente el contexto actual. No obstante, sobre la Antigüedad seleccionamos un magnífico texto de Ricardo de San Víctor [748], en concreto de su *Beniamin Minor: "*a la acción de degustar esta dulzura interior las Sagradas Escrituras la llaman unas veces gusto (gustum) y otras veces ebriedad (ebrietatem)... ¡Oh, maravillosa dulzura, dulzura tan grande, dulzura tan pequeña! ¿Cómo no vas a ser grande, si superas a toda la dulzura del mundo? ¿Cómo no vas a ser pequeña, si apenas recoges una pequeña gota de toda aquella plenitud? Tú instilas en nuestros espíritus una pequeña gota del inmenso mar de felicidad, pero embriagas completamente el espíritu en el que la instilas". "Con razón esta cosa insignificante tomada de algo tan grande es llamada gusto. Con no menos razón lo que hace salir al espíritu fuera de sí es denominado ebriedad". El gusto viene a asociarse a la dulzura interior que da fuerzas al alma para que realice grandes cosas y también la inclina a empresas más humildes.

No viene mal recordar este punto de partida.

Vayamos ahora al siglo XX. No ignoramos que, en el universo-Duchamp, *no importa ni el buen gusto ni el mal gusto, de modo que, siendo el gusto el criterio estético principal, la indiferencia se torna en anestesia o interrupción de los estímulos nerviosos*, como reacción más bien primaria (de desconcierto) provocada por el *ready-made*. El correlato en el artista es tanto la ausencia de productividad estética como la inexpresividad estético-subjetiva. No ignoramos el "quid de la *indiferencia"* (ya que lo prioritario, antes que el objeto, es su *indiferencia*, pues es preciso exhibir el objeto en *indiferencia*). Y no ignoramos que se pretende una "contemplación en suspenso".

---

[747] El gusto es recurrente en el Renacimiento (Baltasar de Castiglione, *El cortesano,* 1528) y el Barroco (Baltasar Gracián *El discreto,* 1648); desde que Joseph Adisson publica en Inglaterra, entre junio y julio de 1772, una serie de ensayos sobre la imaginación y el gusto en *The Spectador*, se le da a la experiencia estética un puesto de discusión entre las filosofías ilustradas. El concepto de placer artístico fue para este ilustrado una de sus mayores preocupaciones. La Ilustración acuñó el concepto pedagógico de «educación del gusto» (presente en Voltaire o Rousseau). Kant, en la *Crítica del juicio* (1790), identifica el juicio estético como la facultad de juzgar la belleza; una facultad subjetiva, pero a la que el juicio aporta un valor universal. Para Lord Shaftesbury o Diderot, el gusto es una facultad natural y creadora, regida por sus propias leyes. Surge el *dandy* y la moda (estudiada por Georg Simmel (1858-1918)). En el siglo XIX, con el Romanticismo, recibirá la atención de Hegel, que no lo limita a lo bello, y que considera que «el gusto desaparece ante el genio» (*Estética o filosofía del arte*). Más adelante, Baudelaire, Mallarmé o Valéry conciben el gusto desde el *malditismo*, con un carácter histórico, como la facultad de entrar en la modernidad.

[748] Manejo la edición *Beniamin Minor, preparación a la contemplación*, edición bilingüe (latín-español) de Eduardo Otero Pereira, Ediciones Sígueme, 2022.

Todo esto está muy bien. Tiene además un enorme interés ensayístico. Para hacer un "proyecto docente" en una Universidad aporta mucho. Sin embargo, el amante del arte (oyente musical o el espectador) también debe importar. El quid en el arte ha de estar en el sujeto que lo disfruta[749].

Exponer un urinario como arte se agota en ese acto mismo, sin mayor continuidad. Si se repite la idea, cansa. Por eso el arte tiene otro valor aparte de la "idea". Deberá haber algún lugar del planeta donde el placer estético-musical cuente, se llame arte o se llame como se quiera.

Más bien *Duchamp ha muerto*, es la **proclama de este ensayo**. Lo contemporáneo es "el nuevo amor por el arte". La soberanía pop ha muerto. **Los amantes del arte**, sean de la condición social que sean, **son el nuevo poder de futuro**.

2. El gusto en tiempos del nuevo poder popular.

En la afirmación del nuevo "gusto antigusto" "del disgusto" hay un cierto componente psicológico, sociológico o político de fondo. Lo que gusta es disgustar. Y lo que "disgusta", al parecer, es que el gusto es propio de la clase burguesa. Hay versiones que asocian el gusto con una idea de clase opresora.

No son del todo infrecuentes este tipo de explicaciones ideologizadas. **Martha Rosler**, *Clase cultural. Arte y Gentrificación*[750], en una de las partes de la obra, afirma que se van generando en el siglo XIX estratos del gusto pensados para los triunfadores de la sociedad, de modo que los artistas se convierten en los suministradores de objetos de lujo para los poderosos. El gusto se asocia a esta burguesía y, en concreto, el gusto estético es una expresión de una clase dominante, apoyándose Rosler en autores como John Fekete, Paul Fusell y Charles Wright Mills. Se trata de los *ricos del buen gusto* que actúan con nepotismo y nos llevan a las guerras.

El gusto se asocia a lo burgués o a lo romántico, como si, al parecer, las cantatas de Bach o el Trino del Diablo fueran fruto del romanticismo. Hay mucho empeño en hacer ver que el tema del gusto pertenece al pasado decimonónico como "tema" trasnochado. Hay un gusto político en estas tendencias.

Es discutible si, de esta forma, se pretende la negación del gusto, o, más bien, afirmación de un gusto distinto. Tal como se pone de manifiesto en otro lugar de este trabajo, la Cultura artística parece preferir hoy día una actitud o expresión de malestar, de ánimo destructivo que se traduce, por ejemplo, en un gusto por la basura o lo cutre, las heces o lo abyecto. Se prefiere provocar una sensación de este tipo.

Además, en realidad, la Cultura en el siglo XIX no es tanto, en su mayoría, expresión de la clase burguesa como reacción contra el ambiente hipócrita del momento.

---

[749] Luis Monreal y Tejada, *Las orillas del arte*, editorial Planeta 2003.

[750] Colección Futuros Próximos (traducción: Gerardo Jorge), 2017.

Serían innumerables las citas de literatura y arte hecho sobre la base de la crítica y el rechazo, sin necesidad de incurrir en la negación del gusto. Así, desde la estética (Wilde, Rimbaud) o desde la espiritualidad religiosa (Léon Bloy, etc.), o desde la simple literatura (ya en el siglo XX, el expresionismo o más tarde Carver, Cheever y Salinger…).

3. Gustos y clases.

Desde mediados del siglo XX, sometido el arte y la estética a procesos autodestructivos (*muerte del arte* para Argán) y deconstructivos (Derrida), el análisis contemporáneo del gusto tiende a la oposición de dos aspectos: la preferencia individual y la finura del juicio. Los mecanismos sociales y económicos de determinación del gusto se estudian por la sociología; el fenómeno de la moda aparece ya en Georg Simmel. En el mercado hay, en esto, para todos. La moda es un factor. El gusto se ve como un atributo o propiedad de un consumidor o de un grupo social.

El gusto tiene incluso un elemento político significativo. A los distintos Estados interesa la imagen del buen gusto, a la par que el consumo masivo marca otro nuevo tipo de consumo y patrón de gusto.

Pierre **Bourdieu** (1930-2002) afirmó que los gustos de las clases sociales se estructuran sobre la base de evaluaciones sobre las posibilidades y limitaciones de la acción social, si bien las limitaciones no se deben simplemente a que los miembros de diferentes clases tengan cantidades variables de recursos económicos a su disposición, ya que también hay factores no económicos, como el capital cultural, que afectan a la estratificación social. Bourdieu identifica distintos gustos de clase dentro de la sociedad francesa de la década de 1960 sobre la base de patrones de consumo y la distribución del capital económico y cultural[751].

[751] El gusto de la clase alta se caracteriza por distinciones refinadas y sutiles, y otorga un valor intrínseco a la experiencia estética. Este tipo particular de gusto fue apreciado como la base legítima del "buen gusto" en la sociedad francesa, reconocido también por las otras clases. En consecuencia, los miembros de las clases medias parecían practicar la "buena voluntad cultural" al emular los modales y estilos de vida de la clase alta. El gusto de las clases medias no se define tanto por el auténtico aprecio por la estética como por el deseo de competir en el estatus social. En cambio, el gusto popular de las clases trabajadoras se define por un imperativo de "elegir lo necesario". No se le da mucha importancia a la estética. Esto puede deberse a una privación material real que excluye todo lo que no sea necesario, pero también a un hábito, formado por experiencias colectivas de clase. Los gustos relacionados con la clase se manifiestan en diferentes dominios culturales como la comida, la ropa, las artes, el humor e incluso la religión.

P. Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, edit. Taurus 1991; P. Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, ed. Anagrama, 1995; B. Bryson, "Anything but heavy metal: symbolic exclusion and musical tastes", *American Sociological Review* 61 1996; G. Born, "The social and the aesthetic: for a post-Bourdeuian theory of cultural production", *cultural Sociology* 4- 2, 2010; N. Prior, "Critique and renewal in the sociology of music: Bourdieu and beyond". *cultural sociology* 2011; M. Santoro, "From Bourdieu to cultural Sociology", *cultural sociology* 2011; Luis y Alexis Racionero, *Fisiologia del gusto en el siglo XXI*, Bulli Foundaction, 2021.

Pierre Bourdieu se convirtió en uno de los grandes destacados de la sociología contemporánea con *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto* (1979). Realizó un enorme estudio que abarcaría a toda la población, desde su estatus más bajo hasta el más alto, donde analizó el consumo de Cultura desde su nivel más elemental: la vida cotidiana. Este sociólogo llegó a demostrar que **nuestro gusto estaría determinado por los elementos que construyen el** *habitus*, elementos esenciales en la construcción de nuestra personalidad como nuestro capital escolar y extraescolar, el nivel adquisitivo -y por tanto la condición social-, nuestras formas de ocio y hasta los contenidos que consumimos tanto dentro como fuera de casa.

De este modo, nuestro gusto y sensibilidad hacia las Humanidades, la capacidad de interpretar los contenidos que consumimos, y hasta de reaccionar ante toda nuestra realidad vendrán determinados por nuestro *habitus*, el cual será para Bourdieu el concepto más elemental de su teoría. En resumen, el *habitus* es «la capacidad de producir unas prácticas y unas obras enclasables y la capacidad de diferenciar y de apreciar estas prácticas y estos productos (gusto) **-donde se constituye el** *mundo social representado***, esto es, el** *espacio de los estilos de vida***–**». Pierre Bourdieu determinaba que nuestro gusto vendría dado por el *habitus*. El *habitus* condiciona la comprensión del arte[752].

El tema del gusto viene muchas veces asociándose con las "clases" sociales, argumentándose que existen personas que desean distinguirse de las que tienen un estatus inferior en la jerarquía social y usan para ello el gusto.

Sin embargo, hoy día el gusto no se asocia a una determinada clase social. No existe una correspondencia entre clase social y gusto cultural. La asociación entre clase social y gusto ya no es el quid[753]. El gusto no está para distinguirse socialmente, está para disfrutar.

Además, la difusión de los productos culturales de masas ha oscurecido las diferencias de clase en las sociedades actuales. Los productos consumidos pasivamente por miembros de diferentes clases sociales son prácticamente todos iguales, con solo diferencias superficiales en cuanto a marca y género. Por tanto,

Ahora bien, lo anterior no impide para que la sociedad pueda dividirse entre aquellos que tienen gusto y aquellos que solo tienen gusto pop.

[752] P. Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Edit. Taurus 1979.

[753] V. Bozal, *El gusto*, Edit. Visor, 1999; del mismo, *Necesidad de la ironía*, Edit. Visor, 1999; G. Volpe, *Historia del Gusto*, Edit. Visor, 1987; Roger A. McCain, "La formación del gusto", en Ruth Towse, *Manual de economía de la Cultura*, Editorial Fundación Autora 2013; Jean-Marie Schaeffer, *Adiós a la estética*, Ed. la balsa de la medusa 2005; Facundo Tomás, *Formas artísticas y sociedad de masas, elementos para una genealogía del gusto, el entresiglos XIX-XX*, Ed. La balsa de la medusa, 2001..

4. Thorstein Veblen, Teoría de la clase ociosa[754].

Teoría de la clase ociosa, obra de Veblen, no es, en realidad, una obra sobre el gusto, y, además, presenta puntos de conexión múltiples con temáticas abordadas en distintas partes de este trabajo. Y, sin embargo, se deducen de la obra interesantes reflexiones al respecto del gusto, si se pone en relación este con el asunto de las "clases sociales". Por eso, tratamos en este contexto esta curiosa obra de *curioso* autor, cuya lectura recomendaba Borges, por cierto.

En principio, algunos pasajes menores darían pie para afirmar que la población, en su conjunto, es el agente protagonista a la hora de crear las opiniones o valoraciones sociales…[755]. Sin embargo, es claro que la tesis de la obra es diferente. Lo que se defiende es que existe una "clase ociosa" que sigue prácticas, a veces de forma atávica, que se dan desde el origen de los tiempos, cuando los humanos coleccionaban o adquirían o acumulaban o poseían simplemente, objetos (o esclavos, o mujeres), como forma de distinguirse frente a los demás (distinguirse, primero, frente al enemigo, después respecto de los vecinos…).

Esta clase ociosa desde siempre ha valorado el trabajo de forma negativa. Se beneficia, más bien, del trabajo de aquellos otros que se dedican a la "vida industrial". Es decir, existen dos clases: la "ociosa" y la "industrial", para el autor. La clase ociosa consume y adquiere bienes y acumula riqueza con afán de distinguirse bajo una idea de prestigio.

La estética y el gusto vendrían a ser una especie de convencionalismo provocado por ese afán de distinguirse de la clase ociosa. Es una tendencia que se manifiesta, con distintas formas, a lo largo de la historia y que tras la revolución industrial tiene un cariz propio. Hay una asociación entre lo caro y lo bello. La clase industrial termina contagiada de estas valoraciones que provoca la clase ociosa. En este punto, advierto una cierta relación con la idea adorniana[756] de la manipulación cultural, en el sentido de que, para Veblen, al final, con fines de dominación, la Cultura vendría a ser un reflejo de los intereses de la clase dominante, o clase ociosa. En este sentido, además, la "clase ociosa" es aquella que consigue a través de la astucia y la marrullería implantar un modelo social de éxito basado en una lógica pecuniaria y un afán de proezas o hazañas.

Lo cultural y estético pasa a tener indirectamente una "utilidad". Esta idea se relaciona con esas reflexiones que hacemos en otro lugar de este trabajo (citando a

---

[754] Editorial alianza 2021**.**

[755] En la línea de reflexiones que hacemos en otro lugar por referencia a textos del prof. Sanmartín. "El esquema de vida aceptado por el grupo es el consenso de las opiniones mantenidas por el grueso de esos individuos respecto a qué sea bueno, justo, conveniente y bello en la vida humana…" (Thorstein Veblen, *Teoría de la clase ociosa*, Editorial alianza 2021).

[756] Se razona, por ejemplo, en el capítulo IV que "del ocio y el consumo ostensibles se desprende que la utilidad de ambos para fines de prestigio reside en el elemento de derroche que es común a los dos; ambos son métodos de demostrar la posición de riqueza y los dos son convencionalmente aceptados como equivalentes".

Ordine): lejos de ser inútil lo cultural, esto cumple funciones importantes en beneficio de la clase ociosa, en su afán de tener prestigio y de distinguirse. Esta idea se relaciona asimismo con esas otras que hacemos a veces sobre la Cultura como efecto (según algunos) de una determinada clase.

Estamos ante un libro que nos hace pensar, pese a que los enfoques resultan algo parciales y demasiado subjetivos, defendidos con cierta vehemencia y prácticamente sin citas, por cierto.

5. Gusto masivo.

Carlos **Fajardo**, *El gusto estético en la sociedad postindustrial*, estudia distintos tipos de gustos, que describe. Distingue el gusto ilustrado, después el burgués -con su gusto por lo interesante y pintoresco- y finalmente el gusto posindustrial por lo impactante y espectacular. Destaquemos un par de ideas de este trabajo.

Primero, que la democratización de los gustos no se da del todo, ya que **persisten niveles o diferencias en los gustos:** Carlos Fajardo afirma que "en esta multiplicidad y diversidad de sensibilidades, el simulacro de la *democratización de los gustos* es grande. No podemos ignorar que aún existen vastas distancias entre el buen gusto burgués de élite y el gusto de masas; entre el gusto del intelectual y artista del salón tradicional y académico con el del artista e intelectual farandularizado por los medios de comunicación. Son aún posibles estos abismos en la globalización que unifica y dispersa a la vez y los acrecienta a través de los productos del mercado *con la posibilidad o no de consumirlos"*.

Segundo, se fija en especial en el **gusto masivo** (que es el que ha traído mayores mutaciones al gusto). Nos interesa observar cómo se describe el nuevo gusto masivo, en relación con las observaciones que hacíamos en otro lugar de este trabajo al sensacionismo popular como terminología apta para describir la sociedad de nuestro tiempo:

-"Si el gusto ilustrado nos situaba ante lo pintoresco y lo interesante, ofreciéndonos la naturaleza al alcance para disfrutarla con hedonismo estético, en la posindustrialización lo pintoresco es el disfrute de lo entretenido, lo inmediato, lo fugaz, lo espectacular. Del *Fläneur* al turista; de los géneros epistolares con sus cartas de amor y su libro de viajes, a los seriados y *Reality Show"*.

-"Las nociones de paisaje, de lo agradable, lo interesante o nuevo, la sorpresa, lo contemplativo desinteresado han cambiado en la era global donde, aparentemente, todos tienen acceso a los bienes de consumo. Este proceso del gusto, que integra los deseos por el mercado, lleva a un hedonismo estético de lo temporal. Surge la sensibilidad por lo inmediato. Consumo, uso y desecho".

-"El placer no posee aquí una petición de permanencia ni de trascendencia como lo deseaba el gusto ilustrado".

-"El placer aquí es aceleración, flujo, velocidad, dinamismo efímero, como en las redes telemáticas".

-"Al producir cantidad y variedad de productos seductores estetizados, la sociedad posindustrial promueve el desecho como actividad formativa de ciudadanos positivos y

enérgicos. De esta manera, se ha formado un gusto por lo desechable, el cual nos vuelve visitantes turísticos. Un gusto zapping que hace gala de su inmediatez pasajera. El mercado, al lanzar más bienes de consumo de los necesarios para sobrevivir, retroalimenta aquella **sensación** del "aquí se puede escoger libremente". Ahora soy dueño de mi libertad para consumir el mundo mediático: puedo cambiar de canal, escuchar el C.D., apagar o encender la T.V., ser turista virtual".

-"Sin embargo, sólo se está des-realizando la cotidianidad e impulsando un anhelo que al sublimarse se frustra, pues no rompe con la barrera puesta entre la realidad y su deseo. He aquí los nuevos Tántalos posindustriales".

-"El gusto actual se debate entre la idealización que propone el cambio de canal y la transformación de la realidad concreta del iconoadicto[757]".

Son interesantes las descripciones que hace el autor de realidades sabidas, pero explicadas de forma interesante, sobre el "entusiasmo estético" y la multitud de deseos que aspiran a alcanzar la gran totalidad del éxito y la fama: "el éxtasis y la euforia en línea por consumir con eficacia los productos ofertados, lleva a los ciudadanos a una permanente pulsión casi esquizofrénica que alimenta su individualización, excluyendo al otro como sujeto activo" (…). El juicio de gusto queda encarcelado en los estallidos de una sociedad de sordos entre sí. (…) Se trata de un "gusto por el entusiasmo estético masivo". (…) Las sensibilidades alfabetizadas en un gusto turístico hipertextual, abordan las representaciones artísticas como espectadores estéticos multimediáticos, hechizados ante imágenes heterodoxas y fragmentadas. (…) He aquí los turistas estéticos, el arte jet, la farandularización de la vida [758].

6. **Gusto y pop**.

Está claro que el buen gusto, entendido a modo de la Ilustración, no tiene por qué ser nuestro gusto. Y que a veces los artistas buscan incluso intencionadamente el mal gusto, si es que este existe. Esto nadie lo discute. Pero este razonamiento no puede servir

[757] Añade: "(…) Las obras de arte actuales se han vuelto objetos-desechos, adornos, ornamentos. La posindustrialización las ha convertido en *estéticas del show y del shock*, del efecto y del acontecimiento publicitario, más que del afecto contemplativo. Al arte de lo ágil, lo frágil y fácil se le concede un tiempo de saltos hipertextuales cuyo resultado es un gusto hipermedial, *bricolage* y ecléctico. Esto es algo positivo en tanto que fragmenta al discurso duro sobre el gusto, y da ciertas pluralidades y divergencias en la percepción de la obra de arte. Sin embargo, no es por la heterogeneidad y liberalidad de gustos por la que disparamos nuestra alarma; es por la ingravidez y falta de mirada activa y deseante que la proliferación de imágenes ha impulsado; es decir, por la pérdida del sentimiento de habitar, dialogar, vivenciar con ese universo diverso e infinito del arte. Se cuestiona desde la eticidad estética, y no desde el moralismo nostálgico intelectual, al turista artístico, al *zapping* estético promovido como el deber ser del hombre actualizado".

[758] C. Fajardo Fajardo, *Estética y Posmodernidad. Nuevos contextos y sensibilidades*, Abya-yala, 2001.

para afirmar necesariamente un deseo de popularización del gusto. No por ello tenemos que permanecer inactivos a la generalización del gusto popular. Ni tampoco tenemos que huir de la realidad o buscarnos la vida en plan privado.

Sin perjuicio de que se manifiesten distintos gustos, el quid es qué gusto ha de dominar socialmente y servir para el diseño social.

No es casual que la muerte del arte sea la muerte del "gusto", ni tampoco que dichas muertes se hayan producido cuando se ha consagrado la soberanía popular. Algunos filósofos adivinos lo anticiparon, previendo el desenlace del principio democrático.

Ahora bien, si todo vale (clave de la filosofía actual sobre el gusto), pasa a tener importancia la **calidad** de la sensación que produce la obra de arte. No hay arte si no se experimenta por el gusto.

Un libro interesante es el de **Gillo Dorfles**, *Nuevos ritos, nuevos mitos*[759], ya que se fija en el kitsch y el pop, que estudia con bastante profundidad, para afirmar que el mal gusto o gusto vulgar es lo propio de nuestro tiempo como triunfo de la actitud kitsh que empezó a finales del siglo XIX en un sector no mayoritario de la población pero cuyo espíritu banal es lo que hoy se convierte en característica. Nos explica el desarrollo del kitsch y el carácter del pop[760].

Coincidimos con Dorlfes en el sentido de que el valor del pop es sociológico. A su juicio, el triunfo del pop sería el triunfo de la muerte del arte. Vencería el arte consumible que mezcla la Cultura de masas con el culto de la imagen.

A mi juicio, el arte pop está ocupando el espacio propio de impacto social que debería ocupar otro tipo de arte.

Sobre el gusto en general y su relación con el pop reflexionó Clement **Greenberg**, para quien el problema crucial que rodea al arte es el problema del gusto [761] independientemente de que éste pueda ser considerado objetivo o subjetivo. En una de

[759] Edit. Lumen 1969. En otro trabajo *Horror pleni - La (in)civilización del ruido* (2008), aclara que la "escoria" que se encuentra en los medios de comunicación de nuestro tiempo suplanta actividades culturales. Puede verse también su trabajo *Arte*, 2009. Y sobre el kitsch puede profundizarse en Rafael López Borrego, *Categorías estéticas*, 2023.

[760] Puede verse también José Luis Pardo, *Esto no es música, introducción al malestar en la Cultura de masas*, Ed. Galaxia Gutenberg, 2016.

[761] Anna Renée Hernández Galván, *Los alcances y limitaciones de la teoría del arte de Clement Greenberg*, tesis 2016 para quien "no cabe duda de que Greenberg es un crítico elitista que desprecia el gusto de la gente", Clement Greenberg, *La pintura moderna y otros ensayos* (edición de Félix Fanés), ed. Siruela 2006; C. Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch" en *Art and Culture*; EUA: Beacon Press Boston, 1965; del mismo, "Towards a New Laocoon", en *The Collected Essays and Criticism, Vol. 1: Perceptions andJudgements, 1939-1944*; EUA: The University of Chicago Press, 1986.

las varias entrevistas que realizó en torno a la temática del **arte pop**, Greenberg afirmó que el arte pop era un "arte menor", que nunca tendría éxito. Greenberg incluso sugiere que el buen arte es un arte provocador que hace pensar al espectador; ninguna de estas cualidades las posee el arte pop que, de alguna manera, se queda a medio camino entre un arte escénico y un experimento surrealista. En la conferencia del 6 de abril de 1971, Greenberg declaró que el pop art era un "episodio en el gusto" [762]. Siguiendo con Greenberg, la **objetividad del gusto se demuestra mediante el consenso histórico**. Este consenso se vuelve evidente en los juicios de valor estético que superan las experiencias del gusto; es decir, ciertas obras de arte sobresalen entre otras a través del tiempo y el espacio porque son verdaderamente exquisitas. Esta durabilidad sólo puede explicarse por la objetividad del gusto. "Es decir, el mejor gusto es aquel que se da a conocer por la durabilidad de su veredicto y en dicha durabilidad está la prueba de su objetividad". La historia explica, entonces, la objetividad del gusto y esta objetividad, a su vez, explica la historia. Esta da como resultado una suerte de ciclo: el mejor gusto forma el consenso histórico del gusto; este buen gusto se desarrolla mediante la continua exposición y presión de un buen arte, el cual emerge de la presión del buen gusto. La relación entre buen gusto y buen arte es, en opinión de Greenberg, indisoluble. A su juicio, sería injusto asumir que este "buen gusto" es exclusivo de un cierto número de individuos; la realidad es que el buen gusto es **accesible a cualquiera** que tenga las posibilidades de acceder a una mínima cantidad de entretenimiento cultural porque el medio para acceder al buen gusto y entender el consenso histórico del gusto es la experiencia.

A todos los ciudadanos, desde pequeños, se les debería educar por igual en la distinción entre baja y alta Cultura. Debe educarse de forma elitista a todos por igual. La enseñanza pública no puede estar basada en la ratio pop. La solución no puede ser huir a lo privado. La solución ha de ser que, en lo público, se imponga el buen gusto. El sujeto no debería decidir tanto. Debe seguir unas pautas que lo trasciendan. Debe enseñarse arte y también amor al arte.

El gusto y lo popular no se concilian, pues, bien. De hecho, cuando el elemento popular democrático ha llegado a sus últimos extremos (en las **democracias populares** comunistas) la consecuencia fue incluso la *erradicación del gusto*. La Cultura artística, en un régimen democrático popular exacerbado, desaparece incluso. Es un elemento burgués. En vez de Cultura artística, hay *otra cosa* que la sustituye. No han faltado

---

[762] Considera Greenberg que **Kant** no resuelve el problema de manera satisfactoria dado que su psicología trascendental no presenta ningún argumento a favor -o en contra- de que los juicios de gusto puedan ser -y deban ser- algo objetivo. Kant creía en la objetividad del gusto como un principio y postuló esto en la idea de universalidad, pero Greenberg argumenta que Kant nunca demostró de dónde viene esta universalidad y cómo debe ser invocada para aclarar los asuntos del gusto. A mi juicio, es preciso centrar este tipo de explicaciones no sea que los árboles no dejen ver al bosque. Lo evidente es que en esa época no está solo Kant (primer punto que suele olvidarse). Hay todo un rico pensamiento estético (Hume, Burke, Feijoó, Diderot, etc.). Y lo notorio es que tanto Kant como todos los demás siguen una noción del gusto, elevada, fruto de unas pautas de racionalización y de sensibilidad. Es decir, lo que esta claro es que lo popular está excluido de esta concepción. Habrá matices, pero todos ellos están pensando en un gusto que es acorde al arte de su época.

posiciones como estas a lo largo de todo el siglo XX. Casi, diríamos, han dominado a nivel histórico en un contexto internacional durante todo el siglo XX. Ciudades como Dresden, por ejemplo, se calificaron de burguesas, por la hermosura de sus villas (aún quedan algunas por fortuna) y en su lugar sobrevino el sombrío hormigón que, como vemos, no es solo propio del capitalismo, frente a lo que algunos dicen.

7. El gusto ilustrado por la ley y el gusto popular actual

Como afirmaba agudamente G. K.**Chesterton**, "nunca entenderemos el siglo XVIII mientras persistamos en creer que la retórica es artificial por ser artística.... Antes bien: antes de hacer crítica o valoración alguna del siglo XVIII hay que convenir previamente en su perfecta sinceridad artística" *(Breve historia de Inglaterra*). En efecto, en el siglo XVIII la Cultura despliega sus efectos propios y consigue un diseño social acorde a ella misma. Se desarrolla un modelo de arte o Cultura que desplaza o relega las formas culturales más populares, que quedan en un plano intranscendente. Y lo mismo, pero justo lo contrario, ocurre en nuestros tiempos actuales: se desarrolla un modelo de arte o Cultura popular que domina sobre las formas culturales más cultas.

Pues bien, interesa sobremanera realizar unas reflexiones sobre el gusto y la Ilustración. Con ella, surge una idea del "**gusto por la ley**", que es motor del progreso jurídico-social. Su origen, sin embargo, puede explicarse como resultado de la importancia del tema del gusto, en general, en la época, con un fondo estético por tanto.

El debate es si este gusto ilustrado "por la ley" (o en general esa defensa de esos valores jurídico sociales que dieron lugar finalmente a los nuevos modelos democráticos) no conduce o desemboca finalmente en el "**gusto popular**" posterior. Resulta complicado determinar si el pensamiento ilustrado habría asumido un modelo social como el actual, donde impera dicho gusto popular. Sería una conclusión o afirmación coherente con el hecho mismo de haber puesto las bases de este nuevo modelo social de los derechos del individuo, con lo cual aquel es coherente. Se observan ciertas contradicciones esenciales, entre los puntos de partida y las consecuencias finales.

Las referencias que siguen sobre el gusto ilustrado evidencian **las diferencias** esenciales con el gusto en el presente. Es interesante observar qué presuponen estas concepciones sobre el individuo y el modelo de sociedad coherente con las mismas. Prima, entre los ilustrados, una idea de Cultura que **trasciende la decisión** y la subjetividad de la persona[763]; y prima, en cambio, en las sociedades actuales la afirmación de la autonomía del individuo. Ahora bien, lo más revelador o informador se aprecia cuando se toman como referencia no solo pensadores o filósofos, sino teóricos de lo político como Montesquieu, Voltaire o Rousseau. En definitiva, se revela la oportunidad de un enfoque que considere conjuntamente lo jurídico, por un lado, y lo estético, por otro lado, lejos del tratamiento separado de lo uno y de lo otro, que se revela incompleto.

Sobre este primer enfoque general de la estética ilustrada, "*Of standard of taste*" **de Hume** sirve para poner de manifiesto las diferencias con nuestro mundo actual. En resumen, el gusto no es un tema que dependa de la simple apetencia o subjetividad del individuo. Requiere cultivo, esfuerzo, aprendizaje. Es como si el sujeto no es libre para opinar a su antojo; algo le trasciende. "Antes de emitir un juicio se precisa evitar la

[763] Elio Franzini, *La estética del siglo XVIII*, Ed. Visor 2000.

premura, se precisa analizar. Hay una belleza superficial que agrada al principio pero que después se la valora en un nivel mucho más bajo (…). Requiere aprendizaje la belleza". Se preocupa Hume por "el juicio erróneo". "Una belleza mediocre disgusta a una persona versada. Son pocos los cualificados para emitir un juicio sobre la belleza". Y añade una frase que hoy día es expresiva y provoca incluso hilaridad, sobre todo por aquello que presupone de los más jóvenes: "a los 20 años nuestro autor favorito será Ovidio (¡!), a los 40 Horacio, y Tácito será a los 50".

Las citas de autores serían muy numerosas. Obligado es recordar por ejemplo a Madame **de Lambert**, *Ensayo sobre el gusto;* Diderot "lo bello", en el contexto de la Enciclopedia y su obra *Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello*[764]; Benito Gerónimo Feijoó la *Razón del gusto,* dentro del *Teatro Crítico universal*, volumen sexto 1734; Addison, *Los placeres de la imaginación* 1712; Boileau *Crítica del juicio*; Padre André *Ensayo sobre lo bello,* 1715; Burke, *Philosophical Enquiry into the original of our ideas of the sublime and beautiful,* 1757, con una concepción igualmente racional del gusto, que mejora según va mejorando el juicio.

Hacemos una rápida referencia a la *Analítica de lo bello* de **Kant**, 1790, donde igualmente se deja claro que el gusto trasciende la subjetividad y la decisión del individuo; Kant distingue "lo agradable" (es decir, lo que gusta a la sensación), "lo bello" (como cualidad estética universal, lejos de lo relativo, por sus cualidades, ajeno al interés) y "lo bueno" (o universalidad utilitaria o de uso, más allá de lo estético). Hay juicios empíricos, en torno a lo agradable. De modo que los juicios estéticos puros se corresponden con el gusto genuino, asociado a lo bello universal. El gusto requiere estudio, supera la simple sensación, lo relativo y las emociones. Lo bello, lo es, si es universal y se basa en un "concepto racional trascendental de lo suprasensible".

Y es claro que el arte dominante de la época se corresponde con esta idea del gusto.

Es significativo relacionar entonces estos planteamientos "culturales o estéticos" con los sociales o jurídicos. Sin salir primeramente del mismo Kant, podemos fijarnos en su ensayo *¿Qué es la Ilustración?* En resumen, en esta obra puede verse un antecedente del modelo social actual y de la autonomía del individuo y su plena capacidad decisoria, en frases como las siguientes: "la Ilustración es salir de la minoría de edad superando la incapacidad del hombre para servirse de su propio entendimiento libre". A su juicio, todavía falta mucho para que los hombres, tomados en su conjunto, puedan llegar a ser capaces de utilizar su propio entendimiento sin la guía de la religión…; pero también se refiere al monarca como sujeto que no puede decidir sobre el pueblo.

En su ensayo "La relación entre teoría y práctica en el Derecho internacional, considerada con propósitos filantrópicos universales, esto es, cosmopolitas contra Moses Mendelssohn", Kant afirma: "se me permitirá pues admitir que, como el género humano se halla en continuo avance por lo que respecta a la Cultura, que es su fin natural, también cabe concebir que progresa a mejor en lo concerniente al fin moral de subsistencia (...) porque yo me apoyo en un deber para mí innato consistente en que cada miembro de la serie de generaciones actúe sobre la posteridad de tal manera que está se haga cada vez

[764] Editorial Orbis, 1974.

mejor y de manera que ese deber pueda transmitirse legítimamente de un miembro de la serie a otro... Es una esperanza en tiempos mejores sin la cual nunca hubiera entusiasmado el corazón humano un deseo serio de hacer algo provechoso".

El quid, como advertíamos, está en detenernos en los ilustrados de pensamiento político para observar mejor la interrelación entre lo estético y lo jurídico-social. Diríamos que en nada difieren, en términos esenciales, los escritos sobre "el gusto" de Voltaire o Montesquieu, de los textos de Hume o cualquiera de los citados.

Empezando por **Montesquieu**, siempre ha suscitado el Barón sensaciones contradictorias. En definitiva, era un heredero de la nobleza (de toga, pero nobleza) medieval. Nos interesa Montesquieu porque, siendo un emblemático pensador ilustrado en el contexto de lo político-jurídico, escribió asimismo sobre el "gusto". Solo el hecho de que un marcado jurista y pensador político como Montesquieu escriba del gusto, dice mucho. Hay un influjo estético en general en las ideas de la época (o Estado de la Cultura activo o real). Es curioso que, cuando en 1753 D´Alembert le pide al teórico político Montesquieu, que colabore en la Enciclopedia, aquel responde que no quiere ocuparse de la política, sino del gusto, como si quiere hacer coincidir lo político y lo estético. La separación de poderes es una idea acaso de fondo estético fruto de un nuevo gusto. Lo político y la belleza están interrelacionados. La separación de poderes en el fondo viene a ser una especie de gusto o nueva sensibilidad o actitud, reflejo del gusto en concreto contra la soberanía. El inevitable tema del gusto está por tanto presente en el Barón. El tema del gusto es tratado igual que los demás ilustrados. En concreto, en el *Ensayo sobre el gusto*[765], escrito con ligereza, Montesquieu va comentando en realidad las causas que provocan **placer**, como concepto central, placer al alma, que ha de ser racional para ser tal; causas diversas que se van explicando, como la sorpresa, la armonía, la simetría, el contraste etcétera, siempre poniendo ejemplos y ccon carácter didáctico.

Sin embargo, pese a lo expuesto, el debate surge cuando uno se da cuenta de que la apuesta por el gusto por la ley y principios similares conduce irremediablemente al gusto popular: si la sociedad se diseña de este modo, conforme a tales principios, el **resultado final** es que el gusto termina reflejando la expresión del gusto (popular) de los individuos. Lo curioso es que, si bien en lo estético se observa coherencia, esta no se aprecia en cuanto a las consecuencias estéticas finales resultantes de la afirmación de los principios jurídicos o sociales. Dichos principios no pueden conducir sino al característico modelo del gusto popular (es decir, el relativismo del gusto, la pura apetencia o sensación, inherentes al modelo social actual basado en principios de esta índole) traicionando la esencia del mensaje ilustrado basado en postulados estéticos opuestos.

Por su parte, **Voltaire**, aunque no es propiamente un jurista, se incardina habitualmente en este contexto político-social. Pero, el pensamiento de Voltaire, en lo cultural, pronto se asocia a un gusto que es, nuevamente, incompatible con la ratio definidora social del gusto popular de nuestros días. En sus obras más relacionadas con la estética, nos dice Voltaire que se puede educar el gusto intelectual con el hábito de la observación y de la reflexión sobre la obra de arte. El concepto viene asociado a un ideal de perfección. Distingue el gusto físico y el gusto intelectual como expresión de lo bello. El gusto precisa estudio. Se puede educar el gusto mediante la reflexión sobre el arte. Razona que los momentos históricos felices se dan cuando se consigue un ideal estético

[765] Editorial Casimiro con prólogo de Pedro Aullón de Haro, 2023.

(época griega, la romana del siglo I, la renacentista de Rafael y la de Luis XIV), ya que el gusto puede echarse a perder por el público amante de las novedades. Detecta Voltaire el gusto de la muchedumbre y se posiciona en contra de los modernos, cerrando incluso los ojos a los tiempos posteriores a la época feliz de Luis XIV. En suma, el gusto, de los pensadores políticos es bastante informador, aunque sea un tema no tratado en clave político-social.

Un libro decisivo de Voltaire es *El siglo de Luis XIV*, donde lo deja todo bastante claro. Esta obra llega a ser un panegírico de las virtudes del monarca más absoluto de todos los tiempos. Identifica el espíritu del buen gusto con el espíritu del siglo pasado de Luis XIV. Algunos pasajes en la obra (así en el capítulo 1) vienen a considerar a Luis XIV como ilustrado; en el capítulo 10 titulado "Obras y magnificencia de Luis XIV" se resalta cómo el monarca va fortificando y embelleciendo su reino. De continuo, si son meritorias las acciones del *Rey absoluto*, ello es debido a sus triunfos militares y sus grandes conquistas, así como las nuevas colonias que consigue (eso sí, con las colonias españolas no simpatizaba tanto Voltaire). Además, según el pensador francés, Luis XIV organizó maravillosas fiestas y fue una persona generosa. Y el Rey Sol mostró un gusto especial por la arquitectura, los jardines y la escultura. En él todo fue grande y noble; de modo que Luis XIV viene así una especie de Augusto.

Es decir, la concepción del gusto está más que clara. Por contrapartida, no se denota preocupación alguna por el pueblo, sino que más bien se alude a él a veces despectivamente. En Voltaire se presupone un tratamiento del gusto al margen incluso del elemento popular. Y, sin embargo, en paralelo es sabido que este ilustrado afirma principios jurídico-políticos que darán lugar a nuestros modelos sociales donde, una vez prima la voluntad general, esta se reflejará en el gusto popular resultado de dichos principios y de dicho diseño social. A unos pensadores tan preocupados por el gusto, como eran los ilustrados no pudo pasarles desapercibido el hecho de que, apostando por los principios jurídicos mencionados tendentes a la soberanía popular, al final no se produciría un gusto adecuado a ese nuevo orden donde la voluntad popular pasa a dominar las distintas esferas de lo social y a Cultura. Es complicado determinar qué vocación prima. Hasta podría ser que el mérito, en ese afán por el gusto, se debe más al diseño social de una época que a los propios ilustrados. El gusto por la ley ¿es inicialmente un reflejo de esa obsesión por el gusto en general como tema de la época?

El logro de **nuestras sociedades** estaría en el plano del “disfrute” generalizado de la Cultura, pero no tanto en el plano de la “generación” de la Cultura. La Cultura que se genera es reflejo del gusto social mayoritario. El arte que se genera está condicionado por la suma de las decisiones o gustos de los individuos: a la hora de adquirir u optar por unas determinadas formas de Cultura provocan la generación de una determinada Cultura. Esta no viene dada. Se genera por los consumidores.

Ahora bien, es claro que lo prevalente habrán de ser, por su bondad o mérito, los **principios rectores del orden social**, de modo que si la Cultura no se acompasa bien con las consecuencias últimas de tales principios, lo irrenunciable son aquellos, pero no ésta. Por ello mismo, surge la necesidad de reconocer la utopía o imposibilidad de la Cultura.

Por contrapartida, aunque nuestras sociedades democráticas se permiten emparentar con la Ilustración (es común esa asociación entre el espíritu democrático, la

Cultura, la Ilustración…), esta *asociación* parece un tanto **discutible**. Cuando domina el gusto ilustrado, existe lo popular, pero éste queda relegado a un segundo plano intranscendente, igual que, cuando domina lo popular, lo culto también se manifiesta, pero de igual forma desvitalizada. Nuestro diseño social será preferible, qué duda cabe, pero a costa de sacrificar eso otro esencial.

En este debate aporta especialmente fijarse en la figura de **Rousseau**. Con él, ya estamos *más allá del "gusto"* por la ley. Hay una clara lógica pura jurídico-social sin connotación cultural o estética alguna. Lo jurídico-político prima, lo estético no se manifiesta con aquella intensidad. En Rousseau es clara **su** defensa de la soberanía popular (a Montesquieu, más bien, disgustaba toda noción de soberanía). Si aplicáramos el pensamiento de Montesquieu habría que buscar un contrapeso al nuevo poder, el popular. Aun sin hablarse, por supuesto, tampoco por Rousseau, de gusto popular, se observa ya la *renuncia del gusto*. En Rousseau, el Derecho es el centro de la vida social, ya que una sociedad sin leyes no es en último análisis una verdadera comunidad. Podemos preguntarnos ¿es que en el pasado no había "leyes"? Si Rousseau propugna una "sociedad de leyes", lo que se está afirmando es una nueva ratio definidora de lo social. Si se afirma un Estado de las leyes la contraposición sería con el Estado de la Cultura. Afirma Rousseau que "su ideal político, la república, es un Estado de Derecho basado en la soberanía popular". Rousseau busca un principio que armonice la organización jurídica y política de la sociedad con la naturaleza humana. El contrato social es una apuesta por un cuerpo moral y colectivo compuesto de tantos miembros como votos tiene la asamblea. De este acto de asociación surge un nuevo sujeto: el pueblo, dotado de voluntad general. J.J. Rousseau enfatiza "la voluntad" como una especie de yo común. El Estado roussoniano es el pueblo convertido en sujeto colectivo que se autogobierna. El acto de asociación le otorga "su unidad, su yo común, su vida y su voluntad". Lo popular es la nueva ratio. El diseño social se hace a su medida. En el manuscrito de Ginebra escribe: "hay, pues, en el Estado una fuerza común que lo sostiene, una voluntad general que dirige esta fuerza y es la aplicación de la una en la otra, ésta constituye la soberanía". Esta no puede enajenarse y el Soberano no puede ser representado. La soberanía del pueblo consiste en hacer y decidir las leyes que como actos de la voluntad general son indelegables. Para Rousseau la soberanía del pueblo se realiza en la ley, en el marco de una especie de Estado de derecho claro, aunque se hable de república, término del momento. "Llamo República a todo Estado regido por leyes, cualquiera sea su forma de administración (gobierno)".

Así pues, en el siglo XVIII, aunque hay formas de Cultura populares, estas no impregnan el espíritu de su tiempo. Los pensadores del momento por un lado propugnan las bases de un modelo social como el actual, pero por otro lado sus ideas estéticas casan con un modelo social esencialmente distinto.

Por su parte, en el **siglo XIX** van cuajando estas mismas ideas de progreso social en este plano social o estatal, pese a que en el plano "intelectual" o individual puede observarse incluso acentuado ese gusto por lo trascendente e incluso por lo sublime (das Erhabene), que se exacerba ahora, o por el especial cultivo de la belleza. Aun en 1795, Schiller, en *Cartas sobre la educación estética del hombre*, muestra desdén por lo político, y se sitúa a favor de lo cultural o artístico.

Entrando en el siglo XX, es ahora cuando se produce el cambio fundamental. El logro de las sociedades democráticas no se asocia solo a intelectuales o pensadores. Más

bien, los **logros sociales** vienen de la mano principalmente de la propia sociedad en su conjunto. El gusto de albañiles, oficinistas, profesores, gestores etc. pasa a caracterizar la nueva Cultura. Este "modelo de los individuos" como colectividad se consuma a golpe de reivindicaciones o demandas sociales. Lo cultural es un simple reflejo de la suma de todo ello. Expresa una misma idiosincrasia.

En definitiva, los logros democráticos se obtienen cuando el político pasa a depender del individuo, o más bien, de la suma de los distintos individuos, es decir cuando el "**cliente" del político** es el ciudadano. Igual que el cliente manda sobre su abogado, de modo que si este no satisface a aquel, lo cambia por otro para que el nuevo represente realmente sus intereses, el político se convierte igualmente en un fiel seguidor del gusto popular si quiere gobernar. Cuando este modelo del cliente-consumidor realmente cuaja, triunfa el modelo democrático, pero triunfa en todos los niveles, también en la Cultura, "generándose" arte a imagen y semejanza del nuevo "soberano", el pueblo.

El gusto por la ley es un principio de corte estético ilustrado. Pero el "gusto por la ley" realiza un modelo social determinado. Y desemboca en el gusto popular. De este modo, el final traiciona el principio.

Todo esto, por pura coherencia, tiene como consecuencia final, en lo cultural, la Cultura pop. La otra Cultura estará, pero momificada. Es tema del pasado.

Precisaría la Cultura, para darse, un diseño social diferente, pero esto es imposible, porque el diseño social de nuestras sociedades actuales es un logro que se sustenta en principios irrenunciables.

El pueblo, curiosamente sin pretenderlo, como nuevo sujeto soberano, crea el modelo cultural posible. La paradoja o curiosidad es que se partirá de la creencia incontestable de que es ahora cuando se defiende la Cultura. Pero lo definidor y dominante no es sino el pop. Es lo coherente con el diseño social.

Por tanto, el logro del modelo democrático se sitúa en el plano del "disfrute" generalizado de la Cultura; no tanto en el plano de la "generación" de la misma.

El espíritu ilustrado encierra una **contradicción** y una utopía: ¿cómo pretender la afirmación de un modelo político-social de tipo popular, o la autonomía del individuo…; y al mismo tiempo que la Cultura no quede impregnada de este gusto pop, coherente con los valores jurídicos de progreso? Sin embargo, los ilustrados ante todo se afirman en una determinada posición estética que es esencial a ellos mismos. ¿Cómo no ver que, en el "modelo social de los individuos", la Cultura iba a terminar siendo un reflejo del gusto y maneras populares; y que los productos culturales dominantes que se iban a generar iban a ser aquellos que la gente comprara mayoritariamente? ¿O no será que los ilustrados se benefician del espíritu de su época, a la que se debe el mérito por el gusto, pese a que ellos son quienes contribuyen al nacimiento del "antigusto"? ¿O no será pura retórica? ¿Se imaginan ustedes que el legado del siglo XVIII hubiera sido la música popular en vez de Rameau? ¿Qué oiríamos hoy, por cierto? Es difícil concebir que un ilustrado pretendiera realmente un gusto no ilustrado, a base de afirmar ese nuevo "gusto por la ley" cuyas consecuencias conducen a lo contrario del buen gusto.

¿Cómo conseguir actualmente, por tanto, suplantar el gusto popular para que pase a un plano intranscendente, partiendo de que la Cultura -para darse- necesita el monopolio de lo cultural y el mando en lo social para realizar un diseño social acorde a ella misma? La típica respuesta o postura de que todo es compatible, lo culto o trascendente y lo popular, es una simple muestra de rendición de aquello a favor de esto último. Si se permite la metáfora, en un escenario en el que hay una orquesta, pero al lado ruido, no se oye a la orquesta.

Por tanto, de poco vale que la orquesta suene, si no se oye; porque, para que se oyera, necesitaría silencio absoluto de eso otro. Si la Cultura se consigue cuando esta diseña el orden social pasando a ser este acorde a lo que aquella necesita, esto es precisamente la utopía de la Cultura. Cualquier posible alternativa, a los actuales modelos sociales, presenta riesgos y más desventajas que ventajas. A la hora de elegir entre un modelo diseñado en función del gusto, la Cultura o el arte, o un modelo que satisfaga las necesidades sociales básicas de la gente, la cuestión es clara y no merece siquiera debate. Puede hablarse de la Cultura como imposibilidad. Obviamente, propiciar un mayor interés por la Cultura siempre es positivo.

El gusto termina siendo el tema clave del Estado de la Cultura. Por usar una idea de Manuel **Milá y Fontanals**, "el cultivo del buen gusto influye aún en materias no literarias el buen gusto en efecto influye hasta en la composición de obras puramente científicas" *(Estética y teoría literaria*).

Pero acaso tampoco sea tan negativa la sociedad del futuro, sin Cultura. Dentro de las soluciones teóricas u utópicas podríamos plantear, en un plano teórico, una solución basada en el Montesquieu real, lejos del Montesquieu al uso. Es decir, en puridad, el pensador de Burdeos no estaba tanto en contra de la "soberanía" en manos del Monarca, o similar, como de la soberanía en cuanto tal. Entonces, si lo característico de nuestro tiempo es la soberanía popular, de lo que se trataría sería de poner contrapesos *al poder real del momento*, al poder existente, no a un supuesto poder regio o eclesiástico o similar.

Estas ideas que acabamos de exponer son un ejemplo de que la noción de soberanía en contacto con lo popular no se entendió de forma absoluta por los creadores o inspiradores de tal soberanía. Sin embargo, actualmente, los efectos que aquella despliega en materia cultural son los propios de un verdadero poder absoluto, un poder similar o mayor al de Luis XIV, porque además es un poder inconsciente. Y no son siempre positivos dichos efectos.

No obstante, la sociedad dio un impulso hacia adelante en sus derechos, tras la Segunda Guerra Mundial, proclamando la soberanía popular en todo su alcance. No aportó nada de interés la llamada contracultura de posguerra, sino mayor hundimiento de la Cultura. Se ha generado un debate realmente poco provechoso.

En conclusión, falta en el futuro matizar la soberanía popular en cuanto a sus efectos sobre la Cultura. El Estado de la Cultura como valor constitucional ha de ser el contrapeso necesario frente a la soberanía popular, que se ha desentendido de sus fundadores. En ninguno de ellos es admisible una Cultura vulgar o pop, que suplante el espacio de la Cultura propiamente dicha.

8. Nos separamos de la Ilustración pero también de la democracia ateniense.

Acabamos de observar que nuestro modelo social se distancia de la Ilustración, más de lo que cabría imaginar. En su esencia misma, el gusto elevado, poco tenemos que ver con aquella.

El drama de la Cultura artística es que solo puede darse "en minoría" (de ello son conscientes todos los transmisores de pensamientos de interés), mientras que precisa "de la mayoría". El drama en concreto es que la Cultura artística, para ser tal, necesita influir en el diseño social y ser acogida socialmente. Sin ese conocimiento, o incluso poder, social es difícil que la Cultura pueda darse. Si domina la soberanía pop, la producción es pop.

Pues bien, vamos a comprobar seguidamente, que nuestras democracias se distancian, igualmente, de la democracia ateniense. Tanto en esta la Ilustración, como en aquella, en el fondo, se integran en lo cultural elementos aristocráticos que impiden que se desarrolle aquella de forma absolutamente genuina. Existe una contención del gusto. Existen ciertos elementos que impiden su pleno desarrollo. Sin embargo, en nuestras democracias actuales sí se ha desarrollado la democracia como es, con sus grandezas (políticas y económicas) y sus miserias (culturales).

En concreto, la democracia ateniense tiene un carácter popular. No tiene la democracia un valor nominal. En la democracia ateniense (como pone de manifiesto por ejemplo Francisco Rodríguez Adrados, *La democracia ateniense*[766]), están incrustados elementos aristocráticos de periodos anteriores. El gusto popular no consigue mediatizar el plano de la producción de la Cultura hasta sus últimas consecuencias, a diferencia de los tiempos actuales.

Es una democracia real, donde la igualdad es ratio y donde la justicia es un valor fundamental. La oposición a lo aristocrático como sistema es claro. Sin embargo, aquella conserva la areté como quid. Se llega a situar, en el origen de este periodo democrático, una alianza entre la aristocracia y el pueblo para la creación del nuevo "Estado". Los elementos aristocráticos no se pierden.

El principio de igualdad se combina con el de axioma o prestigio, ya que la preparación para el mando de la clase noble es reconocida por el pueblo, pero por elección del pueblo. En definitiva, por un lado, el pueblo consigue desarrollar influencia política. Pero, por otro lado, el modelo tiene algunos resortes. A diferencia de la actualidad, no se da la vulgarización del gusto como ratio social. Diríamos que, a diferencia de los tiempos actuales, el modelo social propiciaba que se diera Sócrates. No solo había deportistas y representantes del gusto popular poniendo sus valores. Personajes como Palamedes eran honrados por los griegos por su sabiduría, apunta Rodríguez Adrados.

Es decir, no domina la típica actitud actual, de dar primacía social a las esferas no cultas y sus valores para el diseño social mayoritario. No se da tampoco el totalitarismo del gusto popular. Eso sí, la "areté", tras la democracia ateniense, deja de ser una cualidad heredada propia de una clase especial. En todo caso la incorruptibilidad y la justicia, la

[766] Editorial alianza 1998 sexta reimpresión.

nobleza y veracidad, son los valores de este tiempo democrático ateniense, donde se unen las ideas de justicia y de valor, libertad individual y unidad nacional, aristocracia y pueblo etcétera; en suma, los ideales de la aristocracia fueron aceptados por toda la ciudad.

Se siguió incluso la idea aristocrática de moderación derivada de la antigua idea de medida. La democracia ateniense es el equilibrio o respeto de una "dike" defendida por los dioses. Esquilo es el teórico de la democracia de Clístenes (personaje -este último- emblemático de los logros democráticos atenienses). La tragedia, y en concreto el dionisismo, viene a ser un culto popular rechazado por la aristocracia. Lo esencial en la tragedia, junto al tema del héroe, es la descripción del sufrimiento de ese héroe. Esta exposición de lo pasional y su influjo sobre el público, es lo más opuesto a la tradición aristocrática y es algo genuinamente democrático.

Se procura integrar verdaderamente al pueblo dentro de la ciudad. La tragedia es arte religioso. Las ideas aristocráticas anteriores han influido en la democracia ateniense, pero esta se ha enriquecido con una nueva idea de justicia y por el triunfo de una conducta racional, apoyada también en el carácter racional de la divinidad. Rodríguez Adrados habla abiertamente de una idea de "ilustración", rectora de la democracia ateniense. Se produce la liberación de las masas. Se aprecia que los todos los hombres están dotados de virtud política. Los sofistas, como Protágoras, son un claro exponente de este fenómeno o tendencia.

Rodríguez Adrados pone de manifiesto cuatro momentos, siguiendo conocimientos muy divulgados pero también con aportaciones originales. En el primero, arcaico, destacan Píndaro y Teognis; el "pueblo" es un oponente o incluso un enemigo de lo aristocrático, que monopoliza lo culto. A veces se representan escenas en las que los dioses hacen el mal y el hombre procura el bien. La virtud del noble es saber llevar los reveses de la fortuna. Seguidamente, viene un período de transición protagonizado por aristócratas con vocación popular (y se citan en este contexto a Hesíodo, Arquíloco, Solón y Focílides), período con tensiones entre el pueblo y la nobleza e incluso luchas civiles. Lo que sucedió fue que finalmente para la continuación de esta evolución hacia lo más democrático, sobraban precisamente los aristócratas reformadores. El cuarto período es la apertura ideológica a un mundo platónico regido por otros valores.

9. Conclusiones, máximas o aformismos. Lo que importa es "el amante del arte".

-Es utópico, pero nos satisfaría, afirmar que el modelo social ha de ser aquel que satisfaga mejor las exigencias del gusto. Es decir, primero, se definiría el orden social que conviene al arte. Y después, se realizaría este, independientemente de las exigencias de la gente. El postulado sería artístico, no político. Esta es la utopía.

-Las cosas son y han de ser al revés. Lo primero es afirmar un determinado modelo social, en virtud de ciertos principios jurídicos (democrático, etc.); la Cultura o gusto será la consecuencia. Lo primero son los ciudadanos. Lo segundo la Cultura y no lo contrario.

-Ahora bien, este sistema insatisface, porque no se consigue el arte del gusto que se desea.

-¿Hasta qué punto se justifica que la persona *elija en materia de arte*. Hasta qué punto el arte pasa a ser aquello que escoja la población?

-Respuesta: “se justifica”. Lo contrario sería un código cultural trascendente.

-El arte, pues, actualmente, es un fenómeno que depende del azar y carece de criterio, porque las decisiones populares masivas son voluntariosas.

-Sin embargo, nuevamente, el modelo que se genera de esta forma cultural es asimismo insatisfactorio. La Cultura precisa lo contrario de lo que hoy día es políticamente exigible. De ahí la utopía del planteamiento cultural.

-Lo que nos preocupa, pues, es el logro de productos culturales de interés.

-Tema clave del asunto que nos ocupa es por tanto "el gusto".

-Una cosa es que lo popular pueda realizar aportaciones relevantes culturalmente en un contexto social donde no rija lo popular (por ejemplo, en la Edad Media; en realidad, hasta el siglo XX), y otra cosa es que lo popular pase a definir el sistema social y que, por ende, la producción cultural pase a ser fruto de un modelo diseñado popularmente. Una cosa es que lo popular influya en lo cultural (en todo momento y lugar se gobierna para la gente) y otra que lo popular defina o determine ab initio la producción cultural. Lo segundo es la esencia misma de la democracia, irrenunciable pues, pero dista de ser lo que la Cultura precisa.

-Lo que aquí se pretende es que se den los condicionantes sociales necesarios para facilitar que pueda originarse un Mahler. Lo que se rechaza no es el modelo social que lo impide, sino el gusto que este lleva consigo.

-Hablamos de “soberanía pop” y no “popular”, como expresión viva de un fenómeno distinto, de consagración reciente, del gusto popular o pop, mediatizando la producción cultural. El gusto pop es el resultado "cultural" de la soberanía popular como principio político. Aporta, sobre todo esto, una visión rápida de la historia:

-El placer estético proporciona una oportunidad de escapar a ratos de la realidad, es decir, de esa realidad definida de tal forma.

-Así pues, resulta *de mal gusto* erradicar el gusto. Aparte de una contradicción, porque, cuando “ellos” quieren sí existe, de pronto, el gusto. Ya lo vimos al comienzo de este trabajo al tratar el “placer estético”.

-El pop es el poder. El victimismo popular está desenfocado. El pop es la élite.

-Con el modelo social pop, la vida de la mayoría es una oficina gris que vota pop.

-Al margen del bostezo-pop, o de los profesionales del nuevo arte contemporáneo, el amante del arte (genuino oyente o interesado en experimentar placer intelectual en el arte) queda olvidado. La satisfacción de su gusto está en la historia. Posiblemente, nunca antes se había dado un fenómeno tan singular que sin embargo llega a parecer normal.

-Las soluciones pasan por un plano privado. Lo público está adueñado por individuos que afirman estar en contra del poder pero que ocupan todo el poder atractivo culturalmente.

-El arte se ha convertido más en un objeto de estudio que en una fuente de placer del oyente o espectador.

-La música de Stockhausen solo "la oyen" (más bien, solo "la estudian") los colegas de Stockhausen. Su mérito está en servir para justificar una partida de gasto del gobierno.

-Eso sí, en el mundo pop todo es subjetivo: mientras a unos les gusta Beethoven, a otros les gusta Loquillo[767].

-Ahora bien, no por ello el gusto se asocia a una determinada clase social. No existe una correspondencia entre clase social y gusto cultural.

-Lo anterior no puede impedir que haya personas, individualmente consideradas, con un punto de sensibilidad distinto. El diseño social debería reflejar los valores de etas personas, y no de la mayoría de la gente.

-Una cosa es el "mérito artístico" que pueda tener una obra de arte y otra cosa bien distinta la sensación que produce. Una obra puede tener mérito, por ser una novedad o por ser interesante como objeto de estudio. Pero la emoción es otra cosa. De nuevo se corrobora que el arte no puede estar protagonizado por estudiosos sino por amantes.

-Infiernos y maldiciones de lo contemporáneo. El oyente queda olvidado en tiempos de la soberanía pop

[767] En términos irónicos, puede decirse que el mal gusto parece ser el gusto que no coincide con el propio. Ya Lorca y Dalí etiquetaban nada menos que como *putrefacto* lo que no era de su agrado.

CAPÍTULO 11. CLAVES PARA ENTENDER LA CULTURA ARTÍSTICA EN TIEMPOS DE LA SOBERANÍA POP.

1. Recapitulación sobre las tesis que defendemos.

La tesis de este trabajo es, pues, que la Cultura se ve inmersa dentro del fenómeno de arraigo creciente de la soberanía popular y de la democratización social que se ha vivido durante el siglo XX y XXI. Aquella es, por un lado, exponente de estos principios mencionados; y, por otra parte, es un factor que contribuye a su desarrollo.

Este modelo, de la influencia de lo popular en la Cultura artística, tiene el logro del disfrute generalizado de la Cultura, pero tiene el defecto de la calidad de la producción de la Cultura artística.

La sociedad donde todo el campo de visualización lo ocupan famosos, futbolistas, cantantes, periodistas de opinión, etcétera es consecuente con el modelo social existente. No cabe reprochar nada. Este es el modelo resultante si se parte de los principios mencionados (soberanía popular y democratización) para el diseño social.

Los autores que marginan la consideración de la soberanía popular, y que enfatizan la idea del capitalismo opresor, dicen poco, en el fondo, de la consideración o valor que les merece el pueblo. Con esta actitud, lo infravaloran. Las críticas al capitalismo han de partir de otros postulados.

2. Algunas visiones sobre el pueblo como sujeto de derechos.

Una posición dominante es aquella que considera que el capitalismo es el protagonista social, de modo que el pueblo no decide porque está manipulado. Y, al parecer, hay una burguesía que se impone al proletariado. En este tipo de posiciones hay un constante tono amenazante. No obstante, como los resultados electorales no satisfacen las pretensiones de este tipo de colectivos, finalmente terminan en una cierta decepción, por no poder expropiar a coste cero, o por no poder defenestrar a algún que otro capitoste. La obra de teatro de E. Toller "*El hombre masa*" es expresiva de esto último: el protagonista (un personaje revolucionario) pretende imponer sus valores revolucionarios, con la intolerancia acostumbrada de este tipo de colectivos. Pero otro personaje (antiguo revolucionario, pero adaptado ya al sistema) le contesta que no podemos ya imponer nuestro código desde el momento en que lo democrático es aceptar lo que la gente vota.

A veces, desde las publicaciones de Cultura, no se sigue ese credo del pueblo manipulado. Pero en el fondo es para criticar el sistema político, por considerarlo insuficientemente acorde al pueblo. Al final, estas posiciones terminan redundando en la afirmación de los criterios acostumbrados en el mundo de la Cultura. No obstante, observemos esos matices. Según **Baudrillard** las masas no están cegadas. Aunque participan en el juego y parecen mantenerse en una posición de servilismo voluntario, son

perfectamente incrédulas[768] ("Los ilotas y las élites" [769]). De ahí las movilizaciones culturales frente a la opacidad política. Las masas no caen en el delirio de adherirse a valores en los que, a la postre, no cree nadie. El autor, con ácida lucidez, indica que la sociedad real se desinteresa de la clase política sin perderse el penoso espectáculo que ofrecen[770]. Incluso, llegan aquellas a oponer una cierta forma de resistencia a la Cultura.

En este sentido, llega a hablarse incluso de "**desprecio del pueblo al gobierno**". Así lo hace Germán Cano en el artículo en la *Revista Minerva* nº 34 (de 2020), expresándose en tales términos de desprecio del pueblo hacia las formas de gobierno existentes (sigue hablando, no obstante, de "las masas").

Otro enfoque en este contexto sería el de Christopher Lasch, *La Rebelión de Las Élites y la traición a la democracia*[771], para quien pensando en la tesis conocida de Ortega y Gasset, el "problema" acaso no sean las masas, sino las élites que las representan.

Comparto este criterio. Más allá, se revela que el pueblo tiene un criterio generalmente más sensato que el de los propios gobernantes. En lo político su influencia es positiva. El problema está, solo, cuando se observan las consecuencias de este modelo social, en el plano de la producción cultural.

3. **Sociedad de masas**.

Reiteramos que, aunque se habla de sociedad de masas, propiamente no existe sociedad de masas[772]. Es preciso dignificar o actualizar esta perspectiva. Es más correcto hablar de "democracia", simplemente. Lo que existe es un pueblo soberano como **sujeto de derechos** que impregna la política, la sociedad y la Cultura, a través de la expresión de su sentir popular. Aunque el modelo de la soberanía popular no es perfecto, no puede obviarse su existencia y efectos. Al menos, es lo que viene en la Constitución. No es inoportuna una adaptación de los planteamientos culturales a la Constitución. Esta tiene un significado y una traducción en lo cultural. Es lo que estamos haciendo en este trabajo.

---

[768] En este sentido, Raymond Williams, *Historia y Cultura común*, Clásicos del Pensamiento Crítico, 2008 afirma que "en realidad no hay masas solo hay formas de ver a la gente como tales. Las masas son siempre los otros, aquellos a quienes no conocemos ni podemos conocer".

[769] Publicado en Liberation, 4 de septiembre de 1995.

[770] Cita que tomo de Fernando Castro Flórez, "Empantanados en lo real. La deshumanización reloaded", en: *El arte de deshumanizado desde la globalización, Revista de Occidente* febrero 2022 número 489

[771] Edit. Paidís Ibérica, 1997.

[772] Franco Rositi, *Historia y teoría de la Cultura de masas (GG mass media)*, Editorial Gustavo Gili, 1980; Bruno Cruz Petit, Cultura *y arte en la sociedad de masas*, internet; Juan Ignacio Ferreras, *Masa, Cultura y el porvenir radiante*, Ediciones Endymion, 2002; Clause Grignon y Jean-Claude Passern, *Lo culto y lo popular*, Ediciones Endymion, 1992.

En definitiva, la masa ha pasado a ser el pueblo. Ha dejado de existir la distinción entre masa y pueblo.

En todo caso, incluso si entendemos por tal "Cultura de masas" un conjunto de objetos, bienes o servicios culturales, producidos por las industrias culturales, los cuales van dirigidos a un público diverso, dicha industria cultural no actúa sino en simbiosis con el pueblo. No existe una industria popular como factor excluyente o único[773].

El modelo social existente consiste, por un lado, en una "mayoría" de consumidores. Por otro lado, consiste en grupos de la contracultura criticando el capitalismo, que ocupan la parte de poder más relevante dentro del sistema. Y personas interesadas en la Cultura que quedan socialmente desubicadas.

4. La necesaria consideración de los principios del orden social en los planteamientos de Cultura artística.

La soberanía popular y el principio democrático implican que el poder político lo ostentan los ciudadanos. De esta realidad dependerá la producción (que es el *quid*), definición, alcance y característica de la Cultura artística.

No ignoramos que la aplicación de estos principios **no es perfecta** y que todo es mejorable, así como que dichos principios pueden resultar condicionados por otros factores (la influencia de los poderosos, el mercado, las élites etc.). Día a día se producen propuestas para su mejor funcionamiento. La soberanía popular no es perfecta, se producen interferencias de grupos de poder. Junto al poder popular, hay grupos de poder, fuentes de financiación privadas que influyen en la opinión pública. Pero el conjunto de los ciudadanos domina "los gustos culturales" y genera una influencia en los modos de desarrollarse la Cultura.

Por otro lado, no se puede exagerar el poder de las élites porque, de hecho, no hay élites más características hoy día que aquellas que genera el propio pueblo (no solo cantantes, sino también los propios representantes en los cargos de Cultura en instituciones de prestigio, etc.).

En todo caso, las propias élites ocultas del capitalismo son un fenómeno engendrado en tiempos de la soberanía popular.

---

[773] Una obra significativa parece ser la de **Edgar Morin**, filósofo, sociólogo y antropólogo; mantenía que no siempre es la industria cultural quien genera Cultura, sino que lo hace la gente en muchos aspectos y movimientos estéticos y sociales. Son las personas de la sociedad moderna quienes crean ciertas mitologías que provocan que la industria cultural quiera utilizarlas en su propio beneficio. Morin hace pública la teoría culturológica en su libro *El Espíritu del Tiempo* en el año 1962. Así pues, la Cultura de masas es una Cultura afirmativa, y que debería conocerse como «la Cultura de los tiempos modernos», pues no es una subCultura sino una Cultura en sí misma. Siguiendo una visión antropológica, Morin argumenta su criterio alegando que cualquier Cultura se define a sí misma mediante sus propios ritos, mitos y héroes.

Ignorar la soberanía popular actualmente, hablando de Cultura, sería como hablar de Cultura artística en la Edad Media ignorando la religión.

5. **Cómo se desarrolla la Cultura colectivamente.**

Lo que queremos decir en estos momentos, sobre el sentir o voluntad popular, más bien, lo explica mejor, por ejemplo, el prestigioso antropólogo **Ricardo Sanmartín** [774] cuando explica cómo en torno a "los valores" la sociedad va creando ese determinado sentir que se manifiesta o traduce en formas de Cultura.

Afirma Sanmartín que en las sociedades hay un sistema de preferencias que no es común a todos los hombres y gracias al cual reconocemos la comunidad de nuestra especie y en alguna medida conseguimos entendernos... A muy grandes rasgos compartimos los valores pese a que haya matices que pueden dar lugar a interpretaciones distintas… *Lo que normalmente se entiende por valores son modelos culturales de ciertos grandes principios morales de conducta, apreciados por quienes los comparten; modelos lentamente generados en la experiencia de la interacción a lo largo de la historia y que se transmiten al ejemplificarlos los actores en su vida social, encarnándolos en la conducta, dando testimonio de ellos.* Los modos de comportarse o las maneras de hacer las cosas, disparan inmediatamente el juicio de los actores en cualquier campo de experiencia.... *La imagen o modelo del valor se encarna en conductas*, desde cuya observación hemos de inferirlo.... El valor, pues, hay que apresarlo en su aplicación cuando está valiendo....

Completa: en la medida en que la vivencia primaria de la realidad cotidiana es a la vez vivencia del mundo y del sujeto, sujeto y mundo quedan recíprocamente preñados en una unidad viva, histórica, en la que el cambio del mundo cambia al sujeto, pero en la que también el cambio de sujeto altera el mundo, de modo que cualquier cambio es tanto un cambio del sujeto como de su mundo, sin que por ello deje de ser capaz de percibir una traducción sostenida de sus imágenes en la que puede reconocer ese mínimo de continuidad que como identidad o como tradición, le permite al actor rehacerse y rehacer un mundo con sentido; si en ese proceso vivo los valores no solo intervienen, sino que operan como instrumentos a los que se acude para vigilar la bondad de la traducción, tendremos que reconocer la importancia de su estudio...

Añade: *en el uso y ejercicio de su Cultura, atender, discriminar, evaluar y reconocer se dan conjuntamente para los actores que, de ese modo, nombran y conocen su realidad. Precisamente por ser conjunta esa construcción cultural* de su realidad no siempre es fácil para las ciencias sociales distinguir, con sus técnicas cuantitativas tradicionales, los componentes cognitivos y evaluativos que nacen unidos en la vida social... Ese compartir valores, creencias y categorías, en su específica concreción cultural, opera como marco implícito. En él hay aspectos de la identidad colectiva. En él hallan su último y muy genérico fundamento. Aludir a la Cultura compartida como fundamento de la identidad no implica desconocer la interna diversidad del grupo...

[774] Ricardo Sanmartín, *Valores culturales*, Editorial Comares, 1999. Precisamente, el único autor (en esta obra, en el capítulo donde se trata esta cuestión de los valores) citado es T. Adorno, cuando este afirma que en la sociedad hay contradicciones, pero precisamente por ello, esto aumenta el valor del texto de R. Sanmartín

Compartir modos de valorar, de categorizar y nombrar la experiencia, maneras estratégicas de conducirse, criterios para inferir y llegar a conclusiones, modos colectivos de encarnar principios y simbolizarlos, etcétera, todo ello permite a los actores matizar y precisar con mucho más rigor **su interacción**.... *Por otra parte, como los modelos culturales de los valores se gestan en distintos campos de experiencia para luego trasladarse a otros, la aplicación -que ese proceso de ampliación supone- no es sino un ejercicio creativo, innovador, mediante el cual los actores trasladan significados de un campo de experiencia relativamente mejor conocido a otro creando, por tanto, tensiones de semejanza*. Todo esto viene a ser una especie de negociación de la vida cotidiana.

Por tanto, las expresiones que representan el sentir popular impregnan nuestro tiempo y van formando la Cultura.

Igualmente, para José María Carabante, *La suerte de la Cultura*[775] la Cultura es un conocimiento general que se transmite por una especie de ósmosis de un sujeto a otro, de una comunidad a quienes forman parte de ella.

6. Cuando un miembro del colectivo social triunfa… Ironías.

Cuando un miembro del colectivo triunfa y se convierte, por las vías culturales que propone nuestro modelo social, en un referente o icono, sigue aquel siendo parte del colectivo, pero ya solo teóricamente.

El pueblo valora positivamente el triunfo de una persona que llega a la fama cuando encarna o representa los valores pop del colectivo.

En suma, derrocamos a Luis XVI porque indignaba que hubiera ricos…, y, en su lugar, creamos un modelo, igualmente de ricos, pero de otro carácter. En efecto, aquellos promocionaban la Cultura artística y en el fondo eran su producto. Los nuevos ricos-pop no representan valor cultural alguno.

¡Un gran avance histórico! Sobre todo, desde el punto de vista cultural. ¡Sigue habiendo ricos; pero -los nuevos- son analfabetos (culturalmente)!

Los nobles del siglo XVIII *son el resultado social de un modelo cultural*. Los "nuevos ricos" cantantes de la actualidad son el *resultado cultural de un modelo social*.

7. Propuesta de nuevo orden social. Los "cuatro elementos".

Obviamente, nadie puede pretender un retorno a un Antiguo Régimen, sin igualdad de oportunidades en el punto de partida de todos los ciudadanos. Es más, se impone el disfrute generalizado de la Cultura. Pero hay elementos que corregir, en las actuales sociedades. Veamos por qué la democracia es irrenunciable, pero cómo puede perfeccionarse.

El Nuevo Régimen aporta la necesidad de cubrir las necesidades de la población (sanidad etc.) y la igualdad de los ciudadanos a la hora de desarrollar sus proyectos socialmente y también igualdad de oportunidades en el disfrute de la Cultura. Es una igualdad irrenunciable en el punto de partida.

[775] Editorial La Huerta grande 2021.

Todos los períodos anteriores al nuevo Régimen aportan, por su parte, el Estado de la Cultura como pauta de ordenación social, así como una idea aristocrática, esencialmente hablando, que obviamente habría que renovar y actualizar. Ambas ideas pueden reactivarse con otros contenidos. ¿No podría lograrse un modelo cultural aristocrático, para que domine socialmente lo mejor y no lo peor? Al menos, culturalmente, que es nuestro tema, sería deseable.

En conclusión, ¿no podría realizarse un sistema político que combinase estos cuatro factores?: Estado de la Cultura, espíritu aristocrático en la producción cultural, junto a necesidades sociales de la población cubiertas, e igualdad social de oportunidades.

El modelo democrático al uso se justifica cuando hay escasez de alimentos, o si no se cubren las necesidades básicas de la población. Cabe comprender incluso la renuncia a lo cultural, ante lo apremiante de resolver ese problema. Tampoco es justo que unos disfruten de la Cultura, mientras otros pasan hambre. Pero, cuando aquello está resuelto con creces, deja de justificarse la renuncia a la Cultura como pauta de ordenación social. El disfrute de la Cultura ha de ser generalizado y completamente democrático, pero la soberanía popular no puede determinar la producción de Cultura.

No es soportable el totalitario acaparamiento de la visualización del espacio cultural, por los nuevos ricos de la Cultura y los profesionales de la contestación como medio de acumular parcelas de poder. Sería preciso cambiar de imágenes.

De momento, es difícil encontrar una posición intelectual que represente valores propios de un genuino Estado de la Cultura. Tal como ponemos de manifiesto en el capítulo de este trabajo dedicado al "gusto", en la Ilustración, o en la Democracia ateniense, se representaban valores sociales democráticos, pero dominaba el gusto aristocrático sobre el popular. Este sería el quid: sociedad democrática en lo político pero aristocrática en el gusto.

Eso sí, una aristocratización basada en el ingenio y el contenido y no en las formas y protocolos. Un gusto artístico-intelectual, en realidad, no tanto aristocrático-político.

8. El totalitarismo pop. La democratización y "poparización" de las esferas intelectuales.

El "espíritu pop" no solo domina el espectro social general, sino también los distintos ámbitos intelectuales. También el profesorado universitario, desde luego también el especializado en arte, refleja este gusto por las manifestaciones artísticas de

este carácter, por ejemplo, la música punk[776] o el rock[777] o el trap[778]. En este trabajo se citan algunas de las publicaciones en la materia que lo revelan.

Sí adoptamos el método que siempre se dio históricamente hasta el advenimiento del Nuevo Régimen, estas formas de Cultura popular son importantes, pero el artista ha de ser capaz de elevarlas de condición. No se trata por tanto de negar la cultura popular. Sino de que el artista se inspire en lo pop, para hacer arte.

Por otro lado, el papel de esta música pop no es baladí. Tiene un ámbito importante en todo el ámbito del entretenimiento y de la causación de diversión. En lo festivo social tiene su legítimo espacio. Pero el arte es otra cosa. Los momentos individuales también. Y el diseño social no digamos. Aquello no puede llegar a impregnar el modelo social más allá de ese espacio propio que le corresponde. Ni siquiera sus autores posiblemente pretendieran o pretendan otra cosa.

Lo cultural popular ya no se presenta actualmente, a diferencia de como se presentó en su origen, como un mero entretenimiento o elemento de diversión. Con el tiempo, logra ser objeto de estudio científico, como expresión de lo artístico-cultural. Ignoro hasta qué punto el "cantante Loquillo" pretendía ser estudiado de esta forma científica.

Sin embargo, esta Cultura pop es el nuevo *Zeitgeist*; es la Cultura genuina o con carácter vital generada en democracia, impregnadora del ambiente del momento. Es la aportación cultural de la actualidad. Se ha producido, pues, la difuminación de las fronteras de lo pop y lo culto. Los propios intelectuales o teóricos se aferran al discurso contemporáneo y a la defensa del pop. Los teóricos están poparizados. En el sombrío futuro aparece la difuminación de las fronteras entre el pop y "lo contemporáneo", a costa de la popularización de cualquier opción culta[779].

El hecho comentado, sociológicamente, de la poparización de lo intelectual, no es sino un reflejo de la democratización en general de las distintas esferas intelectuales. La

[776] Puede verse Simon Reynolds, *Pos-punk, Romper todo y empezar de nuevo*, Editorial Caja Negra, 2013; Greil Markus, *Rastros de carmín*, Edit. Anagrama 1993 (1989 original); del mismo, *Escritos sobre el punk,* 1977-1992, ed. Paidós.

[777] Simon Reynolds, *Retromanía*, Editorial Caja Negra, 2012.

[778] Ernesto Castro, *El trap. Filosofía milenial para la crisis en España*, Ed. Errata Naturae, 2019

[779] Un ejemplo de tal difuminación puede ser la Performance "Flamante: Theory of the Flamenco", MUSAC, 16 de septiembre de 2022, del artista Dereck Van Den Bulcke en colaboración con la bailarina Carmen Muñoz**,** proyecto de investigación musical y experimentación sonora en torno al flamenco, en el que a través de una improvisación en directo (cuerpo-sonido) se realiza una relectura de las prácticas folclóricas. Esa nueva configuración se efectúa esencialmente a partir de la incorporación de recursos audiovisuales como pueden ser el *sampling*, la apropiación o el *glitch*.

democratización del alumnado y del profesorado, en nuestro país, es una positiva realidad (se aprecia en los colectivos que acceden a la universidad o al profesorado, el ambiente en tales centros, etc.). No hace falta investigación alguna para corroborarlo.

En conclusión, lo democrático es siempre positivo, salvo cuando se aprecian sus efectos sobre la Cultura. En el resto, en lo político, no hay alternativa mejor. Por eso la solución es que el Estado de la Cultura sea el principio rector de las relaciones sociales o que al menos contrapese o equilibre los efectos de aquel otro principio.

España, en realidad, es un país que se limita a seguir una tendencia general. Sería mucho pedir que nuestro país tenga que aportar soluciones para todo Occidente. Además, en el propio ruedo ibérico, hay que apellidarse Floyd, para que tus ideas o músicas… tengan impacto o sean consideradas.

9. Los inexistentes derechos de los "melómanos" existentes.

En un mundo de derechos, ¿dónde están los derechos como melómano?

En definitiva, este sujeto sufre los efectos o consecuencias de los principios político-jurídicos rectores del orden social. Los ciudadanos expresan un determinado sentir y predeterminan el papel de la Cultura.

El ciudadano con inquietudes culturales parece haberse quedado **huérfano**. Vive en el pasado.

El placer estético al que aspira dicho individuo precisaría, para darse, de un diseño social adecuado, es decir, de ciertos presupuestos sociales que no son los actuales.

Dicho ciudadano aspiraría a **vivir su tiempo**. "Aspiraría a ser contemporáneo". Dicho ciudadano debería importar. Es más, sus valores deberían plasmarse en lo social.

¡Pop, stop! Hacer un urinario podrá tener novedad. Pero la novedad tiene poco recorrido. Termina cuando lo nuevo deja de ser nuevo. Hay un relato de Kafka expresivo de esta idea. *Un artista del hambre* (1924): un empresario observa que su espectáculo (un artista en una jaula que pasa hambre) va tiendo menos interés para la gente. Se esfuerza aquel en dar novedad, pero la novedad por sí sola se agota siempre y el espectáculo acaba frustrándose.

El arte no puede abandonar a**l ciudadano** interesado en arte. Solo le quedan espacios desvitalizados. Sus intereses han pasado a ser, todo lo más, expresión de una partida económica en los presupuestos generales del Estado[780].

[780] Recordemos el famoso artículo de periódico Sánchez Ferlosio, afirmando que, en nuestro tiempo, lo característico es que "cuando el político ve a un artista, extiende un cheque". Por tanto, más arte y no por ello más artistas. Todo este ideario no conlleva el aumento de filósofos, sino de filosofía como impregnadora del tiempo.

Se ha dicho siempre que en el arte se da la sucesión de estilos. Sin embargo, este nuevo estilo actual es tan potente que no se aventura un cambio. Está arraigado en las entrañas de la soberanía popular.

El ciudadano de interés cada vez se muestra menos *interesado* por la realidad de su tiempo.

¡**Ni siquiera**, para designar a este ciudadano, **existe una palabra,** en ningún idioma europeo cercano! Existen las palabras "oyente", "melómano", "lector", "espectador", "receptor", "interesado", "persona con inquietudes culturales"… ¿pero qué término general tiene aquel, para ser designado como persona con interés en disfrutar de la Cultura artística? ¿"Vividor" del arte? Tampoco suena bien.

Es decir, llevamos casi cien años oyendo que el nuevo arte consiste en inventar "conceptos", y resulta que no existe ni siquiera el concepto más básico, es decir, el que aglutina al oyente, lector, espectador… del arte. ¡Tiene *bemoles,* diría el melómano abandonado!

Por supuesto, tampoco este ciudadano tiene opciones de acogerse a la idea de la **insurgencia o rebeldía,** ya que esto también es "para otros" [781] (en concreto, para la contracultura que critica el poder pero ocupa todos los puestos culturales relevantes; "la rebeldía de lo aparente" [782]). ¿De qué poder capitalista opresor hablamos, en Cultura, si el poder lo ostentan los que se quejan? Y la Cultura no es tema baladí. Al final, es lo que impregna los valores.

Si los nuevos protagonistas del arte tuvieran la necesidad de experimentar determinadas sensaciones asociadas desde siempre al arte, seguramente no dirían que la estética es indiferente… Esto solo lo dice un "burócrata del arte".

Al arte es inherente el placer igual que a lo culinario es consustancial el sabor. El compositor actual debería preguntarse acerca de si sus obras otorgan placer. ¿No existe un concepto clave en la actualidad en otros ámbitos? ¿En el arte es en cambio burgués? ¿Cómo se mide en el arte el resentimiento?

Faltaría una mayor contestación de los amantes del arte, exigiendo un diseño social no popular, sino dominado por un Estado artístico. Sería necesaria una (re)conquista (cultural) del Estado. Este ciudadano ha de tener mayor poder. Como se ha

---

[781] Didi-Hubermann, *Desear desobedecer,* op.cit.

[782] Si acudimos a Eloy Fernández Porta, *Las aventuras de genitalia y normativa*, Ed. Anagrama 2006, se realizan comentarios (estudiando lo normativo y lo transgresor y comentando que muchas veces lo trasgresor es cumplir o crear normas) que en el fondo, a mi juicio, lo que ponen de manifiesto es un *reconocimiento* de que lo trasgresor es una pura apariencia. De hecho, afirma que el gran país de la trasgresión es la monárquica Gran Bretaña. Puede verse también Eloy Fernández Porta, *Afterpop. La literatura de la implosión mediática, 2010.*

dicho, “el hombre puede querer el conocimiento como poder y puede quererlo como valor” (Otto Weininger *Sobre las últimas cosas* [783]).

Este ciudadano amante o disfrutador de la Cultura artística está desplazado socialmente pero también de todos aquellos espacios culturales de interés. Aquel no puede salir de su recinto propio, la “oficina” donde trabaja. ¡Oficina, gran realidad de nuestro tiempo! Si asoma la cabeza en un Centro cultural, le cierran la puerta porque es un hombre de oficina. A no ser que aporte algo “diferencial” al colectivo cultural al uso.

El disfrutador del arte ha dejado de tener opción de desarrollar un papel activo en lo cultural, ni en la música (se hace música de sus espaldas) ni tampoco en un plano editorial: para ello hay que ser parte de algún colectivo de interés, es decir, del círculo de los profesionales entendidos (por “entendidos” es preciso entender “tener contactos por dedicarse al mundillo”) o de los mediáticos[784].

Todo esto es un ejemplo o simple descripción de lo que sucede cuando la Cultura realmente no impregna el modelo social. La carrera en lo cultural pasa a desarrollarse a través de otros códigos diferentes: lo pop-mediático para ser representante del pueblo, o la profesionalización de los contactos.

Así pues, el pueblo tiene “su” sociedad, el progresista tiene su comedia, el capitalista tiene su espacio propio, el profesional de la Cultura también. Eso sí, el tradicional receptor de Cultura y arte… no.

10. **Y, si el problema es la falta de impacto y difusión del arte contemporáneo, difúndase. Un cambio de imágenes como solución.**

Acaso el problema en realidad radique en que el arte que se produce, no se conoce. Para que se conozca hace falta “reiteración”. En vez de novedad, el arte necesita lo contrario: repetición de la imagen, del sonido. Solo lo conocido es Cultura.

Una posible solución pasaría, pues, por apostar por el arte contemporáneo: haría falta seleccionar obras, ordenarlo, difundirlo socialmente. El poder público podría asumir este deber de difusión, propio de su tiempo. Esta función llevaría a una labor de selección, de obras para difundir, a la que podría ser inherente una cierta arbitrariedad. Incluso así, mejor esto que la desinformación y el desinterés.

En definitiva, los cuadros más importantes son fruto de la reiteración de su imagen. Nos hemos acostumbrado a valorar ciertas obras por su constante visualización desde niños. Es la costumbre de ver y ver lo mismo lo que convierte una cosa en arte. Esto mismo puede seguir haciéndose. Se trataría de dominar el campo de la visualización de las imágenes. En vez de los personajes de hoy (el futbolista del mundo del corazón “x” y el nuevo rico cantante “y”) habría figuras nuevas. Los artistas de verdad suelen, además, tener mayor gracia. En el propio profesorado hay talento oculto.

[783] Antonio Machado libros 2008.

[784] Me remito a mi artículo en La Razón, “El uso del término perdedores”, 2 de diciembre de 2021.

En vez de los representantes de la soberanía popular, las fotos serían otras. Este sería posiblemente el mayor cambio, a efectos prácticos, visuales, que traería la implantación del Estado de la cultura. Un cambio de imágenes. Un tema de nueva visualización. Pasaríamos a ver otras cosas. Esto es seguramente el mayor cambio posible. El mayor logro, la realización de la Cultura, de esta forma tan sencilla. Al final todos son imágenes.

Esta necesidad del debido arraigo social obligaría al artista a pensar en cómo conectar con la sociedad. El poder público tendría un compromiso u objetivo de que lo pop pasara a un segundo plano, para el mayor desarrollo de esta otra impronta visualmente.

11. ¿Es más importante el "discurso" relativo a que el arte es representación del poder de una clase (burguesa), o lo es el "logro" de arte de interés?

Desde la pasión por el arte, y con riesgo de incurrir en exceso, podría ser incluso preferible un modelo social donde se genere Cultura artística de interés, que un modelo políticamente progresista cuyo objetivo es que el arte no sea representación de una clase burguesa, aunque entonces no se genere arte de interés. Más bien, no debería ser incompatible el progreso político-social con la generación de Cultura. El discurso o debate de la clase social opresora es un discurso que no sirve para generar arte. Curiosamente preocupa más, en materia artística, el discurso, que la creación de obras de arte. No deja de ser singular.

Sin embargo, se insiste mucho en el gran logro de la Cultura actual de conseguir superar el modelo precedente, burgués, según el cual el arte estaba al servicio de intereses de este tipo.

Lo principal, al parecer, es lograr que los productos artísticos no sean dominio o representación de una clase social, o de la Iglesia (menos aún), la aristocracia, etc.

Curiosamente, lo principal en materia de arte es conseguir que el arte no sea expresión de una determinada clase… Al parecer, que se produzca arte o no, es menos importante.

Que eso lo diga un político de la soberanía pop, puede llegar a entenderse. Pero que este discurso proceda de personas representativas de la Cultura, parece un disparate.

El *vocabulario de la Cultura* artística se ha podido relacionar, históricamente, con el ascenso de unos determinados grupos sociales, es decir, la nobleza de toga, la burguesía, etcétera. Aquella se ha podido usar por la burguesía, para designar un estado de la humanidad (la razón) y las acciones para lograrlo (el refinamiento, la educación y las políticas de Estado) adquiriendo un carácter universal: todos los hombres pueden alcanzarla, si bien restrictivo, ya que no todos la tienen; y jerárquico, pues existen los pueblos civilizados ubicados en la cúspide de la humanidad y los sensibilizados o bárbaros. La Cultura pudo ser también el alma del pueblo en el contexto de la intelectualidad romántica. La Cultura expresa una autoconciencia de un grupo social. La burguesía intelectual es quien adopta y define el término para usarlo como arma de

oposición contra la aristocracia cortesana alemana [785]. La Cultura, es, por tanto, un fenómeno dinámico y cambiante y susceptible de múltiples interpretaciones.

De momento, como ya nos consta, es **tabú** hablar del placer estético e incluso hablar del buen gusto, o de la estética misma. Son conceptos del pasado. En consecuencia, si tienes gusto es burgués, y te queda optar por oír obras del pasado. El "pasado" se permite siempre que no impregne el diseño social. Al menos, de momento. El diseño social pop es sagrado. Si eres inocuo, vale. Puedes permanecer en tu habitación, disfrutando "del pasado". Si sales al presente, está prohibido defender la belleza. Finalmente, resulta que es falso. Porque el concepto de belleza sigue funcionando.

Puede que la Cultura se explique en el contexto del desarrollo social de una clase concreta. Pero esto ¿a quién le interesa? Al hombre del progreso de los derechos sociales. ¿Y el arte?

La solución es la opuesta. La solución está en el esteticismo social. Como decía Benjamin al esteta extremo le despreocupa incluso si el mundo se viene abajo con tal de que se genere arte. Pues bien, una vez que la sociedad ha solucionado los temas sociales, en efecto, al esteta extremo le preocupa el arte y no lo social. Lo importante es que domine la Cultura, sobre ciudadanos, reyes, burgueses, y proletarios, etc. De hecho, la mayoría siempre acudía a la ópera sin vocación cultural alguna. Lo principal es que la Cultura mande.

¡Lo importante en el arte no es el arte; es el discurso! Y si te decantas por aquello, eres un ignorante en arte actual, porque este se rige por otros parámetros distintos. Todo esto parece un cómic. Ante la autoridad del profesional que habla, el "disfrutador" del arte queda incluso aturdido y acomplejado. Es preciso un arte que conecte con lo social y que tenga interés. No podemos seguir viviendo de Beethoven.

12. L**a profesionalización del arte.**

Por decirlo exageradamente: "**la música de Stockhausen** solo resulta de interés a los colegas de Stockhausen".

El arte, y la Cultura artística, y la Cultura en general en general, se han convertido (pensando siempre en algo con mínima vitalidad) en un ámbito de relaciones entre conocidos.

Se llega a hablar, con cierta ingenuidad, de "arte relacional". El arte se genera en relaciones entre conocidos del mundillo artístico.

[785] Joaquim Rius-Ulldemolins y Juan Pecourt Gracia, *Sociología de la Cultura en la Era digital, Herramientas para el análisis de las dinámicas culturales del siglo XXI*, 2021. Raymond Williams expone la idea de Cultura en el marco de la Revolución industrial en su libro *Culture and society.*

El arte necesita al lado el folleto explicativo filosófico. Se ha generado la necesidad de ciertas personas que nos expliquen el arte. Curiosamente, el espacio para el placer estético es el de la filosofía del arte. El arte ha pasado a ser un "discurso".

El propio artista se ha convertido en lo que al parecer quiso ser: **un profesional** más, en la sociedad democrática, igual que cualquier otro profesional.

La profesionalización del arte representa, en el fondo, el logro o culminación del modelo cultural popular.

Cierto, la Cultura es "autónoma". Dicho con ironía, no en el sentido de "autonomía" del arte, sino en el sentido de los autónomos dados de alta en la Seguridad Social para realizar esta profesión. Ahí está lo *"autónomo"* hoy en el arte. Lo característico de este modelo social es lo "profesional" y tener reivindicaciones profesionales de oficinista.

Definiendo, pues, el arte contemporáneo, digamos que aquel es un "ismo" tras un "ismo" y otro "ismo", que siempre es lo mismo, más un poco de oportunismo y conformismo.

Lo curioso es que, cuando sale del circuito, todos siguen identificando el arte con su sentido tradicional de purificación y placer [786].

En la sociedad democrática cultural, las diferencias entre las obras artísticas se terminan convirtiendo en las diferencias que hay entre las demandas que hacen abogados. En efecto, las demandas son distintas entre sí, las hay mejores y otras peores pero todas hechas profesionalmente cumpliendo un mismo formato profesional.

Es curioso: una característica de nuestra sociedad democrática es que todo el mundo opine de todo. Un ejemplo son los característicos debates televisivos donde algunos periodistas por lo general opinan de cualquier cosa, hasta de la energía atómica.

[786] Alejo Carpentier, *Ese músico que llevo dentro siglo XXI*, 1987.

Son los "**opinioneted**" [787] como rasgo de la Cultura en democracia[788]. Todo el mundo opinando a la hora de hablar de todo…, y, de pronto, ¡vaya contradicción! En el mundo del arte solo cuenta la opinión de los expertos: tras Duchamp todo ha cambiado[789].

Acaso el arte contemporáneo o culto sería distinto si sus autores se sintieran obligados a **conectar con el pueblo** o al menos con algún colectivo social relevante. O si no quedara desplazado ante la fuerza del pop.

En definitiva, parafraseando un famoso dicho de la "nueva Cultura" (según el cual "es más fácil predecir el fin del mundo que predecir la muerte del capitalismo") bien podría decirse que "es más fácil predecir el fin del mundo que predecir la muerte de la contracultura en los puestos de Cultura".

En las relaciones entre el mundo profesional de la Cultura y el amante de la Cultura pueden distinguirse estas posibles variantes de grupos de personas dentro de la sociedad en la que vivimos:

-Oficinistas, empresarios, profesionales o similar, que desprecian la Cultura.

-Oficinistas, empresarios, profesionales o similar, que les gustaría ser escritores o vivir en algo relacionado con la Cultura (pero que no tienen opción por estar monopolizada la Cultura por los profesionales de la misma).
-Personas del mundo de la Cultura que afirman la Cultura y dicen despreciar lo económico, teniendo un sueldo fijo del Estado, o bien obteniendo beneficios por adoptar este tipo de discurso.

-Personas de la Cultura que padecen negativamente las estrecheces económicas del mundo de la Cultura y que desearían, en el fondo, ser oficinistas a sueldo, en especial profesores universitarios.

---

[787] Me remito a mi artículo "Los opinioneted", *La Razón* de 15 de mayo de 2018, del que selecciono unas líneas del comienzo: "para emitir una opinión fundada en Derecho, o veredicto, hay que saber mucho Derecho, examinar los hechos, subsumirlos en la norma aplicable y estudiar la doctrina y la jurisprudencia. Y la verdad es que me quito el sombrero con profunda admiración ante tanta gente que, por contrapartida, no necesita estudiar (y ni siquiera tiempo) para emitir un juicio fundado en Derecho. La verdad, admiro profundamente con qué facilidad se emite un veredicto. Yo, en cambio, he de confesar, con cierto complejo, que pese que llevo toda la vida en esto del Derecho con doctorados y libros y casos, no tengo nunca tan claras las cosas. No obstante, espero algún día llegar a ese nivel de destreza en el Derecho que tienen en cambio miles de personas. Todo es aprender y mejorar para llegar a ese nivel (…)".

[788] Ministerio de Cultura, *Crónicas de la Cultura en democracia*, CCD, 2006.

[789] Sobre esto último, Ernesto L. Francalanci, *Estética de los objetos*, Ed. La balsa de la medusa, 2010.

13. **El tema de la "alta y baja Cultura" no es el quid. Pero al final sí.**

Identificar el gusto o la Cultura con una determinada clase es falaz. Hoy día no existe una clase social con un gusto y otra clase con intereses distintos. Eso sí, hay personas (al margen de la idea de "clase") que tienen un gusto elevado y otras que no lo tienen. Este sería, más bien, el punto de debate. No obstante haremos referencia, como de costumbre, a distintos autores que tratan la cuestión desde distintos enfoques aunque a veces se desvíen de estos planteamientos.

Dick Hebdige, *Subculture. The Meaning of Style* [790] estudia el estilo de las **subculturas juveniles** surgidas en Gran Bretaña tras la Segunda Guerra Mundial (los mods, los hípsters, los teddy-boys o teds, los skinheads, los punks, reggae, algunos con retórica antisistema y "aires" anarquistas, etc.) haciendo un retrato de la sociedad británica de la posguerra[791]. Hebdige utiliza la diferencia entre Cultura y subcultura y entre especificidad, homología, y *bricolaje.* Y define a las subculturas como grupos que forman parte de una Cultura mucho más grande y hegemónica o "Cultura madre" (*parent culture*).

Richard **Hoggart**, *The use of Literacy*, 1971 distingue entre arte popular y arte elevado, pero afirma la existencia de obras de alta y baja calidad dentro de cada uno de ellos; la diferencia de calidad entre arte elevado y popular es real, pero es una cuestión de gusto, no de naturaleza intrínseca.

Nos interesa relacionar este asunto con la Cultura popular. **Históricamente**, cierto, siempre se manifestaron formas de Cultura popular [792](en la Edad Media o en el Renacimiento o la Ilustración o el Romanticismo… tuvieron especial desarrollo). Siempre han convivido formas populares de Cultura junto a otras que se han entendido más elevadas o cultas. El quid es que hasta el siglo XX se manifestó una aristocratización del gusto cultural dominante, ya que socialmente esto era lo relevante y no el gusto popular. Pese a poder darse.

Por otra parte, a poco que se profundice en la cuestión se descubre que la mejor cultura está basada en la intelectualización y a veces interiorización de lo popular. El artista no puede descartar lo popular; es una forma de inspiración, pero también de

[790] Editado en inglés en 1979, versión en español en 2004 Edit. Paidós con el título *Subcultura. El significado del estilo.*

[791] En un plano "intelectual" se refiere a *The Uses of Literacy* de Richard Hoggart, así como a Raymond Williams, Stuart Hall y Levi-Strauss, autores considerados como pilares de los Estudios culturales. Asimismo, el análisis que hace Hebdige de las subculturas británicas de la posguerra se basa principalmente en un enfoque lingüístico heredero de Roland Barthes (*Mythologies*, 1972).

[792] Peter Burke, *La Cultura popular en la Europa moderna*, Edit. Alianza, 2014. Este estudio, publicado por primera vez en 1978, examina la Cultura popular de la Europa pre industrial entre 1500 y 1800, la Cultura de los grupos que no formaban parte de la elite, de entre los que cabe destacar a los artesanos y los campesinos: desde el mundo de los animadores profesionales a las canciones, cuentos, rituales y juegos de la gente corriente.

contactar con la sociedad. Ahora bien, lo popular solo no sirve, o no puede agotar necesariamente todos los escenarios. Lo popular debe ser "elevado" a otra condición. Ese proceso de transformación de la materia prima es característica del arte y del artesano.

Como ya nos consta, algunos llegan a realizar interpretaciones sociológicas sofisticadas, afirmando que el arte "culto" refleja ideologías de dominación burguesas.

El debate "alta y baja" Cultura se origina cuando sobreviene la **Cultura de masas.** La democratización trae consigo finalmente el desuso de la expresión "alta Cultura". En el fondo, se pone en valor lo pop. Con el afianzamiento o consolidación de los nuevos modelos sociales (cuyo quicio son los principios de soberanía popular, principio democrático o Estado de derecho), las formas contemporáneas de arte que vienen identificándose como "cultas" sufren un proceso de indiferencia social y de no impregnación del diseño social real.

Hablar de "alta y baja Cultura" en realidad pasa a no estar bien visto, al menos actualmente[793].

A mi juicio, no hay alta o baja Cultura por referencia a una idea de clase. Pero sí existen ambas en función de la persona concreta.

Es curioso o significativo el debate en torno a esta cuestión. Aparentemente el empleo de la dualidad "alta y baja Cultura" tiene un uso **peyorativo** frente a los que representen la baja Cultura. Sin embargo, en realidad, es al revés. La crítica se traslada hacia quienes (según "la mayoría") se consideran "superiores" por el hecho de no encajar en el pop. Por tanto, viene a representar esa frase (alta y baja Cultura) un posicionamiento crítico frente a quienes (según se dice) se piensan superiores o diferentes. En definitiva, dicha categoría es la expresión crítica propia de lo popular para marginar a quienes no se someten al gusto popular. En realidad, se parte pues de que todos tenemos que ser pop[794]. Todo esto es muestra **del arraigo totalizador de lo pop**[795].

---

[793] Así, Iñaki López de Aguileta, *Cultura y ciudad. Manuel de política cultural municipal*, Ed. Trea 2000; T. Katz-Gerro/Y Shavit, "The Stratification of Leisure and Taste: Classes and Lifestyles in israel", *European Sociological Review* 14. 1998; M. Ollivier, "Modes of openness to cultural Diversity: humanist, Populist, Practical, and indifferent", *Poetics* 36 2008; M. Ollivier, G. Gauthier y A. H. Truong, "cultural classifications and social divisions: A symmetrical approach", *Poetics* 37 2009; J. Pakulski y M. Walters, *The Death of Class*, 1996.

[794] Otras veces, se usa simplemente la dualidad descrita sin ánimo crítico sino para facilitar las ideas que quieren exponerse. Así, distingue entre Cultura erudita y Cultura popular, para facilitar la exposición de tesis, Ticio Escobar, *Textos varios sobre Cultura, transición y modernidad*, Aeci 1992.

[795] Nos hacemos eco de la conocida distinción, de Umberto Eco, entre "apocalípticos e integrados" en la obra con tal título (1967), si bien como apuntan Rafael Argullol y Eugenio Trías "ya no sirve para nuestro tiempo esta versión", "al confundirse ambos" (*El cansancio de occidente*, Barcelona 1992 p.90).

Además, no puede ignorarse que se confunden cada vez más ambos planos.

El tema de la alta Cultura enlaza con el canon occidental. El **canon occidental** es el corpus de obras de arte y literarias que han formado la denominada alta Cultura en la civilización occidental, ya sea por su calidad, su originalidad, o por ciertos rasgos formales y temáticos, o porque dichas obras han trascendido en la historia, arte y Cultura occidentales, sin perder vigencia ni quedar obsoletos. Usualmente se identifica con las obras clásicas, consideradas como seminales. Restringido el tema a la literatura se denomina **canon literario**. El corpus de obras que forma el canon occidental comprende obras literarias y artísticas de cualquiera de las denominadas bellas artes (término que incluye a su vez a la poesía, la danza y la música junto a las denominadas artes mayores —pintura, escultura y arquitectura—, con exclusión de las llamadas artes menores). Desde una postura relativista (relativismo cultural), se niega la universalidad de cualquier **canon cultural**.

14. La correlación entre el principio democrático y su respeto por las minorías, con el hecho de que exista una minoría con gusto distinto.

En nuestro tiempo existe el respeto por las minorías; en eso consiste el principio democrático; se respeta a todos.

Por ello mismo, el principio democrático asiste a la mayoría, principalmente.

Coherente con todo ello es el panorama cultural. Por un lado, se confiesa así que la mayoría es lo que cuenta (el pop), pero que se respeta a la minoría (lo llamado clásico).

El gusto de los grupos minoritarios más cultos, independientemente de su procedencia, **no es, pues, representativo** del modelo social existente.

Lo coherente con los principios rectores del orden social es la democratización del gusto y que este se imponga por doquier.

Estamos ante una explicación real de la Cultura artística de nuestro tiempo a través de sus claves. Con el principio democrático queda todo explicado.

También es inherente al mismo que se produzca la **igualación de las formas** culturales en un contexto popular [796].

[796] Sobre Cultura popular, A. Gramsci, ¿Qué es la Cultura popular?, sucesivas ediciones; L. Marshall, "The sociology of popular music, interdisciplinarity and aesthetic autonomy", *The British Journal of Sociology* 62-1 2011; D. Muggleton, Inside subculture: the postmodern meaning of style, Berg 2002; J. Hormigos, *Música y sociedad. Análisis sociológico de la Cultura musical de la posmodernidad,* Fundación Autor, 2008; K. Negus, *Los géneros musicales y la Cultura de las multinacionales,* Paidós 2005; A. Rodríguez Morató, "Introducción: algunas claves para entender la nueva sociología de las artes", en *La nueva sociología de las artes,* editado por A. Rodríguez Morató y A. Santana, edit. Gedisa 2017; John Storey, *Teoría cultural y Cultura popular,* Ed. Octaedro 2002; John Street, *Política y Cultura popular,* Alianza Editorial 2004; Edwardd Stanton, Handbook of Spanish Popular Culture, ABC-Clio 1999.

El saber académico y la Cultura industrializada se presentan bajo condiciones relativamente semejantes. Así también, el trabajo del artista y el del artesano se aproximan cuando el orden simbólico específico de cada uno es redefinido por la lógica de mercado[797].

El nuevo gusto, popular, casa con y es consecuencia de la democratización social y el residenciamiento del poder en los individuos.

Conviene, no obstante, matizar que lo que se manifiesta no es una Cultura de masas, sino más bien una Cultura democrática. Lo acorde a los principios citados es hablar de pueblo democrático. No de masa. En definitiva, el pueblo soberano manda y genera unas determinadas formas de Cultura como forma de expresión. Por eso, es discutible, al menos actualmente, la asociación entre lo pop con las "masas".

15. Hibridación o hibridismo cultural.

Según **Óscar Blanco** [798], tras los antecedentes de la Cultura popular en la sociedad pre capitalista y en el capitalismo posterior (emparentado con la industrialización, la modernidad, la revolución burguesa, la construcción de la nación moderna, los nacionalismos, el Estado moderno[799]) sobreviene un tercer momento (en un estado más avanzado del capitalismo) donde los medios masivos de comunicación o *mass media* erosionan los límites de las Culturas nacionales produciendo fenómenos de **hibridación, mestizaje** etcétera[800].

---

[797] S. Frith, "Hacia una estética de la música popular", en: *Las Culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, editado por F. Cruces, Edit. Trotta 2001; S. Hall y T. Jefferson (eds.), *Rituales de resistencia: subCulturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra. Madrid: Traficantes de sueños,* 2014; D. Hedbige, *SubCultura. El significado del estilo,* ed. Paidós, 2002.

[798] Introducción, en Zubieta 2000.

[799] Sobre el período precapitalista en la industrialización véase Steven Johnson, *El país de las maravillas*, Edi. Granica 2021.

[800] Erge Gruzinski, *El pensamiento mestizo, Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*, Ed. Paidós, 2007; M. Pérez, "¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop rock español". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 145, 2014; véase también Armand Mattelart, en: *Internet, el mundo que llega,* Edt. Alianza 1998; Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, edit. Paidós novena edición 2007; Néstor García Canclini, *Diferentes, desiguales y desconectados, mapas de la interculturalidad*, Edit. Gedisa 2006.

Por su parte, **Néstor García Canclini**[801], caracteriza este momento de los años cincuenta como el de las Culturas híbridas, de una heterogeneidad cultural que es imposible de caracterizar con viejos paradigmas teóricos como los conceptos de imitación o de originalidad. El posmodernismo pasa a ser la copresencia tumultuosa de todos, géneros impuros como grafitis e historietas, la canción popular, la serie de televisión o el videoclip, todos ellos son lugares donde los capítulos de la historia del arte y el folclore se cruzan entre sí y con las nuevas tecnologías populares.

Otra referencia es **Peter Burke**, *Hibridismo cultural*[802]*:* nos presenta ejemplos de hibridación cultural en campos como la arquitectura, la literatura, las religiones y los pueblos híbridos, a través de casos significativos respecto a este fenómeno. En la segunda sección del ensayo, denominada "Diversidad Terminológica" se orienta a exponer una variedad de términos que se utilizan para describir los procesos de interacción cultural. La tercera sección se refiere a lo que el autor llama "Diversidad de Situaciones" explorando una posible sociología de la hibridación. La última parte llama la atención de las nuevas síntesis y reconfiguraciones adaptables a los diversos entornos locales [803].

16. Generalización del pop. El omnívoro musical.

La producción de la Cultura también ha prestado atención a cuestiones sobre consumo cultural, a través del concepto del omnívoro cultural[804], frecuente en las publicaciones de teoría del arte o sociología. Con este concepto, Peterson y Kern plantearon, en los años noventa[805], que en Estados Unidos se estaba dando un cambio en

[801] *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México 1990.

[802] Ediciones Akal, Madrid, 2010 (Trad. Sandra Chaparro Martínez).

[803] Puede también verse la reseña de Jorge Brower Beltramin de 22 septiembre 2012, http://journals.openedition.org/polis/6702.

[804] W. Atkinson, "The context and genesis of musical tastes: Omnivorousness debunked, Bourdieu buttressed", *Poetics* 39, 2011. pp. 69-186; C. Fernández y R. Heikkilä, "El debate sobre el omnivorismo cultural. Una aproximación a nuevas tendencias en Sociología del Consumo", *Revista Internacional de sociología* 69(3) 2011; F. J. Noya, "Omnívoros sociables: consumo y capital relacional en España." Sociológica: *Revista de pensamiento social* 3, 1998; R. A. Peterson y R. Kern, "Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore", *American Sociological Review* 61-5, 1996; R.A. Peterson y R.M. Kern, "Changing highbrow Taste: From snob to omnivore", *American Sociological Review* 61 1996; O. Sullivan y T. Katz-Gerro, "The omnivore Thesis revisited: voracious cultural Consumers", *European Sociological Review* 23 2007; P. Coulangeon/Y. Lemel "Is 'Distinction' Really Outdated? Questioning the Meaning of the omnivorization of musical Taste, in Contemporary France", *Poetics* 35. 2007; R.A. Peterson, "Problems in Comparative research: The example of omnivorousness", *Poetics* 33 2005; R.A. Peterson, "Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore", *Poetics* 21, 1992.

el consumo de las élites: de las prácticas exclusivistas a las omnívoras. La hipótesis de estos autores era que las clases altas ya no utilizaban la alta Cultura como forma de distinción, tal y como planteaba Bourdieu, frente a las clases medias o bajas, sino que su consumo cultural se había diversificado, más que el de cualquier otro grupo social. Las encuestas a partir de las que se establecen estas hipótesis partían de preguntas sobre el gusto en géneros musicales[806].

El gusto elevado se ligaba a la música clásica y a la ópera, mientras que el rock, el country o el blues serían géneros propios de un gusto popular. Los datos de la encuesta mostraron, efectivamente, un aumento de las elecciones de géneros ligados a las clases medias o bajas por parte de las clases altas (Peterson y Kern). "De esta forma, en Estados Unidos los antiguos *esnobs* de clase alta estarían siendo reemplazados, progresivamente, por cohortes más jóvenes de consumidores caracterizados como omnívoros en sus gustos culturales. Este concepto de omnivorismo cultural ha servido para impulsar un gran número de investigaciones empíricas cuyos resultados han servido no sólo para estimular la creación de nuevos términos en el ámbito sociológico (los conceptos paucívoro o consumidor cultural voraz son solo dos ejemplos), sino también para lanzar una discusión crítica". Así, "que la amplitud del abanico de gustos puede ser una nueva forma de distinción en el sentido bourdieuano del término", pese a que el omnivorismo, como se ha defendido por parte de algunas posiciones de este debate, no parece exclusivo de las clases altas. O que los estudios hechos se basan solo en la música. O que se puede metamorfosear de unívoro a omnívoro y de gusto refinado a gusto popular.

Por tanto, Fernández y Heikkila plantean que el paso de los consumidores unívoros a los omnívoros hay que explicarlo a partir de una serie de cambios estructurales en las formas productivas (la emergencia del posfordismo), la aparición de las clases creativas, y la ruptura entre alta Cultura y Cultura popular[807].

---

[805] C. Klosterman, *Los noventa*, 2022 (original), Ed. Península; R.A. Peterson y R.M. Kern "Changing highbrow Taste: From snob to omnivore" *American Sociological Review* 61(5) 1996.

[806] J. Callejo, *Investigar las audiencias. Un análisis cualitativo*, Ed. Paidós, 2001; P. Coulangeon, "Social Stratification of Musical Tastes", *Revue Française de Sociologie* 46 2005; J.P. Daloz, *The Sociology Of Elite Distinction. From Theoretical To Comparative Perspectives2009*; Di Maggio, "Classification in Art" *American Sociological Review* 52, 1987; R.A. Peterson y G. Rossman, "Changing art audiences", en *Engaging Art*, 2008; R. A. Peterson y A. Simkus, "How musical Tastes mark occupational status Groups", en *Cultivating Differences*, University of Chicago Press 1992; S. Purhonen, J. Gronow y K. Rahkonen, "Social Differentiation of musical and literary Taste Patterns in Finland", *Research on Finnish Society* 2, 2009; E. Silva y D. Wright, "The Judgement of Taste and social Position in Focus Group research", *Sociologia i Ricerca Sociale* 76-77. 2005; K. van Eijck, "Richard a. Peterson and the culture of consumption", *Poetics* 28 2000; K. van Eijck, "Social differentiation in musical taste patterns", *Social Forces* 79 2001; K. van Rees, J. K. Vermunt y M. Verboord, "cultural classifications under discussion: latent class analysis of highbrow and lowbrow reading." *Poetics* 26 1999.

En este contexto **Ariño**[808] considera que estas nuevas formas de consumo, como el omnivorismo, no implican una desaparición de los criterios de distinción, sino una sofisticación de este tipo de formas de clasismo [809].

Estos enfoques arraigan en planteamientos antropológicos incluso clásicos. **Stuart Hall** define la Cultura como el modo de vida de grupos y sociedades y naciones y periodos históricos específicos lo que supone la existencia de una pluralidad de Culturas diferentes cada una de ellas con sus propios esquemas de valores y significados[810].

En conclusión, lo pop ha arraigado de tal forma, como expresión de un gusto y de un sentir populares, que esta mentalidad está en cualquiera, y ha desplazado cualquier posible alternativa. En poco tiempo podrá no ser un problema el fin del arte, porque nadie lo percibirá como problema en un contexto de generalización o absolutismo de las formas populares para todos. Y si hay alguna excepción estará avocada a acudir a las formas culturales de la historia.

Esta actitud dista incluso de la de los autores ilustrados o románticos con vocación popular. En los siglos XVIII y XIX muchos autores mostraron la necesidad de conectar con el pueblo. El artista o filósofo no podía quedarse en el Salón. Debía impactar la sociedad. Pero, en todo caso, esto no implica la plasmación o seguimiento de un gusto popular. Son cosas distintas.

En suma, "vive en tu siglo, pero no seas su criatura, ofrece a tus contemporáneos lo que necesitan; no lo que alaban" (Schiller[811]).

17. Los logros se imputan al principio democrático, igual que los defectos. El victimismo popular histórico.

Es decir, lo que no es correcto es que, cuando algo es positivo, es democrático. Y que, cuando algo es negativo, es capitalista o fascista. Por lo general, todo lo "que hay" es manifestación de una sociedad democrática que tiene defectos y virtudes.

---

[807] C. Fernández y R. Heikkilä, "El debate sobre el omnivorismo cultural. Una aproximación a nuevas tendencias en Sociología del Consumo", *Revista Internacional de sociología* 69(3) 2011.

[808] A. Ariño, "Música, democratización y omnivoridad", *Política y Sociedad* 44-3, 2007.

[809] Fernán del Val, "De la sociología de la música a la sociología musical. Nuevos paradigmas en los estudios sobre música y sociedad", *Revista Internacional de Sociología,* vol. 80 (2), 2022.

[810] Stuart Hall. "Estudios culturales: dos paradigmas". *Causas y azares. Los lenguajes de la comunicación y de la Cultura en (la) crisis.* No 1. Buenos Aires, 1994.

[811] *Cartas sobre la educación estética del hombre* (de 1795).

El logro de la generalización en el acceso a la Cultura, de la alfabetización y el logro de un modelo social que evita riesgos, son logros del principio democrático.

La presencia de famosos impregnando el nivel cultural y acaparando los espacios culturales o editoriales es ejemplo genuino de la Cultura en democracia.

El arte de nuestro tiempo pasará a la historia como el arte que se generó en democracia, como realidad de nuestro tiempo.

Por tanto, estas afirmaciones salen al paso frente a la acostumbrada visión, según la cual la parte positiva de nuestras sociedades se asimila a la democracia, de modo que, si existen aspectos negativos, ello se debe al famoso capitalismo o al -inexistente pero existente- fascismo, etc. Más bien, las distintas expresiones sociales, positivas y negativas, se imputan por igual a la democracia.

Lo contrario arraiga en el **victimismo popular** que parte de los orígenes mismos del Estado contemporáneo. El pueblo viene a ser, en todo caso, la víctima histórica y del presente; es el agente social que sufre la opresión de otros poderes y que se rebela y emancipa a finales del siglo XVIII. Es el agente de derechos, digno de ser protegido. Y, si no hay opresores, se inventan. Porque el pueblo siempre merece ser protegido. Nada negativo se le imputa. Hay soberanía popular pero es una falacia. Solo las élites mandan. Unos cuantos se enriquecen y el resto no. Y si la Cultura presenta deficiencias, es porque hace falta democratizar.

Estos planteamientos mayoritarios no se corresponden con las versiones sobre la sociedad, de los genuinos intelectuales, del siglo XIX y de principios del siglo XX, que observaron la realidad y la sociedad muchas veces con escepticismo. Hoy día, como reflejo de la soberanía popular y el principio democrático, el pueblo es tabú. No se critica al pueblo ni a la realidad o la sociedad; se critica al capitalismo. El principio de soberanía popular aturde o confunde a los intelectuales del presente. No lo consideran, pero son expresión del mismo, en sus críticas. No hay ni siquiera autocrítica, solo autosuficiencia.

A mi juicio, lo bueno y lo malo, los logros y los retos, se imputan por igual al pueblo como nuevo agente que ostenta el poder. Incluso buena parte de las nuevas élites no son sino pura representación más de la soberanía popular. Son sus frutos. Los nuevos poderosos del contrapoder. Hace falta por tanto una voz independiente que hable desde el amor al arte, sin la contaminación de lo profesional, ni el reflejo de intereses. Ni la hipocresía del anti mercado. Y que vea el mundo desde fuera.

Debería, asimismo, romperse o superarse la incomunicación actual entre los enfoques cultural o intelectual, por un lado, y jurídico, por otro lado. No puede ser que, de partir de un método u otro, los resultados estén predeterminados. No es, por tanto, de extrañar que el Derecho quisiera eliminarse por algunos marxistas. Pero lo jurídico tiene que aportar. Es el debate del Estado de la cultura como punto de partida para la ordenación social. Para esto solo es apto alguien que combine lo jurídico y lo artístico o cultural.

18. Asociaciones y contradicciones entre lo cultural y lo económico.

La democracia es un logro que solo ha podido darse cuando se ha elevado la condición económica de la población.

Precisamente, desde un punto de vista histórico, a veces los planteamientos democráticos se percibían como un reto.

Ante la pobreza generalizada[812], era imposible hablar de democracia. Esta va asociada a la superación del subdesarrollo de la población y a la necesidad del aumento de calidad de vida, para que aquella pueda darse [813].

El siglo XIX presenció, en este sentido, un cambio esencial, auspiciado por Parlamento y Estado, que conformó un nuevo tipo de sociedad, la sociedad de mercado, la cual ni antropológica ni históricamente había existido hasta entonces.

Lo prioritario socialmente no podía ser sino el acceso a la Cultura. Este era el gran reto. Pero es hora de entrar en otros debates, como el que estamos aquí haciendo.

Además, es un fenómeno positivo porque, entre otras razones, consigue o procura la mejora de la **capacidad económica** de los ciudadanos. Los dignifica, que no es poco.

En realidad, la democracia aporta en lo cultural el logro del *acceso generalizado e igualitario a* la Cultura. Recordemos la aspiración de tantos intelectuales (pienso ahora en Simone Weil) de llevar la Cultura al pueblo (este "tiene necesidad de poesía tanto como de pan") [814]. La idea dominante estaba clara: extender la Cultura al *pueblo*. Se trata de que el pueblo acceda a la Cultura. No es de recibo que la Cultura quede en manos de grupos.

Pero nadie se da cuenta de que la democratización ha afectado a la producción de lo cultural. ¿Realmente quieren los intelectuales el modelo cultural de nuestro tiempo? ¿No sería mejor el modelo de la aristocratización social del gusto cultural, por un lado, junto a la (mayor incluso) democratización política, por otro lado?

No es normal fijarse tanto en el acceso al conocimiento y tan poco en los resultados.

El acceso al conocimiento puede llegar a ser secundario si lo que se acumula es conocimiento pueril.

Una última curiosidad en la relación entre lo económico y lo cultural: finalmente, pese a que lo cultural se da cuando existe un nivel económico aceptable de la población, ocurre que, cuanto más se progresa en lo social y económico, menos se avanza en Cultura.

---

[812] A. de Tocqueville, *Democracia y pobreza*, ed.Trotta, 2003.

[813] M. Baurmann/J.L. Martí/P. de Lora, *Los desafíos de la democracia*, Madrid 2011 para la importancia del capital social y del mercado en la democracia.

[814] Cita que tomo de Emilia Bea (editora), Simone Weil, *La conciencia del dolor y de la belleza*, Edit. Trotta 2010.

Es propio de sociedades desarrolladas económicamente que la gente no sepa dónde está el Volga o el Amazonas.

19. **La vía de solución no es limitar en lo político el principio democrático.**

A lo largo de la historia, el planteamiento intelectual no ha sido siempre proclive a lo democrático.

En principio, en un plano intelectual, a lo largo de la historia ha sido frecuente la **desconfianza** hacia el "elemento popular" que está en la base de lo democrático. No falta amplia literatura sobre todo esto (adelanto que estas críticas me parecen infundadas en un plano político, pero plantean debate en un plano cultural).

Se destaca cómo la democracia es responsable de la muerte del hombre más sabio de todos los tiempos, Sócrates. El propio Jesucristo padece los efectos perniciosos de las decisiones de la mano del elemento popular. Hesíodo, a través de su personaje Megabizo, critica la soberbia de la masa sin freno.

En la Edad Media no es inhabitual que se hable de **"plebe"** a la hora de definir el diseño social y sus estructuras de poder[815]. En la revolución francesa, se usó el término de "masa" y se sigue usando el de plebe[816]. Otras veces se habló de chusma, así en tiempos recientes Thomas Mann.

Los propios **ilustrados** invitan a desconfiar de las masas ignorantes y atolondradas. Los testimonios serían infinitos. E. Burke, [817] se refiere a cómo, conforme a la naturaleza de las cosas, los hombres más cualificados tienen que gobernar, debiendo el pueblo asumir su condición de entidad gobernada. En el contexto de las tesis de este trabajo, podríamos decir que el pensamiento ilustrado se manifiesta "a favor del pueblo, en contra de lo popular".

A finales del siglo XIX se acrecienta el fenómeno de **"la masa",** estudiado en conocidas obras por Le Bon, Ortega y Gasset, Adorno, etc.[818]. Alan Swingewood [819] señala que el término "masa" surge a finales de la era moderna, en el ocaso del Antiguo Régimen, y su uso por aquel entonces suponía una connotación despectiva. Más bien, habría que ser coherentes con el **principio democrático** y la consiguiente popularización

[815] Todo ello sin perjuicio, por contrapartida, de una visión a veces idealizada del pasado como democracia. Para una visión histórica nos remitimos, por todos, a L. Sancho Rocher, *El nacimiento de la democracia, 2*021.

[816] Gabriel di Meglio, *¡Viva el bajo pueblo!,* Edit. Prometeo 2007.

[818] Por todos, un libro interesante es el de Valentina Pacé, *El nombre del pueblo. El problema democrático* Madrid 2013.

[819] *El mito de la Cultura de masas,* México 1979 original en 1987; sobre el tema también Elliot, T*owards the definition of culture* 1949.

de la Cultura acorde al pueblo (vr.gr. soberanía popular). Ya hablan de este fenómeno Poe *El hombre de la multitud*, 1840, Hoffman, o *Guerra y Paz* de Tolstoi [820].

En las primeras décadas del siglo XX se acentúa el sentimiento de siempre, de que los poetas y la sociedad son incompatibles. La obra "El poeta asesinado" de **Apollinaire**[821], después de ciertas ironías y realidades sobre la vida de los poetas, termina con una exagerada proclama social sobre la necesaria muerte de los poetas, frente a la necesidad de la ciencia y los negocios, hasta el punto de que el protagonista termina acuchillado por la gente.

En la propia **Guerra Civil** española se perciben los efectos del fenómeno. Según cuenta una persona poco sospechosa para la ideología del presente, Simone Weil, dicha Guerra no está exenta de crímenes, derivados de otorgar fusiles con desenfrenado poder a jóvenes (comunistas) sin mayor formación, usados en contra de una población por el hecho de ser "burguesa", que indefensa padece sus consecuencias[822].

Como decía Churchill: "qué decepción cuando uno conoce *al elector*".

En Ortega *(La rebelión de las masas* y en especial La deshumanización del arte) está implícita una visión del pueblo como masa no conocedora del arte. Más allá, con **Max Horkheimer y T. Adorno** (*Dialéctica de la Ilustración)* la "Cultura ha pasado a ser una mercancía" (…), el gusto popular queda perfectamente definido y colocado en su lugar propio: "todo aquello que requiere esfuerzo intelectual es evitado". El placer se petrifica en aburrimiento. Porque prima la industria de la diversión. Mientras que el placer enlaza con el arte, la diversión es la antítesis del arte. Se produce la fusión entre Cultura y entretenimiento y se fuerza a la diversión. "Divertirse significa estar de acuerdo". "Divertirse significa siempre que no hay que pensar". El hombre pasa a ser un "ejemplar".

Bien es cierto que esta crítica se hace con afanes políticos marxistas. "Los consumidores son los obreros y empleados, los agricultores y pequeños burgueses". Hay una "ideología que manipula y esclaviza a las personas".

Finalmente, el factor más representativo de lo popular ha terminado siendo la "**oficina**". El espíritu de oficina pasa a impregnar el diseño social. Es el nuevo *Zeitgeist*.

En nuestro tiempo cualquier tendencia política no dudará en autodefinirse como **demócrata**. Lo característico es el carácter difuso, confuso, **vago e interesado** del concepto de democracia, según expresa **Gustavo Bueno** (*Panfleto contra la democracia*)

---

[820] Puede verse Mario Praz, *Mnemosine*, 1971.

[821] Original de 1916. En español, por ejemplo edit. Fontamara

[822] Ilustrativos son ciertos escritos de Simone Weil, autora que apoyó decididamente a la república española, nada sospechosa por tanto de exagerar los crímenes de este tipo, llevados a cabo por jóvenes armados anarquistas o comunistas contra la población (Carta a Georges Bernanos, 1938). Cita que tomo de Emilia Bea (editora), Simone Weil, *La conciencia del dolor y de la belleza*, 2010.

[823]. O también M. Bovero, en tanto en cuanto observa una necesidad de establecer reglas que articulen la utilización de aquellos elementos sobre los que conformar un discurso inequívoco acerca de lo que entendemos por democracia[824].

Tampoco faltan visiones **apocalípticas;** o la afirmación de que la democracia está dando paso a un totalitarismo encubierto, posición que también frecuenta en especial en las redes sociales [825]. Se postula que la democracia, a diferencia de la creencia popular, no nos lleva a la libertad, civilización, prosperidad, paz y ley, sino a lo opuesto: pérdida de libertad, conflicto social, derroche del gobierno, un estándar de vida más bajo y la subversión de los derechos individuales [826].

Por contrapartida, en el origen y desarrollo del Estado contemporáneo (desde finales del siglo XVIII) se manifiesta una **apuesta por lo popular y lo democrático**. Se manifiesta actualmente un modelo que sigue reflejando ese espíritu de las revoluciones populares de ese tiempo, su odio y resentimiento hacia lo aristocrático, pero también el reconocimiento de las propias debilidades.

E**n** la **Ilustración** se manifiesta ya esta contradicción, dado que, por una lado, es el arranque de la soberanía popular y del gusto popular y, por otro lado, representa una defensa del gusto cultural aristocrático, con lo que ello implica en cuanto alta Cultura con parámetros estéticos definidos racionalmente y de calidad.

---

823 Puede verse G. Bueno Sánchez, *Panfleto contra la democracia realmente existente*, más un artículo y siete rasguños sobre la democracia, Oviedo, 2020. Nos hacemos eco, así, de este libro del que destacamos estos capítulos: "todo el mundo busca la democracia". "Sobre el fundamentalismo en general". "La teoría fundamentalista de las democracias realmente existentes". "La guerra entre las democracias. Las democracias de mercado de consumidores y usuarios".

824 *Una gramática de los peores,* 2002, quien se refiere a una gramática que fije las normas de uso y el significado preciso de las palabras que aparecen repetidamente en política, ordenadas aquí a modo de categorías (sustantivos, adjetivos, verbos), y cuyo empleo adecuado condiciona la discusión sobre el que ha de ser el sentido y la naturaleza de la democracia.

825 Por ejemplo, informan con distintas perspectivas, los libros de John Markoff, *Olas de democracia, movimientos sociales y cambio político*, Granada, 2011; Gilles Charest, *¡La democracia se muere, que viva la sociocracia*!, Madrid 2018; A. Applebaum, *El ocaso de la democracia: La seducción del autoritarismo,* 2021; o el clásico *La Democracia y sus críticos,* de Robert A. Dahl, 1989.

826 Frank Karsten, Karel Beckman, Jean Sroka, *Más allá de la democracia: Por qué la democracia no lleva a la solidaridad, la prosperidad y la libertad, sino al conflicto social, al gasto desenfrenado y al gobierno tiránico,* 2013.

En conclusión, es hasta necesario reforzar la **soberanía popular y** el principio democrático en un plano político[827], pero tenemos que conseguir la aristocratización del gusto cultural para que este mande socialmente. La solución es limitar la influencia de la soberanía popular en el plano de la "producción" de la Cultura artística.

20. La producción artística o literaria ¿necesita el reconocimiento de la multitud, pero no puede subordinarse al sentir de la multitud?

Parece una contradicción o un imposible. El debate acerca de si lo artístico y literario ha de seguir un mensaje superior, marcado por los propios designios del buen poeta en contacto con valores trascendentes o si en cambio ha de procurarse el éxito, vendiendo el creador su alma al gusto popular es un viejo debate.

Se plantea esto, por ejemplo, de forma gráfica, bien conocida, en torno a Lope de Vega (quien intentó justificar lo contrario, haciendo ver las razones que también asisten esa actitud, contrariando a Cervantes). El éxito popular es en definitiva lo máximo que puede conseguirse y todo lo demás pueden ser envidias.

Una obra representativa de este debate, expresando esa constante histórica de no poder subordinar la producción cultural al gusto de la multitud, es el Fausto de Goethe, obra que precisamente comienza expresando ese rechazo tajantemente, en una sucesión de diálogos entre un poeta y un director de teatro. El primero afirma: "no me hables de ese público tumultuoso, cuyo solo aspecto alarma a la inspiración. Ocúltame la multitud turbulenta que a pesar nuestro nos empuja hacia el abismo. No, guíame o acompáñame a aquel confín del cielo en que solo para el poeta brilla un goce puro, donde el amor y la amistad, bendición de nuestra alma, crean y ejecutan con el auxilio de los dioses.... El que sabe comunicar dignamente sus ideas nada debe temer de los caprichos del público...".

A lo que replica aquel otro que "el objetivo del poeta se cumple cuando queda la multitud asombrada, lográndose así el objetivo de ser un hombre admirable porque únicamente aglomerando una multitud de hechos lograreis interesar a la multitud...".

A lo que contesta el poeta: "¿no veis cuán triste es semejante oficio y cuanto repugna al verdadero poeta? Para complacerte debe el poeta con toda la alegría de su corazón renunciar locamente a su primer derecho, al derecho de ser hombre que recibió de Dios".

El propio Fausto afirma más adelante que uno ha de aspirar tan solo a "un éxito modesto sin imitar nunca a los locos que incesantes agitan sus cascabeles puesto que no se necesita tanto artificio para manifestar la razón y el buen sentido".

El debate es clásico. Lo que es nuevo es que todo lo que importa haya pasado a definirse en clave de "multitud".

[827] En este sentido, es correcto afirmar que la democracia se caracteriza por la identidad entre gobernantes y gobernados. Es elemento esencial de la democracia el control popular sobre el proceso de toma de decisiones" (W. Böckenförde, *Estudios sobre el Estado de derecho y la democracia*, Madrid 2000 p.89).

22. Hacia el siguiente escalón de progreso social: del principio democrático al Estado democrático de la Cultura.

La asociación acostumbrada entre Estado democrático y "Estado de la Cultura" no es tan perfecta como suele pensarse.

En tiempos democráticos la Cultura depende del sentir colectivo. Y es claro que un ciudadano que trabaja 8 horas al día, o más, en una oficina... no es el sujeto adecuado para definir qué ha de ser Cultura [828].

Ahora bien, lo que han de primar son los principios rectores del orden social. De modo que la Cultura será su reflejo.

Lo contrario sería que la Cultura informe de cuál es el mejor modelo social para su desarrollo. Pero esto no es posible.

No obstante, el Estado de la Cultura podría servir de orientador de un nuevo orden social. Se trataría de progresar en lo democrático, en la esfera política, pero conseguir corregir los resultados en el plano de la producción cultural de impronta social.

Si el colectivo dispone del poder de definir los productos culturales de interés, es claro que estos nunca podrán ser del todo satisfactorios.

Es decir, el problema está en que el pueblo, mediante algo aparentemente **anecdótico** como la adquisición (o no) de un libro, o poner el televisor en funcionamiento… termina decidiendo el hecho mismo de **la producción** de la Cultura. Y, entonces, el resultado se ofrece visible, en estos términos de Cultura pop o telebasura, o similar.

En este trabajo se está explicando cómo la sociedad podría partir del Estado de la cultura para ser ordenada y cómo, pues, el Estado de la Cultura puede ser la pauta para la nueva ordenación de la sociedad.

23. **La Cultura basura es la Cultura democrática.**

Es lo que hay, y nos disgusta, al parecer reconocerlo; pero es lo coherente con la democracia.

Debemos ser coherentes. Una de dos: o nos conformamos con lo que hay, y lo aceptamos. Y asumimos la democracia como es. O la solución viene por un cauce que contrapese el principio democrático con otros principios constitucionales, es decir, el Estado de la Cultura.

La telebasura no se cura con más democracia; es la democracia. No vale, para solucionar el problema, pretender "más democracia". Porque ello significa "más

---

[828] Peter Sloterdijk, *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna editorial pretextos*, Madrid 2002 p.66.

telebasura". El problema, de haberlo, lo genera la democracia. No es la democracia la solución para resolver algo supuestamente antidemocrático (Gustavo Bueno[829]).

El problema es que las cosas han de ser como la gente quiere. La virtualidad de la democracia es evitar que se impongan ideas por muy loables que sean. Lo más seguro es atender a la voluntad popular general. Según esto tendríamos que confesar la derrota Del Estado de la cultura. Todo hay que decirlo. Precisamente, la democracia basada en la soberanía popular y el sufragio universal evita también el comunismo.

Igualmente, Paul Virilio[830] afirma:

-"PV. ¿Y en el arte en qué consiste la democratización?

-PV. En el arte la democratización es la Cultura pop que es el supermercado del arte. La Cultura pop es una mierda, lo que no quita que tenga algunas obras buenas. Pero la Cultura pop es como la publicidad, como el cartel publicitario de una cerveza o del McDonald's".

Como apuntaba asimismo Baudelaire, "implacable dictadura la de la opinión de las sociedades democráticas.... Diríase que del amor impío a la libertad ha nacido una nueva tiranía, la tiranía de las bestias, o zoocracia, que por su insensibilidad feroz se asemeja al ídolo de Juggernaut"). ¡Qué tufo a trastienda!, como decía Joseph de Maistre. (…) Poe, que era de buena casta, y que por lo demás declaraba que la gran desgracia de su país era no poseer una aristocracia racial, dado que, decía él, en un pueblo sin aristocracia el culto de lo bello solo puede corromperse, aminorarse y desaparecer. Y que

[829] Esta idea que vengo desarrollando, puede ser explicada asimismo siguiendo el pensamiento de otros autores: "la sociedad democrática se caracteriza fundamentalmente porque sería en ella en donde se conforman los sujetos electores de los bienes. Y esto es solo posible si el *desarrollo de la producción está asegurado* y a una escala determinada. Si el proceso dialéctico de la sociedad aristocrático-feudal se caracteriza porque ella conforma guerreros y productores (campesinos, artesanos) que consumen según unidades grupales (como ocurre también en una sociedad comunista en la que la producción esté orientada para un consumo distribuido por unidades sociales y no necesariamente familiares), la sociedad democrática se caracteriza porque ella conforma, a través del mercado, al elector de bienes de consumo que, a su vez, *determinan las normas de producción. La audiencia en la sociedad democrática es la que manda y la televisión basura tiene que obedecer a esta demanda y no ya por razones éticas o morales sino por razones de simple supervivencia democrática" (*Gustavo Bueno, *Telebasura y democracia cada pueblo tiene la televisión que se merece*, Madrid 2002).

Puede verse también Jorge Carrión, *Teleshakespeare: las series en serio*, Edit. Errata Naturae, 2011. Ya antes, Agustín de Foxá, *Madrid, de Corte a checa*, sucesivas ediciones, puso de manifiesto (a través del personaje protagonista de la obra, José Félix) que el trándistto característico de España, desde la Monarquía de principios del siglo XX, a la República Española, fue el tránsito de lo elegante a lo chabacano. La historia se repite.

[830] Me refiero ahora al libro de Paul Virilio y Enrico Baj, *Discurso sobre el horror en el arte*, Edit. Casimiro 2010.

acusaba en sus conciudadanos hasta en su lujo enfático y costoso, todos los síntomas del mal gusto característico de los advenedizos, que consideraba el progreso, la gran idea moderna, como como un éxtasis de papanatas (...)[831]".

La solución es el Estado de la Cultura. La "**democratización"** es la respuesta que se otorga comúnmente para resolver todos los problemas. Si algo falla, en lo cultural al menos, se afirma entonces (casi sin pensar) que hace falta mayor "democratización". Si algo falla, nunca es problema de la democracia. El quid es que hace falta más democracia. Y lo curioso es que la solución, entonces, nos aleja más de la solución deseada, ya que dicha democratización conduce a un mayor alejamiento de la Cultura. ¿Por qué la solución no puede ser "la aristocracia", en el plano de la producción cultural, manteniéndolo democrático en todo su alcance en el plano del igualitario y generalizado acceso a la Cultura? ¿Por qué no hacemos algo para desvincular la dependencia de la Cultura del poder del ciudadano medio? El Estado de la Cultura sería en términos de debate no solo algo complementario al Estado democrático, sino una posible "alternativa". De hecho, el Estado de la Cultura no parte del elemento popular, sino que lo "trasciende".

Los valores superiores no consiguen desplazar la democracia. Solo cabe resignación.

24. La solución estaría en el dominio, de la Cultura artística, por los amantes del arte.

Antes incluso de apostar por el "Estado" en la búsqueda de soluciones, cabría apostar por recuperar la Cultura de forma espontánea en un **plano social**. Son muchos (y cada vez más) los ciudadanos interesados por la Cultura. Realmente, el fracaso del modelo actual ("gusto pop" de baja calidad y "arte profesional" o contemporáneo sin conexión con la sociedad), en lo que la Cultura artística se refiere, procede de estos dos factores: por un lado, el poder (un tanto inconsciente o involuntario) sobre lo cultural de la masa social que impone su gusto a la producción cultural (la gente, al comprar, mediatiza la producción cultural y, por definición, este modelo no puede funcionar culturalmente); y, segundo, la vía de la "profesionalización" del arte en cuanto al poder de opinión en materia de arte.

El arte siempre ha tenido un dueño. Hoy sus dueños son esos dos colectivos citados: el pueblo como conjunto y los sabios del arte[832]. Creo que el "dueño" del arte (entendiendo por tal el factor determinante de la producción de Cultura artística) deben ser todos aquellos que tienen inquietud artística. Estos han de conseguir dominar la producción artística. Si nos damos cuenta, en el modelo actual, se está marginando al colectivo amante del arte y con interés real en la Cultura ("el melómano abandonado"). El "dueño" del arte debe ser ese otro colectivo social que no está ni de ese lado ni de este otro. Se trata de personas que no tienen, como única profesión, el estudio del arte. Son

[831] Citas tomadas del Prólogo a Edgar Allan Poe, sacadas del libro E.A. Poe, *Poemas,* editorial Weston 2014.

[832] El arte como casi todo hoy día es asunto de expertos y el resto queda excluido; o como mucho puede uno apuntarse a las visitas guiadas para enterarse de lo que hay.

personas a las que les interesa el arte. Y que, en función de su tiempo libre, pueden incluso llegar a dedicar sin embargo, todo su tiempo al arte, sobre todo en épocas de madurez. El arte debe caer bajo el predominio de este colectivo y, si para que haya arte es preciso, también el poder social. Por no hablar del mecenazgo.

Si, para conseguir este modelo cultural, por lo demás harto exigible, el arte pasa a acariciar esa otra función de distintivo social, es preferible esto, a ese otro modelo que termina desvitalizando al arte.

El arte no puede ser tema popular, pero tampoco tema dominado por estudiosos. El arte debe relacionarse con los "interesados" socialmente en el arte. Como decía Borges, "no se enseña el arte, sino el amor al arte". El arte no es solo tema de estudio, es un tema de sensaciones e intuiciones. De esta manera, se conseguiría poner en conexión la Cultura artística con la sociedad. Y es que la Cultura es tema de ese colectivo interesado por la Cultura. En definitiva, ni pueblo, ni profesionales, ni burgueses. La solución de la Cultura artística es el colectivo con sensibilidad e inquietud cultural. Ha de dinamizarse la sociedad. La política no es tampoco la solución. La Cultura es tema de gente de Cultura [833]. Por su parte, la correspondencia de este modelo social, en lo público, es el Estado de la Cultura. El Estado de la Cultura no puede ser definido completamente a imagen y semejanza del principio democrático. Dicho principio es el único capaz de competir en prestigio con este último. En general, es capaz de servir de punto de arranque para la definición última de todo el diseño constitucional. Todo aquello que aporta el principio democrático lo aporta también el Estado de la Cultura, si bien este aporta algo más. El estado de la cultura conlleva un programa de humanización, qué es incluso más perfecto que el Estado democrático.

25. La masificación, reflejo del principio democrático, con sus ventajas e inconvenientes.

Otro problema que genera el principio democrático es la masificación y la abundancia o el exceso de información.

Nuevamente, este fenómeno tiene una parte positiva. Hoy día pueden producir Cultura muchos más individuos. Se asiste a la masificación o proliferación de escritores o de artistas en general. Se están construyendo más museos de arte que nunca; las exposiciones atraen a públicos masivos; el mundo del arte se ha expandido no solo global

[833] Desde esta perspectiva social que nos ocupa son interesantes algunas ideas de J.A. Pérez Tapias, *Filosofía y crítica de la Cultura*, 1995, 2ª edición en 2000), cuando habla de cómo la Cultura nos permite una "**mirada cálida** hacia lo humano" y cuando se destaca el giro antropológico renacentista que consiste en el paso de un modo de pensar teocéntrico a un modo de pensar antropocéntrico. La propia evolución del ser humano y de la sociedad se mostraría en clave de un salto humanizador y paulatino en el que la hominización desemboca en la culturización. La Cultura se revela como lo más inmediato y acorde a la naturaleza humana y a sus necesidades. Presenta una tendencia hacia la utopía. Y a través de ella se llega al concepto de socialidad.

sino también socialmente, con ingentes cantidades de artistas [834]. Como ya decía Otto Weininger a principios del siglo XX, "Cultura es la palabra por la que hoy en día todos luchan y claman victoria" (*Sobre las últimas cosas* [835]).

Lo característico de nuestro modelo es la masificación, la abundancia[836]. Son muchos quienes lo destacan (Steven Pinker, por ejemplo).

Marina **Garcés**, *Nueva ilustración radical* [837] llega a proponer una "psicología de la atención" ante el exceso de información.

Es imposible absorber la información existente de libros que se publican. Hay más editoriales que nunca. No hay más que acudir a un centro comercial para darse cuenta del triunfo del libro. O a la feria del libro de cualquier capital para darse cuenta de la democratización de la Cultura con todas sus virtudes y sus defectos.

Tal abundancia redunda en la imposibilidad de la Cultura. Muere de éxito.

Al final, cuando algo se masifica, la clave pasa a ser entonces el azar; todo depende del "amistoso azar" como lado positivo y amable de la Cultura artística. La suerte y los amigos son la clave, al final, en un modelo así. El amistoso azar.

Por eso, aunque sea al azar se hace necesaria una selección. Debemos conseguir la difusión y reiteración de imágenes culturales como modo de visualizar más la Cultura artística. El arte, en definitiva, requiere, más que calidad, una convención, por la que algunso bauticen algo como arte[838].

---

[834] Dorothea von Hantelmann, *Cómo hacer cosas con arte*, Edit. Consonni 2020; Angus Hyland y Emily King, *Cultura e identidad. El arte de las marcas*, Ed. Blume 2006; Peteer Weibel y Andrea Buddensieg (ed), *Contemporary art and the museum*, Hatje Cantz 2007.

[835] Antonio Machado libros 2008.

[836] Michael Baskhar, *Curaduría, el poder de la selección en un mundo de excesos*, 2016 original, 2017 en español (Fondo de Cultura económica).

[837] Editorial Anagrama 2021.

[838] Resulta útil la posición de **George Dickie** para quien el arte en sí mismo no se puede determinar con referencia a los estados mentales u otras percepciones directas, sugiriendo en cambio que una institución sea el punto de partida para determinar el arte. Considera que una obra de arte es un elemento al que un grupo de expertos ha dado dicho el estatus. De acuerdo con Arthur Coleman Danto, la teoría de Dickie implica una elite independiente. El concepto de obra de arte, Dickie lo tomó de Arthur C. Danto. Según Danto, Dickie fue el fundador de la teoría institucional de arte: «la teoría institucional del arte [...] como si fuera un malentendido creativo de mis escritos». También Danto entiende su teoría del arte como una teoría institucional, pero a diferencia de Dickie lo entiende constituido por una asociación libre de individuos que participan en un discurso de las razones, que transfiere el estado del arte las cosas. Comparó la concesión del estatus de arte a un acto de bautismo sujeto a ciertas convenciones. Distinguió las convenciones

25. La decepcionante salida, a los problemas, que nos ofrece la soberanía popular: la huida a lo privado.

Puede observarse que, en los países anglosajones, ejemplos habitualmente de lo democrático, está muy arraigada una significativa actitud antidemocráticamente-democrática, de buscar **una "salida**" (quien pueda) frente a los efectos de lo democrático:

Lo típico es que, *quien puede*, huya a lo privado; huya, en el fondo, del modelo que nos propone lo democrático. Esto llega a convertirse en una auténtica necesidad, en especial, cuando se observa que la intervención del Estado, lejos de resolver los problemas, los acentúa, imponiendo planteamientos ideológicos o lingüísticos que no satisfacen).

Lo característico entonces es que, *quien pueda*, acuda a servicios privados.

Pasan a ser característicos los centros privados de enseñanza, los clubes privados para la organización de eventos etcétera, es decir, entidades diferenciadas de lo común popular de carácter público [839].

Se razona que en una democracia hay espacio para lo público y lo privado, hay espacio para la igualdad pero también para la diferenciación. Lo típico de las democracias más clásicas es, así, una actitud "de huida" de los efectos que genera la democracia ("huida de la democracia", pues). El caso inglés es evidente.

Se busca, por ejemplo, estudiar de forma diferenciada; y para eso hay que pagar a veces ingentes cantidades de dinero.

La tendencia (a nivel incluso mundial) es clara. Muchos padres de familia, pensando en la mejor educación de sus hijos, invierten sus ahorros en colegios o centros que cuestan mucho dinero. Se genera una nueva esclavitud en la sociedad pop.

Al parecer, el caso es escapar de ella, si se puede. *Al parecer*, el principio democrático conduce a que uno tenga que solucionar "sus inquietudes" privadamente.

Proliferan, así, universidades y colegios privados…. Los centros públicos pierden prestigio.

---

primarias, que requieren que los artistas y el público participen o se involucren de la actividad artística; y las secundarias que determinan como se presentan las obras de arte." Algunas obras de Dickie son: Aesthetics: An Introduction (Pegasus, 1971); Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis (Cornell University Press, 1974); The Art Circle (Haven Publications, 1984) (versión española: El círculo del arte, Paidós); The Century of Taste (Oxford Press, 1996); Evaluating Art (Temple University Press, 1988); Art and Value (Blackwell, 2001).

[839] Visión esta que parece compatible con el propio Tocqueville en su reto de conjugar libertad con igualdad (A. de Tocqueville, *La democracia en América*; igualmente, Eduardo Nolla, *Alexis de Tocqueville, una biografía crítica*, 1985).

Hay una cierta hipocresía en todo este fenómeno. El principio democrático afirma un sistema, pero también provoca o invita a huir de él. El progresista "venido a más" es un caso típico de esto. De hecho, la mayoría de los progresistas han ido a colegios de curas, siempre que sus progenitores se lo han podido permitir.

Pues bien, en términos, cuando menos, de debate, resultaría la pregunta (posiblemente desagradable o incómoda para todos, es decir, los representativos del sistema y los que dicen no serlo, pero que en el fondo están también cómodos con la posibilidad de lo privado) de si no sería mejor que los más capaces, en vez de refugiarse en lo privado, fueran aquellos obligados a gobernarnos. A los mejores, en vez de incitarles que busquen su vida en lo privado, se les conminaría para que nos gobernasen socialmente, porque son aquellos que más tienen que aportar -por su mayor formación- a la sociedad. Es decir, de lo que se trata es de que, de esta forma, todos nos beneficiemos de su mayor formación, desde el momento en que la sociedad representaría sus valores. En vez de los habituales representantes del pueblo, lo público quedaría dominado por estos otros. Se trataría de apostar por lo público. Pero que esto quede impregnado de espíritu aristocrático.

Es dudoso si "lo actual" (la propia idea de representatividad popular) beneficia al pueblo. O si lo que le beneficia es esto otro.

La pérdida de peso o prestigio de lo público se empieza a manifestar incluso en Francia, cuna del modelo público. La ENA tradicionalmente nutría de talento a los gobiernos; y el quid era que todo lo atractivo socialmente pasara por el estudio de unas oposiciones (públicas). Y que la enseñanza pública y laica fuera generalizada e igualitaria (es decir, sin regionalismos).

Por contrapartida, lo público no puede ser identificado con una tendencia ideológica de izquierdas.

Sin embargo, todos parecen preferir "lo actual": lo público donde el que puede se va a lo privado.

26. En realidad, todo el problema procede de un simple efecto "indirecto" y no consciente ni deseado del principio democrático.

El principio democrático exige igualdad de oportunidades en el acceso a puestos relevantes, los servicios, la cultura, etc. Sin embargo, no se está entendiendo bien este principio, provocando efectos no deseados por él.

En lo que atañe a la discusión de este trabajo, significativo es que los ciudadanos en realidad **no piden** tener el "poder sobre la Cultura". Este poder es una consecuencia indirecta del principio democrático. El pueblo, obviamente, lo que desea es una mayor influencia, o influencia real, sobre el poder *político*. Sus reivindicaciones son estas. Lo significativo es, entonces, que el pueblo demande más democracia para tener más poder en lo político, y no lo consigue. Y que, en cambio, obtenga un poder sobre lo cultural, que no pide, pero que adquiere. Ni los filósofos inspiradores del orden actual podrían haberse imaginado que la cultura terminaría sucumbiendo a la soberanía popular con los efectos que se están produciendo.

En lo cultural, los ciudadanos generalmente o bien tienen una actitud puramente pasiva, o bien se conforman con disfrutar o entretenerse. No pretenden "hacer un diseño social a imagen de su gusto pop", pese a que es el hecho que se produce [840].

Históricamente, siempre ha habido Cultura popular o influencia del gusto popular en la creación artística. Pero, por lo general, el espíritu del tiempo ha sido otro.

La ciudadanía es sabedora de que, contemplada en su conjunto, tiene bajo gusto, en comparación con el gusto reinante en otros modelos históricos. Y es sabedora de que históricamente nunca su gusto impregnó el diseño social.

Es por tanto cuestionable que los no expertos en Cultura, es decir, el elemento popular, mediaticen *de facto,* y sin pretenderlo, el hecho de la producción de la Cultura dominante.

Este efecto final del principio democrático no es ni siquiera deseado por dicho principio. Este simpatiza con el Estado de la Cultura. No es su oponente. Es decir, la impregnación social de otro gusto no sería una contradicción con el principio democrático sino la superación de una anomalía inconsciente que se ha producido.

La suma de mandos a distancia de tv, de los ciudadanos o la suma de decisiones en su poder de compra no puede llegar a determinar la Cultura. Es un efecto indirecto e indeseado. Lo democrático no puede ser esto.

Estos efectos no se acompasan con lo mejor para la población. Esta quiere, en el fondo, que se imponga lo mejor, la mejor educación para sus hijos. Lo chabacano debería ser antidemocrático. El desiderátum no puede ser sino que todos se beneficien de los productos culturales de altura. ¿O es que queremos lo contrario? ¿Cuál es, incluso, la voluntad real de la mayoría? ¿La que se manifiesta irreflexivamente de forma mayoritaria, de baja calidad? ¿O la que beneficia en el fondo al colectivo?

27. **La "soberanía bob"**.

De la soberanía pop a la soberanía bob. Al hilo de lo anterior, en realidad, el problema, más que el pueblo (que se sometería, posiblemente, con gusto, al mejor sistema cultural[841]) es el propio intelectual.

---

[840] Puede verse B. Muñoz, "Cultura y pseudoCultura: análisis de los núcleos simbólicos y estéticos de las sociedades postindustriales", Kobie, 1987; H. Marcuse, *Ensayos sobre política y Cultura*. Barcelona, Ariel, 1981; del mismo, *La agresividad en la sociedad industrial avanzada*. Madrid, Alianza, 1981; B. Muñoz, *Teoría de la PseudoCultura. Estudios de Sociología de la Cultura y de la Comunicación de Masas*, Madrid, Fundamentos, l995.

[841] En una entrevista a Umberto Eco (puede verse en www.abc.es/Cultura) se participa de esta idea de que, cuando la Cultura tiene un propio código sin el oponente popular, se dejan apreciar sus logros *sin que a la propia gente por ello le vaya mal*: "trabajé cuatro años en la televisión, en los años 50. Entonces había un solo canal, en blanco y negro, pero a las nueve de la noche ponían Shakespeare, o «Guerra y paz»,

Si se le pregunta que se posicione sobre el debate que planteamos, probablemente la respuesta, lejos de defender "lo suyo", sería de tipo populista o demagógico. Primaría posiblemente afán de notoriedad, o bien espíritu progresista. En intelectual se decanta por lo popular.

El intelectual, por lo general, no ha venido reclamando una esfera propia dentro de la soberanía. Le ha interesado más su versión oficinesca. O la proclama de lo pop.

Surge, así, un mundo que es distinto de lo que dice ser. En apariencia solo, el intelectual defiende lo intelectual. Si puede, prefiere ser famoso. Lo pop no tiene oponente. ¿Pop o bob?

29. El principio de representación popular.

Hay representantes políticos del pueblo y hay representantes o muestras culturales del pueblo.

El paroxismo de la soberanía pop es cantar canciones de pobres o indignados, para de esta forma hacerse uno rico. Este es el gran logro de la modernidad, que viene de la Revolución francesa.

Todo lo importante pasa a estar definido de esta forma. O algo es representación de los valores populares, o no es nada. Lo intelectual pasa a ser lo contrario de lo que dice ser, porque, para ser, ha de ser representación de algo distinto. Pasa a representar otra esencia. Esto lleva a la sensación de que aquello que se hace intelectualmente no sirve para nada.

Y, sin embargo, no es posible algo mejor. No pueden compartirse las críticas, en lo político, contra la democracia. Dentro de las críticas a la democracia ha venido siendo habitual también negar la idea de representación popular invocando la ignorancia de la ciudadanía acerca de los aspectos políticos, económicos y sociales fundamentales en una sociedad, que la inhabilita para elegir entre las diversas propuestas (en la *República* de Platón, o las *Historias* de Polibio etc. se encuentran claros testimonios de esta postura)[842].

---

o Pirandello, *y a la gente le iba bien*. Había transmisiones políticas en las que uno hacía una pregunta y el otro contestaba, mientras que ahora gritan, se insultan. Entonces, en cierto sentido, la televisión antigua era mejor, porque la cuota de basura era mínima".

[842] Las citas del tenor serían numerosas. En *El libro del desasosiego* Bernardo Soares (heterónimo de Pessoa) afirma que en la vida de hoy, "el mundo solo pertenece a los estúpidos, a los insensibles y a los agitados". "Dejad a los iletrados que sientan su inferioridad", dice Schopenhauer en Parerga y Paralipómena. Y, como también se ha dicho (así, Cornelio Cornejin, *Pessoa y yo, Editorial Matrioska),* "si los mejores escritores no son jamás leídos la que sufre una dolorosa derrota es la Cultura". ¿Por qué no la democracia aristocrática, en vez de la demogracia? Sobre el término "demogracia" puede verse, en internet, mi artículo con ese nombre: "demogracia".

Este argumento suele ser citado para discutir la representatividad popular en ciertos ámbitos de actuación.

No comparto esta apreciación contraria al principio democrático. Más bien, la soberanía pop es incuestionable en lo político. Cosa distinta son sus efectos culturales que deben corregirse.

La solución sería, pues, proclamar la democracia en lo político y la aristocracia en lo cultural. La política en la política y lo cultural en lo cultural. O bien lo cultural en la política y lo cultural en lo cultural.

La soberanía popular en lo político hoy se entiende porque el pueblo tiene criterio, siempre mejor que el del gobernante. No cabe duda de su instinto político. Lo propio del pueblo es decidir sobre política, no influir el desarrollo de la Cultura, pese a que esta, por su parte, ha de conseguir conectar con aquel. Diríamos (por usar una frase expresiva, no exenta de exageración) que el pueblo "es inteligente, pero tiene mal gusto". Esta frase expresaría ese necesario mayor "poder político" del pueblo, pero alejado, no obstante, de la dominación de la producción cultural.

Como ya nos consta, por un lado, el pueblo influye en la creación de un modelo de "arte" pop. Y, por otro lado, se generan élites que producen un arte desconectado de la realidad y de la sociedad. Con esta desconexión, referida en último lugar, lo peor no es que el arte desconecte del elemento popular en general, sino que desconecta de ese colectivo que en todo tiempo y lugar puede ser el motor social de la creación de arte, tanto en el aspecto del disfrute, como en el aspecto de la producción. Se crea una casta de estudiosos del arte o del mercado del arte [843].

29. La utopía del Estado de la Cultura.

Como la Cultura, en virtud del principio democrático dominante, es expresión del gusto de la mayoría, la solución coherente con el Estado democrático sería una pura **utopía:** es decir, que el conjunto de los ciudadanos tuviera un gusto alto y una formación muy elevada [844].

---

[843] **M. Onfray**, *Las razones del arte, una introducción al arte, desde Lascaux a Koons*, Ed. Paidós, 2023. Más que muerte del arte hubo muerte de la relación del público en general. El arte contemporáneo se ha convertido en una actividad de élite, aristocrática. Obviamente, se está pensando por Onfray en el arte pictórico contemporáneo, pero la reflexión sería extrapolable al musical. Sin embargo, en este, el elemento popular ha generado sus propias formas. En todo caso, la desconexión es evidente. A su juicio, hay una proliferación de discursos nebulosos sobre el arte, que contribuyen que el arte pase a ser sectario. Y del que disfruta una minoría. Hay una influencia de filosofía y de discursos vacíos.

[844] Surge así la conexión entre Cultura democracia y educación. Por todos, C. Flores-Rodríguez, Cruz/M. Martín Sánchez, *Educación y democracia contemporánea. ¿Por qué se cuestiona la democracia en tiempos de crisis?,* Madrid, 2022, en términos

Esto no es dable.

Podremos exigir, al ciudadano, desde una perspectiva democrática, "participación", "ética", "civismo" [845], etc. pero ¿hasta qué punto se le puede exigir el nivel necesario de "Cultura" para que esta después pueda darse?

Como pone de manifiesto por ejemplo George **Steiner**, *Fragmentos*[846], "el número de hombres y mujeres equipados para asimilar una síntesis kantiana a priori, un soneto de Shakespeare, una teoría de cuerdas, puede seguir siendo mínima. Una mayoría incalculable de la humanidad elegirá ver telenovelas en vez de leer a…, hará del fútbol una religión global y considerará al pensamiento abstruso como algo cómico o vagamente amenazante. ¿Y por qué no habría de hacerlo?¿Qué obra de arte, qué poema, qué hallazgo topológico ha logrado mantener el hambre a raya, acerca la injusticia se llama soportable la humanidad necesita zapatos no a Puskin (Písarev)".

No obstante, uno se pregunta, por referencia a la última frase, si hoy día sigue siendo así y que la humanidad necesita más zapatos que a Puskin o más bien es lo contrario.

En todo caso, es una utopía que, después del trabajo, la mayoría de la gente dedique su tiempo a educarse en el nivel exigible para que pueda darse la Cultura propiamente dicha. Esto requeriría que el ciudadano empleara horas no solo en tener la formación necesaria, sino en conocer qué autores, de entre los que publican, son merecedores de la adquisición de sus obras, con sentido de responsabilidad, habida cuenta de que, con su decisión, está provocando la producción misma de la Cultura. Esto es una utopía.

Ahora bien, veamos lo que se dice seguidamente.

30. Del campo a la oficina y de la oficina al escenario.

"Una oficina" (con ordenador y calefacción) es el nuevo *Zeitgeist*. La "mentalidad de oficina" impregna nuestros comportamientos.

Sobre este tema de la oficina existe numerosa literatura. Así, Melville, Robert Walser, Mario Benedetti, Roberto Mariani[847], R. Musil, F. Dostoievski, etc.

---

de democratización, respeto a la diversidad y a la igualdad de todos. "El papel institucional de la escuela está determinado por la Cultura democrática, de la cual es protectora y reproductora".

[845] Este es en efecto el enfoque al uso; por todos, A. Robles Egea/R. Vargas-Machuca, coordinadores, *La buena democracia; claves de su calidad,* Granada 2012.

[846] Editorial Siruela 2016.

[847] Incidamos por ejemplo en *Cuentos de la oficina*, 1925, de Roberto Mariani, siete cuentos relativos a empleados de oficina. Seres que viven con el deseo de escapar a la monotonía y mediocridad de sus vidas, pero que se mantienen inertes,

Con la oficina se supera el nivel de la precariedad. Qué duda cabe que la vida es mejor sentados delante de un ordenador que trabajando en el campo a la intemperie. El origen de la sociedad de oficinistas no está probablemente en una necesidad. Más bien, su origen está en la tendencia humana de mejorar las condiciones de vida, incluso aunque en realidad sobren oficinistas; o que lo que se haga sea en el fondo una inutilidad. Lo importante es emplear personas y que tengan un sueldo con que vivir. Nos podemos permitir mantener socialmente a funcionarios y oficinistas. Se vive mejor así.

El tercer nivel sería entonces la conversión de la sociedad-oficinista (de la rutina) en una sociedad de Cultura. De hecho es impresionante la cifra de nuevas fundaciones que se crean, y de actos culturales que se organizan...

En este sentido, es evidente que, a nivel social, se está creando un colectivo ingente de personas dedicadas a escribir o pintar, personas interesadas en asistir a actos culturales, personas que organizan en "cada barrio" actos de Cultura. El colectivo crece y crece. Se trata del escritor *amateur*. Las publicaciones literarias de este tipo cobran, en el anonimato, cada vez mayor protagonismo social. Cada vez se cree menos, incluso, en la Cultura de las grandes editoriales comerciales. Hasta se produce mejor literatura fuera de ellas[848]. Esto conlleva una cierta transformación del arte y de las élites pop (o élites o castas "culturales" que se apropian de lo cultural, el capricho editorial).

Cierto que la masificación de lo literario produce también degradación de lo literario. Pero también hay un lado artista: una vez que el oficinista se libera del aburrimiento de su oficio (por jubilación, o antes, cuando la oficina deja más tiempo), desarrolla su personalidad a través de la Cultura. ¿Qué significado tiene este positivo fenómeno en el contexto de las ideas que defendemos? La cuestión parece clara. La soberanía pop se vuelve más cultural. Ambos campos se relacionan mejor entre sí.

Todo esto no aporta desde luego una solución definitiva, es un espejismo, pero tiene algunos rasgos de interés.

31. El Estado intervencionista desideologizado. Para la "visualización" de la Cultura artística.

---

soportando la aplastante rutina de la oficina y la obediencia al jefe, para sobrevivir. El libro comienza con "La balada de la oficina", en la que Mariani emplea un tono irónico y poético. La obra es la mejor realizada por Mariani, que hace una precisa descripción del hombre de clase media que ve morir sus sueños de adolescencia para sumergirse en una existencia gris.El libro es uno de las más representativos del realismo social impulsado por el Grupo de Boedo.

[848] En esta línea, Valentina Tanni razona que cualquiera se encuentra en condiciones (en el mundo post ready made) de producir objetos de tipo artístico, en el mundo del internet, los medios de prodduccionestan cada vez mas extendidos, los objetos de interpretación son cada vez más abundantes.es un autor sin necesidad de conocimiento profesional o técnicos. Los recién llegados son imperables. Las élites pasan a estar obsoletas. Es un fenómeno incontrolable. Hay una masa de creadores. No se reconocen en un status específico. Valentina Tanni, *Memestética*, Ed. Turner 2023, con citas bibliográficas de interés.

En otro lugar de este trabajo se estudiaba el principio de neutralidad del Estado en materia artística, como garantía constitucional. Sin embargo, mostramos **reservas** hacia este asentado postulado porque al final es un apoyo más a la consagración del modelo cultural del bostezo-pop.

Actualmente, el Estado dice no intervenir en Cultura, porque es neutral. Pero, desde luego, interviene imponiendo posiciones ideológicas cuyo fondo al final es cultural. Es decir, todo al revés de lo que debería ser.

El Estado debería intervenir porque es la forma de que la Cultura del momento llegue al colectivo social, absolutamente desinformado. Y el Estado no debe intervenir en planteamientos ideológicos de la forma en que lo hace. Por tanto, el Estado debería reorientarse por completo, hacer lo que no hace, y dejar de hacer lo que hace.

El Estado es un agente que puede contribuir esencialmente a la Cultura. Incluso aunque el fenómeno fuera al final casi arbitrario (seleccionar como iconos obras de arte para su presencia mediática constante) se lograrían efectos importantes con solo pretender este reto. No parece mucho pedir. Incluso en las dictaduras parece que el gobierno en cuestión "se interesa algo más" por la Cultura artística, aunque solo sea para perturbarla.

Un arte que no se conoce no es arte. Siendo esto así, la cuestión es clara. Es preciso un agente cuya función sea lograr ese impacto social que aquel precia. Y nadie mejor para ello que el poder público. Este **seleccionaría** obras de arte con valor cultural, para su constante difusión y visualización por doquier. Se argumenta a veces que algo es arte si tiene un previo consenso de expertos. Sí, un Estado al servicio de los amantes del arte. No lo olvidemos, al final lo que cuenta es el disfrute estético. De lo contrario, sería un hacer sin sentido.

Esta intervención pública provocaría al menos el **revulsivo necesario**, ya que no se haría esperar la contradicción social. Incluso podría pensarse en una Cámara especial dentro del Estado. O en potenciar y duplicar las Academias, o algo similar, para las reglamentaciones precisas. El arte precisa un diseño social adecuado para darse.

Estas propuestas son seguramente una **utopía.** Que lo popular quedara limitado a un plano de lo intranscendente, puede ser acorde a la Cultura, pero nadie lo quiere, tampoco seguramente los intelectuales.

El problema es que (en el plano de la producción) la Cultura ha venido dominando históricamente con su propio código. Parece ser que ha llegado la hora de que lo hagan los individuos.

Por su parte las **soluciones de compromiso** (es decir, afirmar que valen todas las posibles formas culturales, etc.) son formas de reconocer, en el fondo, que la Cultura no interesa realmente, ya que, cuando se dan todas las formas de Cultura, solo prima al final la subcultura. Y es que, en materia de Cultura, ya lo hemos argumentado, la regla de concurrencia o competencia no funciona. Sencillamente, el espíritu (ilustrado) no se logra

si queda en manos de la gente el fondo de la decisión, más si se trata de un proceso involuntario[849]. Dicho todo ello sin ánimo peyorativo alguno

La intervención en la creación de Cultura, desde el Estado, **no significaría la ideologización** de la Cultura; no vemos que crear o promocionar o provocar obras desde el Estado, como las de flauta de J.J. Quantz (es un ejemplo real) sea eso.

Obviamente, si la "no neutralidad" del Estado significa "ideologización" (como hacen las Comunidades Autónomas en España, y en parte el propio Estado), en tal caso obviamente es mejor afianzar dicha neutralidad del Estado [850] y suprimir todo debate y quedarnos como estamos. La "libertad es lo más seguro".

---

[849] Sin ignorar en ningún momento lo imposible de cuanto propugnamos, una primera referencia serían históricamente los despotismos **ilustrados**. Su base está en que, como se causa un bien al individuo, se puede imponer desde el Estado un determinado programa, legítimo en consideración a sus logros. Otra referencia es el humanismo renacentista donde los monarcas y humanistas eran sujetos activos personales de la Cultura.

[850] Precisamente, son muchas las voces que durante los últimos tiempos vienen criticando que la presencia del Estado en el mundo del arte, de la educación, de la Cultura… no sirve para absolutamente nada positivo, subvenciones buscando posturas nacionalistas, el odio y el rencor. Para eso, evidentemente, lo más seguro, nuevamente, es la neutralidad del Estado y la afirmación de las libertades (de enseñanza, de educación, artísticas, etc.). Seleccionamos algunos trabajos en esta línea, pese a que este tipo de críticas son muy numerosas: F. Savater, *Despierta y lee*, Madrid 1998 (capítulo "Contra la Cultura como identidad): "La peor agresión que hoy sufre el concepto europeo de Cultura es la educación que en ocasiones cada vez más frecuentes pretende darse en ciertos países o en ciertas regiones aspirantes a países: formar a los jóvenes en el glorioso deber de pareceos a ultranza a lo que no tienen nacionalmente más remedio que ser, en lugar de emanciparlos de ello abriéndoles a lo diverso, a lo cambiante".

J. Huerta de Soto, *Estudios de economía política*, 2 edición, Madrid 2004 p.209: "también el conflicto establecido por el gobierno de Cataluña en el ámbito de la educación tiene su origen en que ésta es pública, se financia a cargo a impuestos, y se decide políticamente en qué idioma va a efectuarse la enseñanza, coaccionando de manera sistemática a amplísimas capas de la población".

En este contexto, el minarquismo, llamado algunas veces Estado mínimo o gobierno mínimo, es una ideología política que propone que el tamaño, papel e influencia del gobierno en una sociedad libre debería ser mínimo, sólo lo suficientemente grande para proteger el espacio aéreo-terrenal de una nación.

Véase Alejandro González-Varas, *Confessioni religiose, diritto e scuola pubblica in Italia. Clueb*. Bolonia. 2005; del mismo autor, *Derecho y conciencia en las profesiones sanitarias*. Dykinson. Madrid 2009; *"*Políticas de igualdad en el ámbito educativo", en B. González Moreno (Coord.): *Políticas de igualdad y derechos fundamentales. Tirant lo Blanch. Valencia, 2009,* pp. 151-212; "La educación para la ciudadanía: entre la objeción de conciencia y recursos contencioso-administrativos", en *Anuario de Derechos Humanos, 10 (2009),* pp. 331-388; "Régimen jurídico de la educación diferenciada en España", en *Revista General de Derecho Canónico y Eclesiástico del Estado*, n. 32 (enero 2013); "Los actos religiosos en las escuelas públicas en el Derecho español y comparado",

Se ha afirmado que "consideramos que en los próximos años veremos una eclosión del gobierno sin política (…) Algo que Marina Garcés ejemplifica también hablando del proyecto educativo actual: "La escuela del futuro -dice la filósofa- no la están pensando los Estados ni las Comunidades, sino las grandes empresas de comunicación y los bancos". Ya advertíamos páginas atrás de que, de alguna manera, se había inaugurado la era del poder desinstitucionalizado. Ésta, trae consigo una cierta desideologización de la sociedad [851].

Se ha razonado, en esta línea, que "la necesidad de aislar la política cultural de los vaivenes electorales parece ser una justificación poderosa para la existencia de un modelo organizativo de Administración pública que goce de cierta independencia y autonomía funcional de la estructura jerárquica tradicional. Para Fumaroli, hay que evitar la discrecionalidad entendida como dosis de capricho y tendenciosidad política sobre la gestión de los asuntos culturales[852].

Tampoco el Estado tendría por qué tener el "monopolio de la Cultura", pero sí intervenir aportando posibles manifestaciones y dinamizando el sector. Esta afirmación es coherente con el "Estado de la Cultura".

En general, el Estado debería proponerse lograr esa **visualización** de la Cultura propiamente dicha. Se lograría así también, por cierto, culturizar el gobierno, que no viene mal.

32. ¿Por qué no se dice mejor que la Cultura no interesa?

Ah no, imposible. La cultura es el principio rector de nuestras sociedades.

No ignoramos tampoco que la apuesta por lo público o por la revitalización del Estado no es la tendencia actual. En el fondo, se prefiere lo privado, aunque se diga lo contrario. Lo que todos prefieren es en principio un sistema público que, no obstante, pueda ser obviado, por un sistema privado, si uno cae en fortuna. Nadie quiere renunciar a ese día en que a uno le pudiera tocar la lotería. Nunca se sabe. Uno propugna lo público, sobre todo si se es progresista, pero con cuidado, no sea que un día uno tenga una fortuna y convenga entonces lo privado. El que puede, en democracia, escapa de ella, como ya hemos explicado en otro lugar de este trabajo. El que puede, vive de un modo *diferente*, privadamente. Lo pop es así.

En fin, en un contexto en que, sin embargo, las intervenciones culturales del Estado no consisten en producir sonatas de flauta, sino en plantear problemas ideológicos,

---

en Revista General de Derecho Canónico y Eclesiástico del Estado, n. 19 (enero 2009), pp. 1-28.

[851] María del Carmen Muñoz Jodar, *Geopolítica del lobbying: hacia la privatización de la decisión política,* Tesis 2022.

[852] M. Fumaroli, *El Estado cultural. Ensayo sobre una religión moderna*, Ed. Acantilado, 2007; Carlos Padros Reig, en webs.uab.cat/derechocultural/2022/05/24.

parece mejor quedarse como estamos. Siempre tendremos lo privado como solución. Y la historia.

¿Por qué no se dice claramente que la Cultura no interesa?

Desde luego, a los críticos de lo que ellos mismos denominan "capitalismo", no parece interesar en realidad mucho la Cultura, ya que sus críticas van proyectadas a conseguir fines políticos y puestos relevantes, o encargos, o subvenciones.

De hecho, las posibles críticas de las tesis que aquí se propugnan vendrían posiblemente del lado de lo aparentemente cultural.

33. Del binomio "capitalismo opresor y pueblo oprimido" al binomio "soberanía pop y soberanía cultural".

En las publicaciones al uso aparece, por un lado, el pueblo oprimido y, por otro lado, élites capitalistas que obtienen ganancias explotando al pueblo.

El binomio es capitalismo-pueblo.

Quizás hoy día lo adecuado sea, más bien, el binomio pop-Cultura.

O estás de un lado, o estás del otro.

34. **Todo el asunto es un tema de diseño (social).**

Mozart no tuvo tantas garantías constitucionales, pero tuvo un diseño social que hizo posible su obra. Un diseño social que hacia posible su oficio, donde sus obras llegaban al público. Tenía sentido hacer sinfonías u óperas. Esto tenía espacio o vida. Y no parece que se quejó en vida de que le faltaran derechos.

Siempre ha existido, históricamente por decirlo así, el "elemento popular", si bien la Cultura conseguía más o menos circular de forma no dependiente o subordinada respecto del gusto de la generalidad o conjunto de los individuos.

La *Cultura conseguía* imponer su código, pese a la coexistencia del elemento popular, del que por cierto a veces se nutría, ya que ha sido muy característico partir de lo popular y elevarlo a una condición intelectual o en su caso trascendente. Aquella no dependía necesariamente de lo que la sociedad en general quisiera como tal.

Hasta no hace tanto, los modelos sociales no eran aceptables democrática o política o jurídicamente, pero sí culturalmente. Incluso en períodos tales como la Ilustración o la Democracia ateniense, en las democracias había (en lo cultural) resortes aristocráticos que impedían el gusto popular absoluto, para que la filosofía pudiera darse. Había inconscientemente un sacrificio popular, de reconocimiento de un código elevado o transcendente. En el siglo XIX se evolucionaba hacia lo democrático pero estaban presentes (hasta la Segunda Guerra Mundial) elementos distintos en la definición del diseño social cultural. La *producción de* la obra cultural podía partir de un grupo (el clero,

los monarcas y su corte, la aristocracia, etc.). En todo caso, es claro que la creación de una obra cultural no estaba mediatizada indirectamente por una supuesta voluntad popular.

El tema de la Cultura es, pues, de **diseño social.** Imaginemos que en el siglo XVIII los ciudadanos hubiéramos podido tener la facultad de decidir por mayoría (directa o indirectamente) qué obras culturales pueden manifestarse. La conclusión es clara: Telemann o Gluck no se habrían dado. Si pudieron manifestarse fue porque el propio modelo social tenía un "diseño" que los hizo posible. La Cultura habría sido, en lugar de los citados, canciones populares de diverso signo. El "espíritu del tiempo", el "diseño social", es lo determinante.

En los modelos actuales de sociedades avanzadas, evidentemente, todo esto ha cambiado. Qué va a ser o no Cultura en el fondo dependerá de la voluntad popular. La Cultura no puede ser un condicionante respecto del modelo de sociedad que entre todos deseamos. Aquello que va a ser Cultura, ha pasado a decidirse (en el nuevo contexto de los derechos y las libertades) directa o indirectamente por el propio colectivo social que integra la suma de individuos o ciudadanos. Aquel decide, como audiencia o mediante su poder de adquisición o compra, si algo se vende o no, se origina o no como Cultura. En conclusión, la sociedad es quien decide cómo "diseñarse" a sí misma.

Habrá auditorios, bibliotecas, partidas presupuestarias, incluso mucha gente empleada gracias a la Cultura. Pero, si falta el "diseño" social que la Cultura precisa, al final todos estos esfuerzos son casi baldíos. Será como poner una semilla (o cientos de semillas) en un campo o terreno que no es fértil, no esperemos que florezca nada.

Es más, cuando falta tal "diseño" que la Cultura precisa, ésta pasa a ser una carga.

Surge, así, el "sucedáneo de la Cultura artística", o bien del "espejismo de la Cultura". Algo puede existir, pero de forma solo aparente, convencional, momificada, o en la versión de otra cosa [853].

Esto afecta en especial a la puesta en valor de las obras culturales del presente, pero incluso de **las del pasado**. En efecto, a veces desde el presente se valora el pasado.

En conclusión, el problema central que nos ocupa es filosófico, de diseño social.

35. Paralelismo entre la voluntad del pueblo en lo cultural y en el mercado.

Como expone T.H. **Qualter[854], existe un paralelismo** entre la voluntad del pueblo y el mercado donde los consumidores aceptan o rechazan lo que la publicidad les sugiere,

[853] Por citar un ejemplo, lo expresa Darío Fernández-Flórez cuando afirma que uno ha de creer "en la *literatura viva, no en la momificada*" (añadiendo: "pienso que, mientras vivan hombres, la novela no fenecerá, aunque liquide su tormentoso pasado", "he dejado de creer en cierta clase de literatura. En la literatura literaria, ¿comprendes?", *Lola, espejo oscuro*, 1950).

[854] Terence H. Qualter, *Publicidad y democracia en la sociedad de masas*, Ed. Paidós, 1991.

pidiendo espontáneamente nuevos productos específicos. Colectivamente el pueblo no puede gobernar, aunque puede aprobar o rechazar lo que sus gobernantes hacen; y cuando un número suficiente desaprueba lo que se ha hecho se puede reemplazar a los gobernantes. Porque lo democrático consiste en una sociedad en la cual los ciudadanos optan por controlar su entorno y su futuro. Todo ello sin perjuicio de que pueda ser un ideal a veces. Y todo ello, asimismo, sin perjuicio de que haya que mejorar siempre y de que las cosas no son perfectas[855].

La ciudadanía dispone de un poder o "libertad de elección" (Wahlfreiheit) en relación con lo cultural. La obra cultural, para ser tal, precisa ser (cuando menos) conocida socialmente, pero la sociedad decide (como expresión de esa suma de voluntades de los individuos que la componen).

36. La gracia de la Cultura.

La gracia de la Cultura es observar cómo en nuestro mundo la Cultura se afirma como algo esencial y, sin embargo, ha pasado a ser imposible.

Es unánime la vocación de nuestro tiempo a favor de la Cultura. Nadie podría admitir lo contrario. Es hasta un valor constitucional de primer nivel. Hay una obligación constitucional, de los poderes públicos, de promoverla. Se llegará a pensar que es hoy, en las sociedades avanzadas, cuando hay Cultura. Sería incluso osado proponer, mediante el debate intelectual, la transformación de la sociedad, ante la bondad de los nuevos principios del orden social.

Y, sin embargo, la sociedad tiene unos postulados, irrenunciables, con los que la Cultura no compatibiliza bien. O, dicho de otro modo, esta tiene unas exigencias no fácilmente compatibles con el nuevo orden social. Fracasaría lo social si cumpliera con la Cultura. La culpa no es de nadie. En realidad, no hay problema, porque lo importante son y serán siempre los individuos.

La libertad, la autonomía de voluntad, han de ser el quid. El individuo elige, o al menos con sus comportamientos y actitudes, predetermina la producción de la Cultura. Esta no viene dada. Más bien, el conjunto de la sociedad determinará, como audiencia o mediante su poder de adquisición de las obras culturales, aquello que va a serlo y aquello que no va a serlo.

Eso sí, ante el prestigio acreditado de aquella, ganado durante siglos, y las consecuencias que en el fondo de ella se derivan (la Cultura es un elemento de prestigio para el propio poder de los Estados), las sociedades avanzadas de hoy no renunciarán a la Cultura.

---

[855] Puede verse también Javier Creus Román "La conformación de la idea de valor en los consumidores o usuarios culturales" en, en Varios Autores, *Valor, precio y coste de la Cultura. II jornadas sobre iniciativa privada y sector público en la gestión de la Cultura*, Xabide 1999.

Surge así otra de las manifestaciones del fenómeno: *"***el espejismo o la gracia o la hipocresía de la Cultura**", es decir, pensar que en nuestras sociedades, por el hecho de ser avanzadas, es cuando mejor puede aquella darse.

En el debate que nos ocupa es aplicable perfectamente aquello del refrán inglés de que uno no puede tener lo mejor de dos mundos a la vez ("the best of both worlds)". Los dos mundos son, obviamente, por un lado, la Cultura, y, por otro lado, el desiderátum de que cada cual opte, sin condicionantes, por aquello que más le plazca como tal.

37. La necesidad de un imposible.

Tales sujetos, afectados por el mal intelectual, han de ver reprimido su anhelo artístico, desean un "diseño social" ordenado por principios de tipo estético-cultural; anhelo de realidad respecto de aquello que no les es prescindible.

El drama es "la necesidad de lo imposible". "*Necesidad*", porque lo humano se satisface de tal forma, pese a que es, como apreciamos, "imposible", por incompatible con los valores más elementales de nuestras sociedades avanzadas.

Y es así cómo, tras la "paradoja de la Cultura" que acaba de ser descrita (cuando se piensa que vivimos el tiempo de la Cultura), todo termina en la "melancolía de la Cultura", que es donde reside posiblemente el mayor encanto del debate. Como la sociedad no puede ser el problema, habrá de serlo aquello otro, la Cultura artística. No es posible esta, y produce entonces efecto melancólico que se sacia solo con más música.

Lo más característico serán las soluciones de compromiso. Se dirá que siempre es posible el equilibrio, en temas de esta índole [856].

---

[856] Se trataría, más bien, de recuperar aquella ratio histórica por la que "la estética cobra un inusitado protagonismo por encima de otras esferas de la vida, el momento en el que se constituye como resistencia a la política en nombre de algo más noble que la política, algo con un aura más resplandeciente: la vida como obra de arte". En general, en la Ilustración se da una "sorprendente prioridad a las cuestiones estéticas". Es decir, una "estetización del Estado" en la línea de Burke, político y filósofo cultivador como es sabido del pensamiento estético y que veía en la Constitución una obra relacionable con el arte. "Aunque lo estético no nos brinda ningún conocimiento, sí nos ofrece algo discutiblemente más profundo: la conciencia…" (Terry Eagleton, *La estética como ideología*, Madrid 2006, presentación de Ramon del Castillo y Germán Cano, p.38; y del autor p.51, 100 y 144, respectivamente). Recordando a Schiller, *La educación estética del hombre*. Y F. Nietzsche y su famosa frase "solo como fenómeno estético se justifican eternamente la existencia y el mundo".

Siempre hubo una relación esencial entre arte, Cultura y poder hasta el punto de que aquellos son expresión de este (véase S. González-Varas *El Estado de la Cultura*). El mismo Eagleton proyecta su obra siguiendo esta misma ratio, descubriéndonos con su característico estilo este tipo de relaciones a través de los pensadores claves de la historia. A mi juicio, este mismo planteamiento se refleja hoy en nuestra sociedad ya que es acorde al principio político-democrático la posición que tenemos en materia de Cultura.

38. **La soberanía artística.**

La soberanía popular tiene correspondencia en la **producción** artística. Es decir aquella determina esta. Quien ostente la soberanía, determina los resultados de la Cultura. Lo que la sociedad (conformada bajo la soberanía popular) genere libremente como arte, es el arte.

Ahora bien, podría darse una **soberanía artística.** En vez de mandar el pueblo, manda el arte. Por tanto, este diseña.

La soberanía artística es una forma de limitar los excesos del poder popular en materia artístico-cultural. El poder popular resulta **excesivo**. Deja sin vitalidad el espacio de la posible alternativa.

Incluso el arte "contemporáneo", en el fondo, también se ve obstaculizado para llegar a ese deseado contacto con la sociedad, ya que "lo pop" ha acaparado todo el espacio social.

En la Cultura artística **musical**, el poder popular genera como producto vital la música pop. En **literatura** el poder popular condiciona la producción literaria porque la producción queda en manos de famosos (de lo contrario, si el autor no se conoce, no se puede comprar su obra).

39. La deconstrucción aplicada a la Cultura.

Se ha razonado que los sistemas democráticos arrastran de forma un tanto inconsciente principios, de distinta procedencia histórica que, propiamente, no se concilian del todo bien con la idea democrática [857]. "En esto consiste, en efecto, la

---

Discrepamos por tanto del mentado autor cuando da un quiebro a su propio planteamiento y considera que "lo característico de nuestro tiempo es que el sistema cultural se haya separado del sistema económico y del político para convertirse en un fin en sí mismo", como "consecuencia de la disociación y la especialización de estas tres esferas cruciales de actividad". El arte, "en la medida en que existe para nada y para nadie en particular, puede decirse que existe para sí mismo. Si es independiente es porque ha sido engullido por la producción de artículos de consumo". Estas afirmaciones finales de su libro traicionan el enfoque mismo general de su obra, que no es sino una indagación entre estética y poder y sus relaciones a través del pensamiento.

[857] J. M. Ruíz Soroa, *El esencialismo democrático*, 2010, para quien algunos de los principales conceptos de la moderna teoría política sobre el Estado no son en realidad sino conceptos teológicos secularizados y arrastran por ello en su estructura lógica una serie de aporías y contradicciones características del pensamiento occidental sobre la divinidad. Ello se pone de manifiesto al estudiar las contradicciones a que conducen algunas ideas políticas como las de pueblo, voluntad popular, autogobierno o autodeterminación cuando se toman como verdades últimas que pretenden sostener por sí solas el edificio institucional de las actuales democracias. No existe algo así como una «esencia» de la democracia, sino que esta es un régimen de gobierno construido en gran parte sobre principios teóricos que son contradictorios entre sí y que se han amalgamado progresivamente en una historia conflictiva y en una práctica prudencial. Desconocer esta realidad y apelar a la regeneración de la

democracia: autonomía, auto nomos. El que no recibe la ley de otros, aunque sea del Otro o de lo Alto, sino que la crea. Soberanamente. Y dos soberanías no pueden convivir en un mismo universo. *Aut* la soberanía de Dios, aut la soberanía de los ciudadanos, de manera que una de las dos tiene que quedar proscrita de la esfera pública" 858.

Ahora bien, uno se pregunta si la **deconstrucción** solo sirve para criticar valores del pasado a efectos de darlos un barniz marxista.

Más bien, cuando esto último pasa a ser una característica del pensamiento. ¿hasta qué punto deconstruir no es evitar el peso excesivo del pasado marxista en la Cultura?

El prestigio cultural del pasado marxista aporta una connotación a los conceptos susceptible de deconstrucción.

Entendemos que esta teoría vale también para esto. Al fin y al cabo, el pasado es esto.

41. La limitación del poder soberano.

En términos de debate, surge la cuestión, incluso, de si la soberanía pop no se ha convertido en un poder absoluto en lo artístico-cultural[859].

Por otro lado, **toda soberanía, sea cual sea, debe limitarse.**

El "debate", pues, consiste en que, como actualmente rige la soberanía popular, surge entonces la cuestión de si deben limitarse sus efectos.

Puede ser interesante lo siguiente: cuando se habla de **Montesquieu** (como padre de la concepción actual de necesaria limitación de los efectos de toda soberanía), se piensa en que limitar el poder significa la necesidad de reforzar la soberanía popular, como si todavía existiera un pueblo que proteger contra un poder monárquico.

Sin embargo, la idea real de Montesquieu no es exactamente esta. Su idea consistía en poner frenos o límites a cualquier soberanía que en cuanto tal se manifestara, la detentase quien la detentase. Por tanto, estando claro que, en lo cultural, el poder del pueblo se manifiesta de una forma especialmente fuerte, lo coherente (al menos con el genuino planteamiento de Montesquieu como inventor de esta concepción) sería poner freno o límite a esta nueva soberanía popular.

---

democracia mediante la puesta de nuevo en pleno vigor de su «esencia», que estaría centrada sobre la idea de autogobierno, no conduce sino a resultados insatisfactorios.

[858] P. Flores d´ Arcais, *Por una democracia sin Dios*, ed. Trotta, Madrid 2014.

[859] Siempre hubo dependencias, del artista o pensador, etc., pero la actual es bastante singular, porque es una dependencia hasta mental, del nuevo poder absoluto popular.

El pensamiento de Montesquieu se corresponde por otra parte con una realidad esencial del Derecho público, que es la desconfianza hacia todas las formas del poder. De hecho, acaso se observe esta actitud en las reflexiones de este trabajo. Desconfianza contra el poder en cuanto tal. Si lo ostenta el pueblo, desconfianza contra el poder popular. Lo honesto o valiente intelectualmente, si disgusta el poder, es fijarse en el actual, no en el de hace 60 años.

Igual que en otros tiempos se justifica la crítica a la clase burguesa o conservadora por ejemplo (como hacen todos los intelectuales del siglo XIX, así Clarín en La Regenta, o Galdós, o Pardo Bazán, o Sternheim, o John Galsworthy y tantos otros respecto de la sociedad victoriana que terminó siendo de lo más empalagoso) hoy se justifica la crítica al poder existente.

No obstante, estas ideas parecen una utopía.

Al final, las cosas deberán reflejar el sentir popular. Ha de primar el principio democrático con los efectos que se deriven. Si estos son la plasmación de una Cultura pop, habrá que asumirlo. Dejamos, no obstante, esbozadas las ideas y los retos, por si alguien toma el testigo, entre la dificultad, la utopía y la necesidad.

La "normalización de la Cultura" es muy compleja. Además, estamos todos divinamente sin Cultura. Vivimos bien y no nos hace falta. El modelo de la Cultura choca con la libertad, choca con la liberalización de servicios públicos, choca con el derecho de creación de canales autónomos, con el derecho de cada cual a ver lo que desee, colisiona con los distintos ejes del liberalismo y del socialismo. No hace falta seguir. Todos nos damos cuenta de que la Cultura no es solución.

42. Estado de la Cultura y Estado de Derecho.

El Estado de la Cultura es lo que siempre hubo, hasta el siglo XX, en concreto hasta la segunda mitad del siglo XX. Durante toda la historia, el Estado de la Cultura conformó el diseño social. Por eso se producía arte. Tras la segunda mitad del siglo XX el Estado de la Cultura cede el paso al Estado de Derecho.

El Estado de la Cultura [860] simpatiza, en sentido propio, con el llamado "Estado policía", que es la antítesis del Estado de Derecho.

Tal "Estado policía" no tiene que ver, ciertamente, con el Estado policial de tiempos más modernos, pero tampoco es aquel aceptable; ni siquiera, su posible actualización. No descarta aquel un sistema de "cláusulas generales" que permitiría, en el ámbito de nos ocupa, una actuación del poder público sobre la base de la Cultura como

[860] Si se acude a las Constituciones de los nuevos Estados se observará que éstos se definen como Estados democráticos, sociales o de Derecho, pero no como Estados de la Cultura (a salvo de la Constitución de Baviera; hecho que se explica por algunas razones históricas, pero que no deja de ser anecdótico o inesencial). En efecto, todos estos datos no son el quid. En definitiva, el Estado de la Cultura está afirmado a través de artículos dispersos de cualquier Constitución.

interés público general, sin su articulación mediante preceptos concretos que, conforme al principio de legalidad, pauten tales actuaciones.

Este debate interesante refleja, en términos esenciales, el propio origen del Estado de Derecho. Y es que el Estado de Derecho afirma el gobierno de las leyes, que es un gran invento de la modernidad: de lo que se trata es de que gobierne la ley contraponiéndose al "gobierno de los hombres". Conforme a aquel, lo importante es la ley objetiva, aplicada a todos por igual.

Diríamos que el éxito y explicación del Estado de Derecho estuvo precisamente en conseguir la superación del Estado de la Cultura en sentido propio, asociado este a esa noción, más importante de lo que parece, que es la **estética**, cuyas consecuencias para el diseño social serían casi equivalentes a las que proporciona (en sentido opuesto) el Derecho mismo. Algo vinculado por esencia al Monarca ilustrado.

La "**estética**" sería uno de esos elementos que llegan a tener carácter constitutivo del diseño social, como concepto directamente aplicable y realizable, aparte de sus propias connotaciones artísticas. Presupondría un modelo consecuente con el mismo, apto para su realización propia. A la vista están los resultados: es cuando mejor arte arquitectónico se hizo, esas grandes avenidas y majestuosos edificios del siglo XVIII (y XIX, cuando los efectos de la Cultura aún se dejan ver con igual intensidad compitiendo con otros principios que resultarán triunfantes). El caso es que los resultados son diferentes dependiendo de qué ratio se siga. Derecho, arte, todo se manifestará, pero de distinta forma.

Sin embargo, el modelo de garantías es entonces insuficiente y subdesarrollado. Se justificarían órdenes públicas basadas en tales motivos directamente estéticos, de demolición por ejemplo, o de directa planificación, en función de intereses puramente culturales, al primar esta prioridad sobre otras posibles. Las garantías, esencialmente hablando, podrán reconducirse a un plano indemnizatorio, no de garantía primaria o anulatoria[861]. No vamos a extendernos más en esto. Actualmente, toda orden administrativa, por supuesto, deviene ilegal si no cuenta con un parámetro normativo prefijado y suficientemente concretado en un plan, ley o, en su caso, ordenanza. Y, por supuesto, las órdenes se anulan si son ilegales, más allá de tener que "soportarla porque se indemniza" (dulde und liquidiere).

Cierto, todo podría actualizarse. El Estado de la Cultura no puede ser identificado solo con el Antiguo Régimen. ¿Admiten sus postulados una adaptación, profundizando en el propio Estado de la Cultura y sin pasar por otros filtros? No fácilmente. Han de primar, sin fisuras, el Estado de derecho y la seguridad jurídica

Ante la dificultad de soluciones, siempre cabe proponer guías de actuación, pautas, basadas en la Cultura, o llamar la atención para su mayor influencia y realización sociales. No obstante, quedan planteadas, aunque sea para expresar utopías, posibles vías

[861] Si bien cierta doctrina (Bullinger, Erichsen, Rüfner) ha puesto de manifiesto que no es absolutamente desconocida tal garantía primaria, lo cierto es que esto no es lo propio de un sistema de este tipo (cultural, *sin perjuicio del* Derecho) que se mueve esencialmente en un plano de garantía secundaria o indemnizatoria.

de solución, entre la ironía y la realidad, entre lo literario y lo real. Por ejemplo, la democratización debe afectar sin excepción al plano del disfrute o acceso a la Cultura artística, pero no debería determinar el plano de la producción del arte. El gusto popular no debe tener ese poder.

En último término, en ese característico juego de principios, entre principio democrático y Estado de la Cultura, ha de terminar primando el primero, ya que es indudable que la sociedad ha de estar diseñada para la satisfacción de las necesidades y deseos del conjunto de la población[862].

Eso sí, queda claro que la compatibilización que todos, sin embargo, presumen, entre Estado de la Cultura y principio democrático, es discutible.

42. **Diálogos con el marxismo**.

Seleccionamos entre un millón [863], el libro de Eloy Terrón, *La Cultura de los hombres* [864], donde se manifiestan conjuntamente todos los tópicos de la Cultura:

Primero, se sigue el planteamiento habitual según el cual hay una clase social que tiene trabajos duros y otra clase social que vive mejor. A mi juicio, la clave no puede estar en esto (puede ser irremediable), sino en la igualdad de oportunidades entre todos para optar a una posición u otra, dependiendo del esfuerzo personal (y del azar; igual para todos, pues, también).

Segundo, otra queja es que la Cultura no llega a las clases desfavorecidas.

Tercero, se pone de manifiesto que la Cultura pertenece a las clases dominantes.

Cuarto, se sigue el postulado característico de que el capitalismo (en especial, a través de la publicidad) ocasiona una pérdida de sentido del trabajo y nos convierte a todos en autómatas y nos manipula.

Se habla, en conclusión, de "Cultura necia". Como ya nos consta, compartimos esto último, pero el resto son puros tópicos.

---

[862] Es claro que lo suyo es apostar por lo democrático y denunciar lo que se entienda como su contrario, partiendo del especial valor que tiene la democracia A. Sen, *El valor de la democracia*, Madrid 2006. Incluso se razona por A. Brossat, *El gran hartazgo cultural*, 2008 (traducción 2016, ediciones Dado) una negativa culturización de lo político que a su juicio se está produciendo.

[863] César M. Arconada, *La guerra en Asturias (crónicas y romances)*, Editorial Endymion, 1979.

[864] Edit. Endymion, 2002.

44. Más que manipulación de la industria cultural, lo que hay es "capricho" de la industria cultural.

Nos referimos a Juan Antonio Ferreras [865]. Aunque sigue partiendo (porque parece inevitable en este debate) del mito de la "industria cultural", es una voz que hemos encontrado próxima a nuestros postulados. Más que una manipulación de la industria cultural lo que se percibe (así, en la literatura claramente) es un capricho o azar o amiguismo en aquello que puede importar en el plano de la influencia de la producción cultural desde el punto de vista de la industria editorial.

Como bien apunta este autor, no quedan claro los criterios en virtud de los cuáles se escogen tales o cuáles obras. En torno a la figura del "escritor mediático" afirma que "es de suponer que los encargados del lanzamiento, los especialistas de la publicidad, al servicio de las editoriales, escogen al guapo o guapa, al ingenioso o agudo, al que presenta bien, y sobre todo, al que ya es conocido, para que publique y triunfe. El lanzamiento del escritor mediático, de este nuevo monstruo de la Gran Parodia, es pura técnica publicitaria y entre otras ventajas tiene la de ser sustituible por otro de iguales o parecidas características. Lo mismo ocurría en el siglo XIX (…) de las novelas por entregas y de los autores, siempre sustituibles y hasta renovables, de las mismas". (…) "Y lo que es aún peor, la gente, la masa, la siempre inominada masa (…) se limita a comprar sus libros... El mundo editorial lanza con todo lujo a los mediáticos, y los mediáticos invaden la esfera de la Cultura, quizás de la lectura, con libros que ni siquiera han tenido que escribir... Sigue la industria del negro que escribe para los demás, y aquí es una necesidad porque los mediáticos no tienen tiempo ni talento para pergeñar unas cuantas páginas, necesitan un negro y el negro les escribe una autobiografía y después una novela que, lógicamente, será premiada en el próximo concurso".

Jurídicamente sería debatible hasta qué punto una editorial de este tipo tiene una posición dominante. La consecuencia es que está prohibido entonces el abuso de posición dominante para escoger al "guapo". El tema no es baladí. La carrera profesional de artista depende de esto. Como bien apunta Ferreras, el resto de los escritores hacen el tonto.

Profundizando en este autor, afirma que "son los mediáticos, los nuevos agentes de la diversión, los nuevos payasos...". Se pregunta Ferreras si ha muerto el escritor auténtico una vez han triunfado los mediáticos y si el escritor mediático no es el que mejor responde a las bajas necesidades de la masa. Advertimos, pues, puntos de conexión entre lo que venimos denunciando desde hace tiempo y lo que propugna el autor citado.

En este sentido, Ferreras también afirma que "lo que queda al escritor auténtico o verdadero es convertirse en figura mediática porque así se lo exige el guion de la industria que comercializa sus obras; o bien le queda también apartarse de la llamada vida cultural y seguir su camino solitario y quizás inédito desconocido, siempre vigilando su libertad clandestina. No hay más solución hoy que marginarse y combatir desde personalísimas y secretísimas trincheras y lo peor es que vendrán tiempos peores porque el pueblo se ha hecho masa y no existe intelectualidad y esta está hecha a modo y semejanza de la masa". Y llega a afirmar que "el punto de inflexión en este juego doble consistiría en analizar si la demanda de la masa llega o no a determinar y hasta qué punto a la oferta".

[865] Juan Ignacio Ferreras, *Masa, Cultura y el porvenir radiante*, Edit. Endymion 2002.

Es decir, se van descubriendo este tipo de factores en la línea de lo que propugnamos al hilo de la soberanía popular. Es significativo cómo en el debate que nos ocupa puede ser útil esta perspectiva jurídica del principio de soberanía popular y todo lo que ello representa.

El autor, no obstante, realiza estos razonamientos en relación con el capitalismo. Como ya nos consta, también compartimos que el capitalismo es negativo para la Cultura. Lo que ocurre es que, no por ello, nos dejamos llevar por la alternativa marxista de la industria cultural.

Es preciso, no obstante, estar de acuerdo con que el modelo social actual llamado capitalista genera un modelo cultural deficiente y genera "un modo de vida solitario". La alternativa que se nos ofrece es la de participar para robustecer el rebaño de la mediocridad. El autor que hemos seleccionado para profundizar en el debate, llega a acercarse a nuestra idea en el sentido de que el pueblo influye en la producción cultural cuando afirma: "estar en el mundo, expresión existencial de muy rancia raigambre filosófica, se ha transformado en estar en la televisión, en el periódico, en el cotarro comercial, siempre comercial, lo que demuestra que la masa puesta en marcha se ha transformado en autoridad y en valor, y lo que demuestra que con las masas no se juega impunemente, ya que los espíritus miserables y los ciegos corazones se han alzado con la autoridad y el poder, pues son la autoridad porque autorizan lo que sí y lo que no. Y son el poder porque solo ellos, a los ciegos y bajos espíritus, pueden autorizar, reconocer, galardonar premiar y hasta castigar -si llega el caso-. La masa moldea la sociedad y hasta la llamada Cultura se ha masificado, socializado, banalizado.... El Estado está, solo está, y está para programar y pagar, con dinero de la masa, lo que la masa pide, solicita, exige y acaba imponiendo es decir fiestas celebraciones etc.". "Nunca como ahora, en este siglo y sobre todo en este final de siglo, la masa ignominada e ignorante ha ocupado **tanto espacio social;** al parecer, la masa es la protagonista del mundo, para ella se fabrican las diversiones, para ella funcionan los espectáculos, para ella se construye algo que llaman Cultura. Pero claro es que la masa no dirige como a la masa no planifica, la masa no organiza, pero es lo amorfo que deja planificar dirigir y organizar... Hay los intereses de siempre, el capitalismo último, el que basa todo en el consumo... Y la educación está dirigida al consumo". "La alternativa que queda al intelectual de verdad es encerrarse (yo añadiría "enterrarse") en casa para practicar la libertad clandestina, pero no es suficiente, ya que la libertad individual solo podrá apoyarse, expandirse, vivir en una palabra, si hay libertad colectiva". "La masa desea un automóvil y vacaciones en la playa, un sexo fácil y un viaje por los mares del Sur no desea más, y no es ni siquiera un deseo individualizado, es un deseo masificado, banalizado también a nivel de la mercancía". En este contexto es claro que las utopías no pueden darse, y se fija en Robert Musil como antecedente adivinador de este estado de situación, quien ya opuso (a esta tendencia del hombre colectivo) lo que él llama el "hombre cultivado", es decir, un "espíritu superior".

Otra obra de interés es la de Alessandro **Baricco**, *Los bárbaros, ensayos sobre la mutuación* [866]: el declive de la Cultura burguesa occidental es "lo vulgar". Y el genio es Ingres o Beethoven. Baricco aboga por una Cultura del esfuerzo que choca con el ansia de experiencias veloces. Esto último es lo que hemos llamado sensacionismo pop. Los bárbaros viajan por la superficie, evitan grandes valores. Las cosas alcanzan sentido si

[866] Edit. Anagrama 2008.

terminan siendo “experiencia”. Es lo que por mi parte denomino “sensación”. El modo de vida del bárbaro es el espectáculo y lo veloz. Esta obra de Baricco es interesante porque conecta con nuestra crítica a la soberanía pop o, cuando menos, explica la realidad de una forma más próxima a lo que es. El aburrimiento, el pasado. La democracia es más territorio de los bárbaros que de la civilización. El poder lo tiene el más votado, el bárbaro está preparado para la democracia. La mutación consiste en un emplazamiento distinto del sentido de la existencia. Los bárbaros se han incrustrado en nuestras mentes. Se evita la profundización y el esfuerzo. Hay una mutacion que nos alcanza a todos. Todos somos bárbaros. Ya no hay bárbaros y civilizados.

CAPÍTULO 12. EL DEBATE DE LA SOBERANÍA CULTURAL Y EL ELITISMO.

1. Elitismo y soberanía popular.

Hacemos una primera alusión al tema de la élite o del elitismo desde una dimensión política. En lo cultural presenta matices que veremos después.

Si bien todo gobierno (incluso el absolutista) piensa en el pueblo, una vez nos situamos en el contexto de la soberanía popular, se manifiestan dos posibilidades:

-La primera, una soberanía popular que no descarta el dirigismo de una ideología.

-La segunda, el modelo actual occidental [867].

La consagración de esta última representación ha llevado consigo de manera inconsciente la definición, por el pueblo, de la Cultura artística[868]. Si el pueblo decide, lo que resulta es consumismo[869].

El marxismo, el inicial al menos, postuló claramente una élite, en el partido comunista, ya que una élite marxista tiene que guiar a las masas. Por eso, realmente, el comunismo termina cuando la soberanía popular, y sus gustos y maneras, se imponen. Aquel nunca renunció al elitismo en su noción de democracia popular para la realización de los derechos. Se trata de una soberanía popular dirigida.

El modelo ilustrado parece que nos lleva también a una comprensión de la soberanía popular donde no se descarta en el fondo esa idea de elitismo.

Se afirma que las élites son una realidad en nuestras democracias.

---

[867] Ernesto García Fernández (coord.), *Cultura de élites y Cultura popular en occidente, Edades Media y Moderna,* Edit. Universidad del País Vasco, 2001.

[868] La afirmación del texto nos lleva a una cierta conexión con la antropología, cuando esta habla de la "teoría de la práctica", en el sentido de una relación de reciprocidad entre la Cultura y el individuo. El sistema modela la manera en que los individuos experimentan y responden a los eventos externos, al mismo tiempo que juegan un papel activo en la forma en la que la sociedad funciona y cambia; es decir, reconoce tanto la obligación sobre los individuos como la flexibilidad y mutabilidad de las Culturas y de los sistemas sociales (Conrad Phillip Kottak, *Introducción a la antropología cultural*, Ed. MacGraw Hill 2007).

[869] L. E. Alonso, *La era del consumo,* Madrid: siglo XXI. 2005; L.E. Alonso, y C. J. Fernández Rodríguez, "Sociología del consumo", en *La sociología en España*, editado por M. Pérez-Yruela, Cis, 2007; J. Callejo, "Elementos para una teoría sociológica del consumo" *Papers* 47, 1995; M. Douglas y B. Isherwood, *El mundo de los bienes. Hacia una antropología del consumo,* Ed. Grijalbo, 1979; E. Fernández Porta, *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la era afterpop,* Edit. Anagrama 2008.

2. Tendencias.

Interesa conocer algunas concepciones sobre el elitismo, en el contexto mismo de la soberanía popular no plena[870].

Puede citarse a **George L. Mosse**, *La Cultura europea del siglo XX* [871] quien dedica un interesante capítulo a las "teorías de la élite" citando primeramente a autores como M. Arnold, Romain Roland o Julien Benda. Se fija en especial en el conocido Vilfredo Pareto, teórico de la élite del poder. Pareto escribió *El tratado de sociología general* en 1916 desarrollando la idea de la élite de los dirigentes[872].

Citamos también a **Stefan George**, *La estrella de la alianza*, 1914: con ecos de la concepción romántica, proyecta el elitismo sobre la apreciación de lo bello y de lo poético, ya que concibe al poeta como el visionario intuitivo de cuya pluma fluye la verdad que eleva la humanidad a las cumbres. Su obra se vio como un deseo de algunos intelectuales de regresar a una pureza de los naturales y a una exaltación poética de las fuerzas primitivas.

Este planteamiento nos lleva al más conocido **Gabriele d' Annunzio,** quien también creía que los poetas eran de importancia primordial en la sociedad profesando él asimismo el culto a la belleza, pero desarrollando una idea de belleza clásica con inspiración en la antigua Roma y en conexión con la idea de control de las masas.

Finalmente, recordamos a **Spengler**, *Prusianismo y socialismo* (1919) donde llega a la conclusión de que la nueva élite tiene que hacer algo más que abrirse camino luchando a través de Europa. Sus miembros tenían que ser los gobernantes de un Estado fuerte; esto significaba para él que los nuevos césares deberían ejemplificar el espíritu prusiano, ya que en este caso el gobierno fuerte se combinaba con un interés por el conjunto de la nación[873].

3. ¿Dirigismo intelectual?

Podría plantearse la posibilidad de un dirigismo intelectual. No obstante, los propios intelectuales parecen seguir prefiriendo el modelo pop.

En principio, quedan superadas, en nuestras sociedades, posibles visiones del arte asociadas a cualquier posible élite, ya que el arte no se hace sino para el público[874].

---

[870] Véase también Peter Turchin, *Final de partida, élites, contraélites y el camino a la desintegración política*, Debate, s/f.

[871] Editorial Ariel 1997.

[872] También cita a Herman Rauschning, *La revolución del nihilismo* 1938.

[873] Nos remitimos también a Ernst Jünger, *Tormentas de acero* 1920 con un concepto de elitismo relacionado con la tecnología.

[874] Rafael López Borrego, *Cómo entender el arte contemporáneo,* Ed. Amarante 2022.

La soberanía popular no está en las Constituciones por casualidad. Esto no impide para que haya mucho que mejorar. Por ejemplo, en materia de transparencia.

Por otro lado, se piensa a veces en élites comerciales que genera el capitalismo. Sin embargo, más visibles, aunque nadie habla de ellas, son las élites culturales. Pasan por ser defensores de los oprimidos contra el poder, pero ocupan todos los puestos de interés [875]. Por tanto, más que élites contra la democracia, en democracia se generan élites, como característica de ella misma[876].

La soberanía pop se asocia al mundo masificado[877]. La masificación, por definición, genera el azar como factor[878].

4. Elitismo, música "clásica" y el lugar de la música popular.

Hay colectivos amantes de la Cultura que son la esperanza de futuro. Falta un diseño social acorde a sus valores. Por contrapartida, día a día, la persona con interés cultural sucumbe a la presión popular.

---

[875] Una nueva conexión con la antropología puede ser interesante. En concreto, con el estudio que aquella plantea de las clases y las castas como grupos de personas que mantienen una similar relación con el aparato de control de las sociedades estatales y que poseen cuotas similares de poder; Marvin Harris, *Introducción a la antropología general*, séptima edición, Ed. Alianza editorial, 2007. Puede verse también Antonio Monegal, *Como el aire que respiramos. El sentido de la Cultura*, Ed. Acantilado 2022.

876 Como afirma Dalmacio Negro, "el poder recae siempre en manos de unos pocos, independientemente de si la forma política es monárquica, aristocrática o democrática, como la "ley de hierro de la oligarquía" (*La Ley de hierro de la oligarquia*, Editorial Encuentro 2015). Puede verse también Bertrand de Jouvenel, *Sobre el poder*, Unión Editorial 2011.

[877] Lo pone de manifiesto Franceso Bonami, *Curator. Autobiografía di un mistiere misterioso*, Ed. Marsilio, 2014. Sobre los curatores, agentes o comisarios… Olga Fernánndez López, *Exposiciones y comisariado*, Edit. Cátedra 2020; Hans Ulrich Obrist, *Breve historia del comisariado*, Ed. Exit publicaciones 2009 original, en español 2010, con entrevistas; del mismo autor, *Todo lo que querías saber sobre lo curatorial*, 2011; Beryl Graham and Sarah Cook, *Rethinking Curationg*, 2015; Claire Bishop, *Radical Museology*, 2014; David Balzer, *Curationism. How Curating Took Over the Art World and Everything*, 2015; Michael Baskhar, *Curaduría, el poder de la selección en un mundo de excesos*, 2016 original, 2017 en español (Fondo de Cultura económica); Pablo Helguera, *Manual de estilo del arte contemporáneo*, etc.; Joe Deer, *Directing in Musical Theater*, 2014; Miguel Cereceda, *Parcial, apasionada, política*, Edit. Ardora 2020; citas que tomo del youtube de Fernando Castro Flórez, "Biografía curatorial", de 23 de abril de 2020.

[878] Sobre el azar y la arbitrariedad como agentes de nuestras vidas véase Leonard Mlodinow, *El andar del borracho. Cómo el azar gobierna nuestras vidas*, Ed. Titivillus, 2008.

La música pop tiene el digno valor del entretenimiento personal individual o de la diversión social.

La utopía sería que, si manda en lo cultural el gusto de la mayoría de los ciudadanos, se genere un gusto mayoritario culto.

El Estado de la Cultura podría actuar a modo de un "Estado animador" de lo cultural –*animierter Staat*, podría decirse.

No es inoportuno un cambio de tendencia por unos años; ya llevamos demasiado con el modelo del anti placer estético [879]. Y *en arte, todo harta*. Hasta el barroco cansó. Lo que no se entiende es la excesiva duración de esto otro que nos acompaña actualmente [880].

[879] T. Adorno, *Teoría estética.*

[880] Recordemos que el arte de una época es fruto de los principios que rigen el orden social. Por ejemplo, podemos citar a H. Taine para quien las obras artísticas y literarias son el resultado del ambiente (tanto físico como histórico-geográfico) y el momento (es decir, la suma de los datos preexistentes que condicionan el devenir histórico). Pueden verse *Essai sur Tite-Live* (1856; *Ensayo sobre Tito Livio*), *Essai sur les fables de La Fontaine* (1860; *Ensayo sobre las fábulas de La Fontaine*), *Histoire de la littérature anglaise* (1864–1869; *Historia de la literatura inglesa*) y sobre todo *Philosophie de l'art* (1865–1869; *Filosofía del arte*).

CAPÍTULO 13: EL ARTE COMO RELIGIÓN. EL TRANSCENDENTALISMO ESTÉTICO.

1. Arte y espiritualidad. La religión del arte (Kunstreligion).

La dimensión espiritual del arte es algo incluso obvio. Serían innumerables las citas.

Para **Jacques Barzun** [881] el arte ha sido definido, una y otra vez, como la más alta expresión espiritual del ser humano y, en cierto sentido, "como algo superior a la religión, porque es la única actividad que no conduce al asesinato". Si no fuera por el carácter redentor que el arte tiene para la vida humana, esta sería una maligna aflicción[882].

Para **Giovanni Gentile**, *La filosofía del arte*[883], el arte tiene, por tanto, de modo análogo a la religión, una función catártica. El espíritu, depurado gracias a él de toda turbación y de todo problema, se recoge a contemplar su infinitud en un éxtasis sereno.

Además, el "arte como religión" llevaría a que el lenguaje mismo y el sonido en cuanto tales tendrían un valor sagrado. Habría un cierto aspecto evangélico en el proceso literario[884].

La poesía se propone algo así como un regreso a los orígenes, por eso en su raíz está la nostalgia por lo sagrado. La palabra es don divino; algo que el poeta echa siempre en falta; por eso la ausencia de palabra -en tiempo de desamparo- se torna en angustia (**Hölderlin**)[885]. Lo que el poema revela es un deseo de comunicación, de identidad con lo divino.

El lenguaje poético, con la imagen de la flecha, la parábola evangélica del sembrador y la reiteración paradójica de la experiencia mística, tiende a visualizar una experiencia en la que el amor humano y el amor divino son el mismo amor... El hombre es un ser caído, escindido... No hay ascensión sin caída. Desaparecidos los dioses, el poeta sigue buscando la terrible relación desde la intimidad del desgarramiento de lo sagrado. Es el lugar vacío e intermedio donde se hace la palabra poética; porque el poeta padece la desgarradura, sabe de los límites, y es esta experiencia extrema la que suscita la infinitud de la búsqueda. A través de la palabra nos aproximamos a lo absoluto. Una

---

881 *Del amanecer de la decadencia: 500 años de vida cultural en occidente*, Editorial Taurus, 2001, traducción de Eva Rodríguez Halffter.

882 Frank *Wilczek, El mundo como obra de arte. En busca del diseño profundo de la naturaleza,* Ed. Crítica 2016.

883 Edit. Le Lettere, 2003.

884 Geoffrey H. Hartmann, *Lectura y creación,* Edit. Tecnos, 1992, citando la *Estética del mal* de Wallace Stevens y el *Fin de Satán* de Víctor Hugo y en especial a Northrop Frye.

885 Armando López Castro, *El ángel caído, ensayos de lectura sobre Blas de Otero*, Editorial Endymion 2011.

experiencia en la que no está ajena el dolor. El lenguaje poético se distingue porque crea imaginativamente su propia realidad[886].

En el arte, a mi juicio, al igual que en la religión habría un bien y un mal, habría un dios y un demonio, una relación con la moralidad.

Seguidamente se presentan ciertas reflexiones sobre la relación entre religión y arte. Más bien, se trata de observar hasta qué punto el arte (en especial, la música) tiene un poder o contenido religioso.

Para ello se abordarán distintos aspectos, unos más centrados en el problema y otros a efectos de completar las distintas perspectivas del tema.

Un hito sería **Hegel**, *La religión del arte* (*Kunstreligion*). Es esta una expresión que usa Hegel desde sus primeras obras más juveniles. Se refiere a Grecia y significa que entre los griegos el arte era la forma suprema en que el pueblo se representaba a los dioses y se hacía consciente de la verdad. Por eso, para los griegos, los poetas y artistas se convirtieron en los creadores de sus dioses, es decir, que los artistas le dieron a la nación la representación determinada del obrar, del vivir, de la eficiencia de lo divino y por tanto el contenido determinado de la religión... Homero y Hesiodo dieron a los griegos su mitología y no ciertamente como mero significado de los dioses o, no como exposición de doctrinas morales, físicas, teológicas, o especulativas, sino la mitología como tal, el inicio de una religión espiritual como configuración humana...

De este modo, el pueblo griego habría tomado consciencia sensible de su espiritualidad a través de sus propios dioses; y gracias al arte conseguiría dar forma al verdadero contenido religioso. Esta correspondencia entre el concepto de arte griego y el de mitología griega es lo que según Hegel habría permitido convertir al arte en la suprema expresión del absoluto y **a la religión griega en la religión del arte mismo**; para Hegel la religión artística es esencialmente la religión griega...” y la religión griega es una religión artística [887].

---

[886] Armando López Castro, *El ángel caído, ensayos de lectura sobre Blas de Otero*, Editorial Endymion 2011.

[887] Albert Moya Ruiz, "La religión del arte en el pensamiento estético hegeliano", *Revista pensamiento* volumen 73 2017; puede verse también Ricardo A. Espinoza Lolas, "Arte y religión en la Phänomenologie des Geistes de Hegel a la luz de la Wissenschaft der logik, *Revista de filosofía* número 43/2008; Andrés Alfredo Castrillón Castrillón, “Arte,religión y poesía en Hegel y Hölderlin”, internet; del mismo, Perspectivas del arte en Hölderlin, Novalis yWackenroder, Antioquía, Colombia, 2019; José María Blázquez, *Arte y religión en el Mediterráneo antiguo* editorial Cátedra 2008; Christopher Dawson, *La religión y el origen de la Cultura occidental*, 2010; Paul Westheim, *Arte religión y sociedad,* Fondo de Cultura económica 2008, Varios Autores, *Política y religión en el Mediterráneo antiguo*; María del Cid, *El arte es mi religión: el arte de la vida*, Editorial independiente 2017; Rodolfo Mandolfo, *Arte, religión y filosofía de los griegos,* Editorial Columba; John Hoispers, *Significado y verdad en el arte*, Publicaciones de la Universidad de Valencia; William K. Mahoney, *El universo como una obra de arte,* Editorial Atalanta.

Para Hegel, el problema (problema que es preciso compartir) surge cuando llega el Cristianismo. ¿Qué decir, ante la grandiosidad de lo griego, ante un fenómeno como el Cristianismo? Hegel afirma lo que debe afirmarse: el Cristianismo supera Grecia. La verdad revelada se impone. No obstante, queda algo de fatalismo o añoranza: el gusto por ese arte como religión que nos cautiva. Hegel desea entender el triunfo de la Cristiandad sobre el paganismo sin la apologética vulgar, sin negar la integridad de las formas de vida previas e incluso su inteligibilidad presente. Pero reconoce que en todo lo grande, bello, noble y libre son ampliamente superiores los paganos griegos a nosotros. Mostramos plena coincidencia con Hegel. Habrá que conciliar, no obstante, ambos mundos. Esta ha sido la constante histórica. Hablemos del arte como religión, pero como complemento de la Cristiandad. Sin suplantación alguna.

Si el paganismo es una irrealidad o utopía, el caso es que esa función complementaria de la filosofía podría ejercerla hoy día la poesía.

Como podemos comprobar, el "arte como religión" cuenta con algunas referencias. Por alusión ahora a **Juan Ramón Jiménez**, se ha afirmado que "lo que aquí importa destacar es ante todo la convergencia de Dios y de la poesía ("hoy pienso que yo no he trabajado en vano en Dios, he trabajado en Dios cuanto he trabajado en poesía", afirma Juan Ramón), de modo que ese intento de encontrar un dios posible por la poesía dota a la palabra de un aura sagrada, de una esfera a lo que ella misma pueda nombrar". (…) "Lo poético es profundamente religioso y esta declaración no puede pasarse por alto porque descubre una convergencia de la experiencia religiosa y de la experiencia artística en la nostalgia por el *sacrum* arquetípico, por ese más allá al que la palabra poética tiende. (…) La obra de arte experimenta una metamorfosis, un proceso de transfiguración estética, según el cual la realidad se libera del inmediato y se recompone idealmente. En la adecuación con esa realidad ideal reside el sentido de la belleza, cuya expresión ofrece tres momentos significativos en la historia del espíritu occidental" (el primero, el platónico; el segundo, Santo Tomás de Aquino y el tercero el romanticismo alemán y el simbolismo). (…) "La justificación de la experiencia artística, único acceso a la realidad, radica no en el logro de un ideal que elude su posesión, sino en su inagotable persecución".

"La belleza te cubre de luz", dice Juan Ramón en uno de sus poemas. "No creo más que en la belleza", apunta en una de sus cartas a Gregorio Martínez Sierra: "dentro de mi alma, rosa obstinada, me río de todo lo divino y de todo lo humano y no creo más que en la belleza. Sobre todas las cosas bellas, amo la música, porque es una fragancia de emoción" (…). "Desde *Eternidades* a *La estación total,* Juan Ramón muestra un deseo constante de unirse a la belleza como totalidad y nada mejor que la música para expresar ese ideal" [888].

Otra posible referencia serían Wassily **Kandinsky**, *Acerca de lo espiritual en el arte*; y Rothko[889]; sobre este último, se ha explicado su pintura sobre la base de una clave

[888] Armando López Castro, *Instante azul,* editorial Endymion 2007.

[889] Amador Vega, *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko, La vía estética de la emoción religiosa,* Edit. Siruela 2010.

religiosa en la inseparabilidad o importancia del entorno o localización de la obra, más allá de su valor intrínseco en sí[890].

2. Superación del hastío.

La religión, en una de sus funciones, sirve para superar el hastío. Eleva al individuo de condición y le otorga una solución.

Sin embargo, esto mismo lo consigue el arte. Pero, más allá, no de forma ocasional o como una evasión, sino como una alternativa completa.

En Nietzsche[891] se aprecia un interés en *llegar a la música* de alguna forma, ya que "el verdadero mundo es música y la música es lo tremendo o monstruoso" (*Ungeheuer*). Por cierto, cuando Nietzsche habla de música, se presupone una determinada música, no cualquier música.

Lo que no se deja aprehender a través de sensaciones musicales engendra hastío. Lo real pasa a sentirse como fantasmagórico. El quid es si la vida es soportable sin música. Sin música la vida sería un error. **En la música están los instantes de sensación verdadera**. Nos otorga el mantenimiento en la vida. De lo que se trata es de hacer de la música realidad, conceptos, pensamientos. Se trata de "hacer música" de (o en) los momentos en que ésta no se manifiesta. "hacer música" *en el sentido de* seguir inspirado por ella, como pauta, cuando deja de sonar.

Más bien, cuando la música no está presente, sobreviene el sin sentido. La tristeza posterior a la música es el origen de la filosofía. La belleza hace padecer y permite ese deseado sentir patético.

Para huir del **aburrimiento** (otro gran concepto) el hombre se convierte en un animal que juega; la huida del aburrimiento es la madre de las artes (lo que recuerda también a Heidegger). El entusiasmo que crea el arte es el estímulo necesario frente al cotidiano tedio. Habla, así, del "bostezante abismo del ser".

Cómo hacer música con palabras, lleva al *Nacimiento de la tragedia*. Lo sublime atroz, esencia de la sensación musical. Solo como fenómeno estético, se justifica el mundo. El arte justifica la existencia, pero porque aquel es cruel (este es el espíritu de la Cultura artística y lo que convierte en imposible cualquier solución, añadimos). Surge así la **danza colectiva[892]**, la profundización en los impulsos oscuros, el delirio de las fiestas,

---

[890] Alejandro Acosta, "Mark Rothko, el arte como religión", youtube, oct.2023.

[891] Las reflexiones del texto son una mezcla de mis propias reflexiones y las que se desprenden de la lectura de textos de Nietzsche. Sigo en este momento a Rüdiger Safranski, *Nietzsche: Biografía de su pensamiento*, Edit. Tusquets 2001 (original 2000). Se fija en distintas obras, entre ellas Fatum e Historia.

[892] Sobre este enfoque colectivo de lo dionisíaco es fundamental la obra de G. Colli, *Apolineo y dionisiaco*, Ed. Sexto Piso 2020, quien discute la versión dada por Nietzsche, por inexacta, ya que el sentimiento dionisiaco en Grecia tuvo una dignidad espiritual o calidad que ignora Nietzsche, asimilando este lo dionisíaco al espíritu tribal

la noche profunda, el entusiasmo, la fiesta dionisiaca, la positiva peste popular, el exceso, la embriaguez que hace perder la individualidad, donde se funde el individuo con la masa. Pero se cae después en el aislamiento y el desencanto. Y se requiere un ritual para el regreso "a la ciudad". Lo dionisíaco da placer, pero nos lleva, él mismo, hasta el horror, al descubrirse (con él) el vacío de "lo otro" cotidiano. La música nos da el lenguaje de liberación pero nos subyuga con su herida abierta. Lo monstruoso musical expresa la esencia de la existencia.

Otra referencia ineludible (en el tema de la música como religión), es **Schopenhauer.** Para Schopenhauer la música no es simplemente una de sus posibles formas de expresión. Es más bien la lengua únicamente capaz de representar la "realidad de cada cosa" (Wahrewesen aller Dingen). La música a diferencia de las demás artes no es copia (Abbild) de las cosas, sino copia de la voluntad misma, que nos representa y descubre el objeto según es. El mundo es música materializada por ser voluntad materializada[893].

Cito en este contexto a **Mainländer** (*Filosofía de la redención*[894]), porque la estética se relaciona con lo divino, procede de su desintegración misma. Mainländer relaciona el "nuevo Estado" con la metafísica de la disolución, el concepto de nada, la voluntad de vivir y la estética. Esta última "trata de una relación totalmente especial que tiene el ser humano con el mundo cuyo cimiento es un estado particular de su voluntad. A esta relación la denomina "relación estética" y al Estado el *estado estético* o alegría estética. Diferencia Mainländer, de la contemplación, la "empatía estética" (cuando nuestra voluntad vibra con el objeto, pese a que lo bello es fruto de la cosa en sí). Solo el objeto puede ser bello. Se trata de una "empatía" porque el sujeto traslada su visión de la belleza, que por otro lado la cosa le proporciona. Todo movimiento proviene de la multiplicidad desde la unidad. Al crearse el universo se sacrificó la divinidad. De la desintegración de la unidad, surgió todo lo demás, participando pues de su armonía. Los movimientos son su consecuencia, y tiene un fundamento armónico. *Todo participa de ese origen divino y participamos así -de ello- a través de la belleza.* Este es el sentido mismo de la belleza. El arte está en el corazón del pensamiento de Mainländer, por relación con su maestro, Schopenhauer. La belleza es parte de la naturaleza del ser humano. El sabio aprecia que la vida no tiene valor. Dentro de este pensamiento fatalista, nada proporciona solución alguna, pero la belleza en el fondo alcanza un valor.

3. Función de servir de consuelo y aliviar pesares.

Algo propio de las religiones es ofrecer consuelo. Y servir de solución frente a quien sufre. Sin embargo, en este ámbito ha llegado a manifestarse la filosofía; es muy

---

de otras colectividades del momento, pero que no era lo propio de Grecia. Ignora Nietzsche el sentimiento artístico individual del poeta. A mi juicio, Colli puede tener razón, pero Nietzsche se estaba anticipando descubriendo un fenómeno por descubrir.

[893] *El mundo como representación y voluntad*. Puede verse Carlos Javier González Serrano: *Arte y música en Schopenhauer. El camino hacia la experiencia estética* (Ed. Locus Solus, Madrid, 2016).

[894] Fondo de Cultura Económica, 2021, original 1876.

conocida la obra de Boecio, *La consolación de la filosofía*. El estoicismo en general tiene mucho que decir sobre este particular.

De forma interesante, la música también puede asociarse a este fenómeno de aportación de consuelo. Esto es un simple ejemplo de un fenómeno más amplio, es decir, del componente esencialmente religioso del arte y en particular de la música (puede verse Ramón Andrés, *Filosofía y consuelo de la música* [895]). Una de las facultades mayores de la música es la de prestar "consuelo", que los griegos definieron con distintos términos que significan "aliviar el ánimo", "recibir aliento", en definitiva "consolar" (en latín *consolatio*).

La música parece ser la solución frente al vacío, la desilusión y las penas. "La música ayuda a desarrollar un sentimiento de aceptación y resignación, casi de clausura" (Angélica Liddell, *Ciclo de la resurrecciones*[896]).

4. **La religión del arte, claramente, en el "absolutismo estético"**.

Al hilo de Nietzsche, **Simón Marchán Fiz,** *La estética en la Cultura moderna,*[897] dedica especiales esfuerzos por aportar visiones de Nietzsche sobre estética. Designa su pensamiento como "absolutismo estético" en el contexto de la "religión del arte". No tiene desperdicio "estético" esta genial explicación:

"La legitimación estética de la existencia se alza contra la interpretación moral de la misma y actúa como premisa de la nueva religión del arte, tal como se le venía rindiendo culto en el **absolutismo estético** en Alemania y en el arte por el arte en Francia e Inglaterra y se le rendirá con más devoción en lo que se llama fin de siècle. La religión del arte estimula un florecimiento peculiar de la utopía y un culto a la forma, en sintonía con las grandes renovaciones formales de nuestra modernidad. En efecto, en la última década del siglo el futuro es una referencia indispensable para cualquier programa literario y cristaliza en numerosas expectativas, ya fuese el estado social, la libertad, el paraíso, Sión, el reino del cielo y otras. Las visiones son tanto optimistas y progresivas (como las de las novelas inspiradas en "El reino de los mil años" que anuncia Nietzsche en Zaratustra o en el "Tercer Reino" proclamado por Ibsen en el influyente drama *El emperador y Galileo* (1873), o en visiones como las del americano Bellamy en Looking Backward (2000-1887)), como pesimistas y regresivas, "Rembrandt como educador (1890)" de L. Langbehn y otras. Se siente la necesidad de que todo arte sea la "ilusión del futuro", abundan la lírica, la novela en "el país del futuro", confiado al hombre de genio. Todo ello se decanta en revistas como "El futuro" o en el "Reino de la abundancia" de J. y H. Hart".

---

[895] Editorial Acantilado 2020. Las reflexiones del texto, de la música como religión, son puramente personales, si bien aporto datos que se recogen en esta obta de R. Andrés.

[896] Editorial la Uña rota 2015.

[897] Alianza, 2000.

"La religión del arte, del esteticismo, se filtra en numerosas manifestaciones de primeros de siglo a través de la estética anarcosindicalista. Uno de los casos más llamativos es el expresionismo radical y la arquitectura visionaria en el Berlín de 1818 a 1823. El poeta y el artista, es decir, el genio es proclamado un visionario de la futura sociedad sin clases, que debe reconciliar a las masas humanas transformando el arte en un puente entre el anhelo y el ansia del oprimido y la realización aplazada de la utopía. La liberación o salvación (Erlösung) inspirada en las funciones de consuelo y salvadoras de Schopenhauer a Nietzsche se produce solamente en la *contemplación* y creación artísticas; el arte debe promover una síntesis que compensa la miseria social y política a través de un enaltecimiento, de un entusiasmo (Erhebung) como rezaba el título de una revista próxima a los anarquistas y a los arquitectos radicales; estas ambiciones cristalizarían en una arquitectura de la nueva sensibilidad, denominada, no casualmente dionisiaca. La religión del arte destierra a la religión y a la moral se extiende como una ráfaga en las figuras más cualificadas del esteticismo....".

5. **Función o sentido religioso del arte musical a través del placer estético.**

Hablemos del "**emplazamiento del placer**", el emplazamiento religioso del arte a través de un sentido estético de la existencia; o "existencia estética". Hablemos de la irrenunciable sensación artística.

Nuevamente, en este contexto podríamos volver a hablar, pues, del "placer estético". Pero ahora con un sentido no del todo coincidente. Ahora, lo interesante sería hacer ver esa **dimensión transcendental** que se consigue mediante la elevación que proporciona la audición musical y el placer estético, en especial cuando se consigue esa asociación o mezcla sensitiva entre placer y de dolor, en un concreto punto ideal.

Adorno, el "negador del placer estético", acaso sin darse cuenta del placer estético que proporcionaba su frase, designaba la música de Beethoven como la "disonancia *del sufrimiento*" [898] .

El arte, en definitiva, es un instante, por tanto, efímero, que conecta (a través del momento concreto en que la obra produce un especial placer estético) con algo raro, eterno, misterioso, con atractivo irrenunciable [899].

---

[898] La cita completa (en T. W. Adorno, *Filosofía de la música*, Editorial Akal 2003) es "Beethoven cambia la armonía por la disonancia del sufrimiento". Puede verse también el famoso A. Honneth, *Patologías de la razón. Historia y actualidad de la teoría crítica,* Ed. Katz 2008.

[899] Obviamente, la lista sería casi infinita. Por citar algunas, de forma apresurada, las tres últimas sinfonías de Tschaikowsky, sus ballets, las cantatas de Bach, Los viajes de invierno de Schubert, los cuartetos de Bela Bartok o de Beethoven, los conciertos para piano y sinfonías de Prokoviev, las sinfonías de Mahler, ciertas óperas, el Orfeo de Monteverdi, los conciertos de violín de Brahms, Sibelius etc…, es evidente que las sensaciones que provocan estas obras no se obtienen en ningún otro lugar de las artes o de la realidad misma. Es un hecho que este tipo de sensaciones son singulares en su efecto, en su traslado o viaje hacia el interior, en su mezcla característica de placer con dolor, la mirada que provocan hacia el vacío. Estas sensaciones no las produce el arte pop. No por ello dicho "arte" deja de producirlas, son ricas en contenidos, pero son de otro tipo. Lo

Por tanto, la sensación de este tipo nos ha servido de parámetro para la construcción de un modelo social adecuado a la causación de dicha sensación. Pero, además, esta sensación musical interior nos sirve ahora por contener un sentido religioso. O, cuando menos, espiritual. El diseño de la sociedad, pero también el del alma, se consiguen de esta forma.

Dios quizás haya muerto como religión, pero Dios sigue vivo en forma de arte.

Profundizando en referencias o antecedentes, es preciso recordar el esteticismo inglés, de John Ruskin, Walter Parter, Oscar Wilde (y otros como Thomas Moore, Dante Gabriel Rossetti). Y antes, a **Gautier,** fundador del parnasianismo.

Destacamos, de **Gautier**, *Mademoiselle de Maupin*, 1835 a 1836[900] o *Espirita*. Hay toda una religión de lo estético contra el progreso y el exceso de ciencia. En *La novela de la momia* [901], Théophile Gautier se recrea en la descripción del viejo Egipto con ciertos valores ideales y estéticos.

Recordemos también al "decadentismo francés". Y citamos a James Abbott McNeill **Whistler** (1834-1903), pintor estadounidense ligado a los movimientos simbolista e impresionista ("el arte sucede", "art happens").

John **Ruskin** (1819-1900) reacciona contra el pragmatismo y el progreso de las revoluciones industriales revindicando el arte, así en *The Seven Lamps of Architecture* (1849) contiene las siete leyes que han de guiar el arte (Sacrificio, Verdad, Poder, Belleza, Vida, Memoria y Obediencia). Su obra originó el prerrafaelismo[902]. No obstante ciertas ideas del libro, la mayor parte de la obra contiene no tanto mensajes literarios como consejos u orientaciones para una correcta arquitectura.

Nos interesa su discípulo, Walter **Pater** (1839-1894). En su obra está presente la idea del arte como religión, también el mundo de las sensaciones, el placer estético y el paganismo, es decir, todas las claves que propugnamos. Parece como si Pater resuelve sus dudas religiosas apostando por el arte como propuesta suprema. En su esteticismo

---

describe María Zambrano en términos de sentir errabundo, desvanecerse del ser; María Zambrano, *Filosofía y poesía*, Fondo de Cultura Económica, 1987.

[900] *Mademoiselle de Maupin*, de Théophile Gautier, publicada en 1835, especie de manifiesto del parnasianismo, fustiga las visiones moralistas y utilitarias de la literatura: *independiente e inútil, el arte no persigue nada más que lo bello*.

[901] Manejo la edición de Planeta, 1998.

[902] Puede verse la edición de la Edit. Maxtor 2015. Es interesante la obra *Ruskin et la religión de la Beauté,* de Robert de La Sizeranne (1866-1933), publicada en 1897, como exaltación del movimiento esteticista. Amar la belleza y sentirla como la meta esencial de la propia vida es una fe que puede fundar una nueva religión en el mundo, merced al respeto de la criatura humana y de su huella en el tiempo, y por la adoración muda y pensante de cuanto concierne a un ideal que trasciende la vulgaridad comercial de la vida cotidiana.

"*todas las artes tienden a la condición de la música, que sólo es forma»*, y lo que proporciona placer estético se reduce fundamentalmente a forma. Por eso, el arte es autónomo e independiente de todo principio moral, dando primacía al hedonismo.

En *Mario, el epicúreo* (1885) Pater reflejó su concepción de la existencia como experiencia religiosa, espiritual y estética[903]. Es una novela de fondo filosófico, ya que busca en la filosofía las respuestas a las cuestiones principales de la vida. Esta obra fue considerada una especie de *"Biblia del Esteticismo"*.

En realidad, en mi opinión [904], solo en parte de los capítulos ocho y nueve se contienen algunos paisajes que inciden directa o esencialmente en este punto de vista del placer estético o de la religión del arte; en puridad, en la obra en general predominarían otros factores: el interés es, más bien, literario o novelado-histórico, descriptivo, aunque de fondo, de una época, el siglo II. Y, en especial, el gran logro de Pater está en la magistral combinación entre elementos del paganismo y del Cristianismo, logrando una idea de espiritualidad con distintas manifestaciones, desde los valores de la educación pagana tradicional del personaje hasta el desarrollo creciente del Cristianismo como creencia superadora.

El libro va describiendo la vida de Mario. De niño, vive en un ambiente tradicional donde los dioses están muy presentes. Mario muestra una clara vocación hacia la poesía. Se cruzan las enseñanzas de Flavio, quien después muere, igual que su madre (y antes su padre). Se entremezcla un relato de Cupido y Psique; y después el eufismo epicúreo. Camina Mario hacia Roma, y allí el autor se detiene en la descripción de escenas del emperador Marco Aurelio y del sentido de la religión para los romanos. El libro nos cuenta las disputas entre escuelas filosóficas. Finalmente, Mario es apresado por coincidir con un grupo de cristianos donde él se encuentra. Él podría salvarse pero, al saber los romanos que hay uno que no es cristiano, aprovecha Mario para liberar a su amigo Cornelio, sin que éste lo sepa; siente así la amistad en lo más profundo de un modo filosófico pagano, pese a que al final triunfan los sentimientos entremezclados de tipo religioso. Esta parte final literaria sería la más lograda.

En cuanto a la estética, en los capítulos 8 y 9, en efecto, hay algunas frases que interesan, tales como que la vida es el objetivo de la vida, en el sentido de desarrollar capacidades para obtener "la visión", la "visión beatífica" como experiencia real en el mundo y como objeto de la educación correcta que no es la transmisión de un cuerpo abstracto sino la transmisión de un arte. La educación estética se ocupa de aquellos aspectos de las cosas que nos afectan placenteramente por medio de la sensación, desde luego el arte, incluyendo todos los tipos más refinados de la literatura. Eso sí, el placer termina convirtiéndose en el único motivo de la vida.

---

[903] Otra obra son *Los Retratos imaginarios* (1887). A Walter Pater se debe la frase "el arte por el arte". Destacan también sus estudios sobre Platón.

[904] Manejo la versión de la Editorial Valdemar (traducción de Rafael Lassaleta). 1997.

Sus ensayos sobre arte ejercieron una influencia determinante en los poetas del grupo prerrafaelista. En *El Renacimiento* (1873) desarrolla la idea según la cual la existencia ha de consagrarse a la búsqueda de la sensación: sensaciones que provoca la naturaleza, la sociedad o el arte. Pater reivindica el arte de la diferenciación permanente de las sensaciones. La sensación y el goce que la misma genera ("una luminosidad súbita transforma una cosa trivial, una veleta, un molino, un harnero, el polvo sobre el paso de la puerta, y esto tal vez dura sólo un instante, pero guardamos el deseo de que ese instante pueda repetirse por casualidad").

El goce puede venir de la «excitación intelectual» proporcionada por la filosofía, la ciencia, y las artes, tanto como por los hombres, pero hace falta «arder siempre de esta llama semejante a una gema, y mantener este éxtasis» (*The Renaissance*, p. 362). Obra, pues, hedonista y, por tanto, criticada por los que no tienen capacidad de entender todo esto. En 1876, William Hurrell Mallock parodió a Pater en una sátira de intelectuales de la época, *The New Republic*, representándolo como un esteticista afeminado. En *Imaginary Portraits 1. The Child in the House»* (*«Retrato imaginario 1. El niño en la casa»*) pone en escena la vuelta al paganismo (*«dios en el exilio»* en tierra cristiana, recordando a Heine[905]).

Oscar **Wilde** (1854-1900), es un reivindicador más de lo inútil ("necesitamos gente impráctica", apunta Wilde) y de la belleza como absoluto. Nos interesa no solo esto, sino también cómo Wilde pone de manifiesto los riesgos de este mundo del arte (de hecho, pierde su espíritu o sabiduría Dorian Gray). *En El retrato de Dorian Gray* escribe que «todo arte es más bien inútil» («*All art is quite useless*») recordando al filósofo Victor Cousin, o a Théophile Gautier y James McNeill Whistler.

Para Oscar Wilde, el arte no se expresa más que a sí mismo, tiene una vida independiente[906]. *El arte es tan real y auténtico como aquello otro que se tiene por realidad*. Incluso más: "la función de la literatura es crear un mundo más duradero y más cierto que el mundo real".

"Ningún artista, dice Wilde, ve las cosas como son en realidad. Si las viese así dejaría de ser un artista". "El movimiento, este problema de las artes visibles, sólo la literatura es capaz de resolverlo".

En fin, ¿qué clase de "hombre" puede encontrar su origen en un hecho estético, una música, un paisaje?

6. Función "religiosa" de purificación, a través de la música en la Grecia Antigua.

Podemos rastrear, en la historia de la estética, testimonios donde apoyar esta tesis según la cual la música cumple una función similar a la religión (en sentido de aportar trascendencia, sentido vital, justificación frente al mal, remedio frente a desgracias,

[905] Es decir, «Dios en el exilio» de Heine, donde apunta que por el cristianismo los dioses huyeron y se escondieron disfrazados entre los poetas.

[906] *El crítico artista.*

"purificación" como decían los griegos, etc.). Busquemos puntos de referencia donde encontrar elementos que sirvan para construir esta tesis[907].

Un primer punto de conexión pueden ser **los pitagóricos**. Conciben la música como un **arte distinto** de los demás géneros artísticos, porque provoca un **efecto psicagógico y sobre todo purificador o catártico** que se relaciona con la "triúnica choreia" del período arcaico. Según Aristóxeno, los pitagóricos purificaban el cuerpo por medio de la medicina y el alma por medio de la música. El alma se expresa mediante la música, ya que la música es una expresión natural del alma. No obstante, la música, aunque nos libera de los lazos corporales, no sirve al placer sino a la virtud. No podemos tampoco olvidar la era arcaica, anterior. Arístides Quintiliano, escritor de los siglos II y III afirmaba que el arte primitivo griego era una expresión de sentimientos. En efecto este arte servía para apaciguar y aliviar los sentimientos o empleando el lenguaje de aquel entonces para purificar las almas, lo que los griegos llamaban catarsis[908]. Es un término que apareció pronto y pervivió en la historia del arte.

La música, en particular la danza, está muy relacionada con el culto pero la música no fue mera expresión del culto. A los griegos les llamó la atención que la música podía provocar estados de exaltación por contraposición a las artes plásticas. En ese sentido se entienden las musas. La música en sus orígenes era solo vocal, no instrumental, por referencia a la era arcaica; el arte no aspiraba a ser variado, extraordinario o novedoso. Asimismo, recordemos el culto a Afrodita, para nada anecdótico.

En el período clásico se rompe el planteamiento compacto unitario y surgen distintas posiciones por referencia a distintas escuelas o autores. Se desarrolla la tragedia cuyo origen se sitúa en los ritos pertenecientes al culto religioso. En el arte clásico de los griegos se estimaba que para cada obra había un canon, idea que sin embargo siempre se conjugó con otra de las "desviaciones", ya que las líneas que se suponía debían ser rectas; se curvaban porque según Vitruvio el ojo busca una visión agradable.

Nos quedamos, pues, de momento, con estos dos datos de lo catárquico y purificador de los pitagóricos. Dejamos a un lado las posiciones de Heráclito (la armonía se produce como tensión entre opuestos) y de Demócrito (la música no procede de fuerzas

---

[907] Me baso en Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética*, tres tomos, Editorial Akal, sucesivas ediciones, citando Edgar de Bruyne, *Études d' Ésthetique Médiévale*, 3 volúmenes universidad de Gante 1946.

[908] La música, con tal de sonar, domina. Este efecto de la música, de la transformación de la angustia en alegría, o de la violencia, es algo destacado por muchos autores, así Jaques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economia politica de la música*, Editorial Siglo XXI, 1995: la música crea un problema y lo resuelve, es un simulacro de un rito. Crea un desorden pero al mismo tiempo un orden. La música es un sustituto de los mitos, actualmente. Ya con Monteverdi y compositores posteriores fue así. Reconcila a los hombres con el orden social a modo de una religión. Es creadora de orden, de orden puro. Según Jaques Attali, la música (siguiendo a Platón) es donde la ilegalidad se desliza fácilmente produciendo un mal desapercibido pero que termina dominando. El ruido es el creador de orden que puede transformarse en crisis. Excluye al hombre de su corporalidad.

sobrenaturales ya que se rige por fuerzas mecánicas rompiendo con la tradición de las musas).

7. Profundización en el placer estético por referencia a la Grecia Antigua.

A mi juicio, en torno a la noción de placer estético está la clave de la religiosidad genuinamente artística. Este planteamiento no ha desarrollado todos sus efectos posibles. La religiosidad del arte generalmente no ha desplegado sus poderes propios debido al mayor poderío de la religión. Sin embargo, en torno al placer estético podrían estar las claves para entender el más allá. De hecho, su base es real, es decir, la existencia misma de la obra de arte que produce la sensación que interesa. En cambio, en la religión, la base es una creencia.

Para los **sofistas** la belleza es lo que produce placer por medio del oído y de la vista. Es esta una manifestación estética del sensualismo y hedonismo predicados por los sofistas, una definición encaminada a limitar el concepto tradicional de la belleza independizando de este modo la belleza estética, ya que la definición no atañe a la belleza moral. En los sofistas está la primera dimensión hedonista de la música al menos en términos claros sumando una concepción de relatividad sobre la belleza. Es conocida una idea irónica de Jenófanes según la cual si los leones y los caballos fuesen capaces de pintar con sus manos los leones pintarían imágenes de los dioses semejantes a leones y los caballos pintarían imágenes artísticas de los dioses semejantes a caballos. Con Gorgias la palabra puede convencer de todo y persuadir al oyente. Detectan los sofistas un estado posible de alucinación (apáthe) o ilusión.

Sócrates en cambio acentuó más una concepción funcionalista de la belleza según la cual esta consiste en una adaptación de las cosas a los fines a los que debe servir. La concepción de la belleza de Platón está especialmente divulgada, es decir, su concepto idealista (la belleza "de aquí" representa una belleza ideal que está en otro lugar) y moralista del arte. Nos interesaría destacar también cómo se aprecia en las obras de Platón una dimensión negativa de las artes cuando estás pueden llegar a provocar daño o efectos negativos. No obstante, con distintos enfoques, esta visión estuvo muy presente en el mundo antiguo destacando las virtudes y defectos del arte.

Recordemos a **Aristóteles** (en concreto *La poética*) quien aporta una versión moderada que no descarta el placer pero que no identifica el arte con la causación de placeres. Al mismo tiempo solo lo que es perceptible puede ser bello.

En el período helenístico **Epicuro** acentúa la identificación de la belleza con el placer entendiendo que no existe belleza donde no hay placer.

Para **los escépticos** el arte merece una valoración negativa, ya que los efectos catárquicos de la belleza no son duraderos, ya que cuando deja aquella de sonar la mente no curada cae de nuevo en la ira. Una música no es útil ni ennoblece. Los estoicos llevaron la música a las últimas consecuencias morales, ya que el arte sirve a lo útil y lo útil es solo aquello que tiene un fin moral; según esto, un sabio es bellísimo aunque sea de aspecto repugnante; en este contexto podemos citar a Diógenes Laercio o Zenón o Crisipo.

Con **Cicerón** y su eclecticismo la belleza gana desarrollo conceptual o teórico. En general fueron los griegos quienes observaron la extraordinaria excitabilidad de la música, no así los romanos que valoraron más, por ejemplo, la decoración pictórica o escultórica de las casas.

En la obra "Los problemas" con gran influencia aristotélica se analiza el placer desde un punto de vista científico teórico.

Es importante observar también cómo se desarrollan los **estudios sobre música**. Por su parte **Teofrasto** realiza tipologías interesantes sobre las emociones en relación con el entusiasmo. Otro gran teórico del arte fue **Aristóxeno de Tarento**. Es interesante cómo se desarrolla una auténtica teoría de la música, estudiando ésta desde el punto de vista de sus efectos de un modo científico, así por **Arístides Quintiliano**, autor de los tres libros sobre la música, o **Diógenes de Babilonia** con su obra *Sobre la música*. O Filodemo con construcciones de interés sobre las relaciones entre la música y el alma, afirmando que el placer que produce la música es similar al que produce el arte culinario. Se desarrolla en esta época el debate sobre si la música tiene más que ver con la razón que con los sentimientos.

En arquitectura por supuesto se alcanzaron también grandes desarrollos sobre todo a través de Vitruvio y su concepto euritmia.

Los griegos de la **época helenística** desarrollaron una actitud hacia las estatuas de los dioses que dejó de ser religiosa para convertirse en estética. Luciano, al pronunciar su elogio de la belleza y decir que la belleza lo dirige todo, se refería ya a la belleza en un sentido propio o restringido y propiamente estético. Así concebía la belleza de una manera sublime y no la veía en la riqueza, sino en la proporción y en el ritmo, en la simetría y en la eurítmia. Otro escritor de la época, Máximo de Tiro, asociaba con la gracia la donosura, la añoranza, el ambiente agradable. Tenía de los griegos una alta estimación porque veneraban a los dioses con la belleza. En la época helenística, según Plutarco, la belleza no se limita a las formas o a los sonidos, ya que abarca también bellos manjares y perfumes, por ejemplo.

Plotino, como es sabido, parte de Platón pero mientras que este solo admite una belleza suprasensible aquel reconoce también la belleza sensorial aunque es reflejo de aquella otra suprasensible. Las analogías son mayores que las diferencias entre ambos.

8. **La espiritualización religiosa de la belleza medieval.**

En la Edad Media tomando como referencia el Antiguo Testamento está presente la idea del peligro que puede implicar la belleza. Falsos son los encantos y vana la belleza, se dice en los Proverbios de Salomón 31,30. La belleza no es propiamente una belleza estética, sino única y exclusivamente moral. Lo creado es hermoso y bueno en el sentido cristiano, es decir, en el sentido de obras realizadas por motivos de amor y fe. Como se dice en el Libro de la Sabiduría 13.5 por la grandeza y hermosura de las criaturas se puede contemplar analógicamente a su Creador.

En el siglo IV, **San Basilio** nos explica que hay **dos clases de belleza,** por un lado una para el hombre y otra para Dios, es decir, existe una belleza superficial y otra

verdadera, una belleza subjetiva y otra objetiva. Además, se concibe que el mundo es bello por su finalidad. Para los Padres de la Iglesia el mundo es hermoso, pero no por sí mismo sino por ser obra de Dios, reinando el orden y la armonía, ya que Dios es causa de todo lo bello, escriben Clemente de Alejandría y San Atanasio. Por tanto, Dios es la belleza Suprema e incluso la única belleza verdadera. El Cristianismo espiritualizó la belleza. Paulino de Nola se negó a tener un retrato suyo convencido de que lo único importante era la imagen celestial del hombre, mientras que el arte era capaz de ofrecer tan solo una imagen terrestre. San Jerónimo, gran conocedor de la Cultura antigua, se pronunció contra el arte y criticó los ornamentos. El apologista Atenágoras criticó a los que, admirando las estatuas de los dioses, admiran el arte y no a los dioses. Al principio, los más radicales desaprobaban incluso el canto oponiéndose al uso de instrumentos musicales asociados al paganismo, es decir, los ritos y pompas paganos. No obstante, Juan Crisóstomo, obispo de Constantinopla en el siglo IV se limitó a criticar solo los cantos y danzas de Satanás. Siglos más tarde en el concilio de Tour de 813 se rechaza el placer sensual que produce la música y se pide a los sacerdotes que huyan de la música cuando debilita la fortaleza del alma afectando a los oídos. Esta idea es una clara expresión del sentido inherente a la música.

En definitiva, el arte, en el Medioevo, tiene la finalidad de **servir al culto religioso**. Lo estético, propiamente dicho, aparece de forma accidental. Pero también puede decirse que estamos ante una visión del arte "empapada" de religión y de espiritualidad confundiéndose con aquella.

En el siglo V, **Pseudo-Dionisio** es un ejemplo de la estética más trascendental y más separada del mundo real y más alejada de la estética propiamente dicha. La belleza se considera independiente del punto de vista y es una belleza permanente que se identifica además con el bien. Hay dos conceptos fundamentales, uno de ellos el concepto filosófico del absoluto asumido de los griegos y el otro el concepto religioso de Dios. La belleza se atribuye directamente a Dios; se trata de la belleza divina que se refleja en las cosas terrestres. Es clara la superioridad de la belleza espiritual e ideal frente a la empírica. Ahora bien, todo proviene de la belleza, todo está en ella y todo se dirige hacia ella. Por tanto, la belleza -aunque sea religión- es la clave. Aquella expresa una espiritualidad máxima. La Creación no es sino una imitación de la belleza perfecta e invisible. La estética de Pseudo-Dionisio se basa en un concepto teístico donde lo absoluto y la luz son fundamentales.

A partir de siglo VI las paredes de los templos en los países cristianos de Oriente se cubrieron de pinturas. En el **mundo bizantino** existen dos mundos, el terreno y el divino, o sea, el material y el espiritual. El placer estético persigue elevar las almas hacia Dios. En los rituales bizantinos se pretende tener una experiencia estética de carácter místico y simbólico para llegar a Dios. Es característico el debate entre los defensores de las imágenes y sus detractores. Así en el año 725 el emperador León III Isáurico proclamó el primer edicto en contra de las imágenes provocando la destrucción de obras artísticas. Podemos decir que las convicciones artísticas se pagaron con la libertad y a veces con la vida. Son convicciones religiosas, aunque artísticas. El Concilio ecuménico de Nicea de 787 condenó a los iconoclastas y proclamó la licitud del culto a las imágenes. Tras amplias luchas en 842 vencen los partidarios de las imágenes. Es decir, vencen los iconólatras frente a los iconoclastas que consideraban la divinidad como irrepresentable. No obstante, gracias a los iconoclastas nació un nuevo tipo de pintura, una pintura realista, libre de espiritualismo y misticismo.

San Agustín (354-430) se basa en el concepto de "ritmo", perceptible no solo por los oídos sino también por los ojos. La experiencia estética procede de los sentidos pero también del intelecto. En el fondo San Agustín es un buen ejemplo de que la belleza y el arte están por encima de todos los valores. En sus *Confesiones* escribe, como gran esteta: "decía yo a mis amigos: ¿Acaso amamos algo fuera de lo bello?". En San Agustín aparece ya la idea de la belleza de "la totalidad". Lo que importa es la armonía del conjunto, reconociendo que haya partes feas.

Por tanto, en la Edad Media el arte se distancia de la vida real y expresa los estados más sublimados del alma. La mente se mantiene en una pureza y austeridad casi sobrehumana. La música gregoriana procura el sosiego, la calma y la placidez extraordinaria. Siguiendo siempre a Tatarkiewicz, más que una estética de lo bello, la medieval fue una estética de los sublime, una estética de la belleza inteligible más que de la sensible. Es claro que, asimismo, se procura una "idea" concreta, independientemente de que arraigue en las clases populares en general. No se piensa en este, sino en una determinada "concepción", que en el fondo está dirigida a doctos especialistas[909].

Siguiendo con **Boecio** (480-525), son destacables sus ideas singulares en materia de estética, ya que -a su modo de ver- el verdadero músico es el teórico con conocimiento de armonía y no el compositor o virtuoso. De hecho, en su época se le consideró como verdadero músico por haber escrito un tratado sobre música, sin que nadie se interesara acerca de si tocaba algún instrumento o componía obras musicales. Casiodoro (480-575) reconoce los efectos catárticos de la música porque, con sus deliciosos sonidos, despierta las almas adormecidas, liberándolas de las pasiones e irradiando buenos sentimientos. El arte opera con ilusiones y la belleza con la luz.

Pasando a la estética **carolingia, Juan Escoto** (bajo la Corte de Carlos el Calvo) asocia al sabio la actitud estética. Igual que San Basilio o San Agustín Escoto, veía la belleza del mundo precisamente en su totalidad y no en cada una de sus diversas partes. La belleza es una manifestación y revelación de Dios, una teofanía. Por su parte, en Alcuino (735-804) hay una tendencia hacia la autonomía del arte, si bien exige al arte que refleje la verdad.

En conclusión, durante la Alta Edad Media destaca la lucha iconoclasta centrada en problemas prototípicamente artísticos, la concepción teística, la presencia de elementos bíblicos...

En la Baja Edad Media hay que tener en cuenta que el poder y los privilegios se concentraban en manos de una sola clase social, que estaba muy por encima de las demás y que a su vez tenía una organización jerárquica; por ello, los campesinos no tenían vida cultural, consideremos su carga abrumadora de trabajo. El estado llano no podía ocuparse de la ciencia ni del arte y la iglesia fue la que se ocupó de ambas actividades; todo esto influye en las vicisitudes del arte. La iglesia fue el elemento fundamental de la Cultura intelectual y artística. El arte es creado en especial por la iglesia y para la iglesia, ya que

[909] Siguiendo a San Buenaventura, *Itinerario de la mente a Dios*, editorial Limovia 2013, "la belleza o hermosura no es otra cosa que una igualdad armoniosa, o también no es otra cosa que cierta disposición de partes con suavidad de color".

esta proporciona todo lo necesario, empezando por su propia orientación, pasando por los temas y terminando por los medios materiales. En ella encontraba inspiración el artista. La concepción del arte es universal. Todo esto no impide una lírica profana en manos de juglares y goliardos y trovadores, poesía que iba esencialmente unida a la música. En la poesía prima más el contenido que la forma.

En el siglo IX se escriben varios **tratados sobre música,** así la obra de Aureliano, o la de San Odón, Hucbaldo y Regino ya en el siglo X. En el siglo XI escribieron sobre música Guido de Arezzo y Aribo, así como Juan Coton y el español franciscano Juan Gil de Zamora y en el siglo XIV Juan de Muris y en el XV Adam de Fulda. Hay claros valores estéticos, así por ejemplo Guido de Arezzo hizo hincapié en los valores sensoriales que los sonidos poseen, igual que los colores o los aromas. En las artes plásticas dominó la idea según la cual el arte debía representar el mundo real, no por su propio valor, sino para demostrar la sabiduría y el poder del Creador. Se desarrollaron debates de tipo estético, como la relación entre el arte la realidad y la naturaleza, la primacía del arte sencillo sobre el arte suntuoso, la presencia de las leyes matemáticas universales, la relación entre poesía y filosofía.

En la estética cisterciense (orden fundada en el siglo XI y con pleno florecimiento en el XII) destaca **San Bernardo**, para quien la belleza interna es superior a la sensible, ya que la belleza interior es más hermosa que todo adorno exterior. La belleza de la virtud, del amor y de la pureza de corazón constituye un axioma, mientras que la belleza corporal es dudosa por no ser duradera. Puede haber también un arte malo, cuando nace de la vanidad y del afán por el lujo, o de la simple curiosidad o codicia.

9. En especial, la idea de contemplación.

Importantes contribuciones fueron llevadas a cabo por los victorianos. Famoso es **Hugo de San Víctor**, que vivió entre 1096 y 1141 y escribió un tratado de estética que forma parte -como capítulo diez- de su obra denominada *Didaskalicon*, con definiciones de interés sobre la belleza y sus distintas categorías, sus componentes de universalidad y diversidad. Si las cosas causan mayor admiración es por su hermosura. La belleza se asocia a escalones de lo humano elevados, una vez la persona satisface sus necesidades vitales inmediatas. Hugo de San Víctor llega a tener una concepción muy extensa de la belleza y del arte que puede denominarse panartismo o panesteticismo. La belleza visible es para Hugo de San Víctor un signo o imagen de la invisible, ya que la verdadera belleza es la divina. Sin embargo, pese a ello, se ocupó de la belleza de este mundo con un afán y conocimiento de causa poco común, como si estuviera dispuesto a admitir que la belleza es valiosa por sí misma.

Por tanto, las posibles funciones espirituales, inherentes al arte, quedan subordinadas a un fin religioso propiamente dicho.

Hugo trató también el aspecto psicológico de la estética. Consideraba lo bello como objeto de **contemplación**; lo que pasa es que tenía un concepto muy amplio de la contemplación, que tenía varios niveles, desde los sentidos hasta la inteligencia, que fue el nombre que los victorianos dieron a la intuición intelectual. Mientras que la contemplación corriente era una capacidad propia de todos los hombres, el éxtasis era una experiencia excepcional de carácter místico. E igual que la belleza, la contemplación tenía

un carácter místico en su nivel superior. Pero Hugo de San Víctor solo llegó a esbozar aquella psicología mística, ya que fue su discípulo **Ricardo de San Víctor** quien desarrolla esta idea en su importante obra *Beniamim Maior*.

Ricardo de San Víctor nos presenta una jerarquización de las **experiencias contemplativas**[910]:

En el primer nivel, el primer escalón lo constituye la sencilla contemplación de la materia. El segundo, la contemplación estética de formas y colores. El tercero, la concentración de las calidades de los demás sentidos (en los sonidos, aromas y sabores mediante los cuales, igual que mediante los colores y las formas, penetra la mente en lo más hondo de la naturaleza). El cuarto escalón lo constituye la contemplación de las acciones y obras de la naturaleza. El quinto, la contemplación de las acciones y obras de los hombres, especialmente de las obras de arte. El sexto, la cognición de las instituciones humanas. Y finalmente, el séptimo la cognición de las instituciones religiosas y la participación en las ceremonias, en las que convergen todas las calidades estéticas, es decir, las melodías de los cantos, los colores y las formas de los templos y ornamentos litúrgicos.

En el segundo nivel, la contemplación tiene un carácter propiamente estético, ya que allí se convierte -en objeto de contemplación- todo el mundo de formas y colores visibles que ya Hugo había analizado. Pero también a otros niveles la contemplación de la que habló Ricardo no era sino una postura estética en aquella amplia interpretación del término, propia de la Edad Media.

En la contemplación de los escalones superiores distinguía Ricardo de San Víctor tres géneros cualitativos (*qualitates*): la ampliación de la mente alcanzable por las capacidades ordinarias del hombre. La elevación de la mente que exige un don especial y el estado superior logrado en la fascinación y el éxtasis (*exultatio*). En este último estado la mente sufre una transformación (*transfiguratio*), ya que sale fuera de sí misma y por encima de sí misma y pierde memoria de las cosas presentes, volviéndose ajena a sí misma. Llamó Ricardo a ese estado "enajenación" o "alienatio". El término lo tomó de la medicina y fue el mismo que reaparecía en el sistema de Marx y se popularizaría en el siglo XX, pero ya en otro sentido, el de enajenación o alineación social mientras que para el místico del siglo XII tenía un sentido psicológico designando la enajenación con respecto a la personalidad ordinaria del hombre. La misma descripción de la experiencia reapareceráen la estética del siglo XX, ya con otra denominación y sin el añadido del misticismo, para definir ahora la experiencia estética como eliminación de la personalidad y concentración en el objeto contemplado[911]. Pero Ricardo suponía que en el estado de alienación o enajenación el hombre contempla la belleza suprema. El pensador intentó describir dicha contemplación de la belleza en el estado místico por ejemplo en *Beniamin Maior* IV, 15 pero no debemos esperar demasiado de una descripción de algo que los mismos místicos creían imposible describir. No obstante, la actitud mística en lo bello es demasiado típica de la Edad Media como para que la historia de la estética pudiera no reparar en ella. Aunque también es verdad que en el período clásico de la escolástica hubo

[910] Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética*, tres tomos, Editorial Akal, sucesivas ediciones.

[911] "La armonía se consigue gracias a la contemplación (o anagogía)", apunta Juan Bermudo, fraile franciscano.

pocas descripciones de esta índole siendo más abundantes a finales del medioevo y ya en la época de la Contrarreforma. En definitiva, en los victorianos los dos elementos esenciales serían el analítico y el místico con un desarrollo científico importante de las artes bajo la idea del panesteticismo.

Al margen de este análisis, querría aportar, sobre el *Beniamin Minor*, algunas frases que por mi parte selecciono de la obra, que me parecen especialmente atractivas por su deleite estético [912]: "el tercer cielo es el que se encuentra entre la tierra y el cielo, entre el cuerpo y el espíritu. Una cosa es la dignidad del espíritu humano. Otra cosa la del espíritu angélico y otra cosa muy diferente la excelencia del Espíritu divino" (cap.74). "Primero se sube, después se permanece… muchos desfallecieron en la ascensión…". "Grandes son las cosas que suceden en este monte, pero todavía más grandes que estas son las que vienen después…". "En cuanto retumba la voz divina, el que la oye cae al suelo, porque la capacidad de los sentidos humanos sucumbe ante lo que es inspirado de manera divina…". "Qué agradable y dulce es disfrutar habitualmente de la gracia de la contemplación". "El espíritu que acostumbre a permanecer en lo profundo de sí mismo percibe las revelaciones divinas". "Qué poco frecuente y qué agradable resulta disfrutar de las visiones espirituales y deleitarse con ellas". "El espíritu es arrebatado en éxtasis y conducido por encima de sí mismo, mientras permanece atónito ante la enorme belleza". "Llevemos el hombre a la cima de su corazón…".

La lectura de estos pasajes, una vez que el hombre no se identifica necesariamente con su dimensión estrictamente religiosa, alcanza un valor distinto, un valor estético (o estético-religioso) de primera magnitud. Y, en realidad, aunque sea arte, todo conecta finalmente con lo divino. En un mundo en que tantos predican espiritualidad, ¿por qué no plantearnos también acudir a estas fuentes que, cuando menos, siempre tendrán algún valor mayor que la de esos otros? Ya de hablarse de espiritualidad, no se entiende que se olvide la genuina y que se acuda a sucedáneos. Si tan importante es la espiritualidad, ¿por qué no acudir a las fuentes genuinas del Cristianismo?

Sin quitar mérito al libro de Ricardo de San Víctor, sino todo lo contrario, a veces ocurre que los comentaristas o estudiosos aportan frases al mismo nivel que el propio autor. En definitiva, según el prologuista este libro (Eduardo Otero Pereira), Ricardo de San Víctor nos muestra "cómo el alma, una vez que ha adquirido ciertas virtudes y se ha ejercitado en ellas, es capaz de llegar a la contemplación de la realidad de divinas". "Gracias al conocimiento de las realidades sensibles y a la actividad de la razón, el alma puede alcanzar un cierto conocimiento de las cosas divinas". "El *Beniamin minor* describe el recorrido que lleva a cabo el alma hasta experimentar el éxtasis contemplativo (*excessus mentis*)". "El primer género de contemplación tiene lugar en la imaginación y según la imaginación; el segundo, en la imaginación y según la razón; el tercero, en la razón y según la imaginación; el cuarto, en la razón y según la razón; el quinto, por encima de la razón, pero no contra la razón; y el sexto, por encima de la razón y contra la razón". "En la contemplación se produce la revelación definitiva: los sentidos humanos desfallecen y sucumbe la razón". "Se distinguen en la contemplación 3 modos atendiendo al comportamiento del espíritu humano y a su relación con la gracia: la dilatación, la elevación y la alienación. El espíritu se dilata cuando la punta del alma se afila y su mirada

[912] Manejo la edición *Beniamin Minor, preparación a la contemplación*, edición bilingüe (latín-español) de Eduardo Otero Pereira, Ediciones Sígueme, 2022.

se despliega con mayor amplitud. Tal dilatación se produce con esfuerzo por parte del alma a través de la meditación y, en este caso, el alma no sobrepasa las capacidades humanas. El espíritu se eleva cuando la inteligencia es iluminada por una luz divina. Entonces el espíritu sobrepasa a sus propias capacidades. Pero no deja de tener presente las realidades a las que está acostumbrado. En este modo de contemplación cooperan la gracia y los esfuerzos humanos. El tercer modo es la alienación que tiene lugar a través del *excessus mentis,* esto es, el éxtasis. El espíritu alcanza este modo de contemplación solo con la ayuda de la gracia. Una vez que alcanza este modo de contemplación, el espíritu pierde la noción de su naturaleza y se hace extraño a sí mismo". Ricardo de San Víctor, en *De quatuor gradibus violentae caritatis*, expone otro camino de progresión espiritual en cuatro etapas tomando como base el amor a Dios: "el primer grado es el amor que hiere (…). En segundo grado es el amor que encadena y que se corresponde con la elevación del espíritu (…). El tercer grado es el amor que hace languidecer y el cuarto grado es el amor que hace desfallecer. Cuanto más bebe más sed tiene el alma y no existe remedio para este desfallecimiento".

Como a veces ocurre, los estudiosos de las obras literarias se fijan en el mensaje principal de la obra. Pero queremos informar de que, pese a todo esto, el núcleo del *Beniamin minor* de Ricardo de San Víctor en realidad no lo ocupan las cuestiones contemplativas que se ciñen a unos capítulos, aunque ciertamente con una expresividad e intensidad fuera de lo normal. El núcleo en extensión del libro lo ocupan cuestiones morales cristianas, sobre la fe y la razón, sobre los comportamientos debidos, sobre los vicios, los castigos al espíritu, las intenciones pervertidas, la honestidad de las costumbres, los errores humanos, la corrupción y la demencia, la desviación de la rectitud, la soberbia y la vanagloria, el pudor ordenado, el gusto y la dulzura interior, etcétera. Estos otros temas también tienen interés incluso estético.

Una singularidad de esta obra es que los contenidos sobre "la contemplación" los realiza Ricardo de San Víctor en directa y estrecha conexión con personajes bíblicos vinculados a la familia de Jacob. De hecho, *Beniamin* es Benjamín, el hijo pequeño del citado. Las escalas en las contemplaciones del alma se relacionan con el paso de unos personajes bíblicos a otros. Así, el paso a la contemplación que está por encima de la razón se produce como consecuencia de que, al nacer Benjamín muere Raquel, de modo que "el espíritu, cuando es arrebatado a la contemplación, experimenta cómo se desvanece la razón humana. ¿Acaso Raquel no estaba muerta y toda actividad de la razón humana no se había desvanecido en el Apóstol cuando decía: si en cuerpo o fuera del cuerpo no lo sé, Dios lo sabe" (cap.74).

Dejando a Ricardo de San Víctor, el hito siguiente es la Escuela de Chartres en el siglo XII. Como dice de Bruyne el hombre medieval tenía tres formas de ver la belleza del mundo. La primera, con los ojos corporales a los que deleitan directamente las formas visibles. La segunda, los ojos del hombre que vive la vida espiritual dispuesto a descubrir en la belleza del mundo analogías y significados espirituales y la tercera los ojos del estudioso que mira la belleza a través de conceptos científicos. El primero de estos criterios se corresponde con Hugo de San Víctor. San Bernardo representa el segundo mientras que la tercera postura fue típica de los científicos de Chartres. Gilbert de la Porrée hablo de "la belleza por sí misma".

Llegamos así a la **escolástica** que se enfrenta con los problemas directamente de tipo estético, sin limitarse a afirmar la superioridad de la belleza espiritual y los peligros

que acarrea la belleza corporal. Es interesante la definición de lo bello de Guillermo de Auverghe, diciendo que es bello lo que gusta por sí mismo: "per se ipsum placet".

Se discute la relación entre lo bello y el bien, los distintos tipos de belleza, los elementos antiguos y los nuevos en el arte.

10. San Buenaventura, Santo Tomás…

La estética de **San Buenaventura** dentro de la escolástica agustiniana es un punto y aparte. Expuso sus ideas y reflexiones sobre la estética en dos obras importantes, es decir, *El itinerario de la mente hacia Dios* y *El Breviloquium*. Entre otras tesis define las dos siguientes, propias de su tiempo: la tesis del integralismo estético, que afirma que el mundo es bello en cuanto totalidad, no por sus detalles, sino por el orden universal que reina en él. La tesis del trascendentalismo estético sostiene que la belleza verdadera consiste en Dios, ya que si el mundo es bello lo es en cuanto a su creación y reflejo de su belleza.

La experiencia estética y el placer estético son objeto de su obra *El itinerario de la mente hacia Dios*, en el preámbulo de la segunda parte; la percepción proporciona placer cuando el objeto percibido conviene al preceptor. La belleza complace por sí misma. Fue asimismo pionero dando entrada en la concepción del arte a la idea de "expresión".

El siguiente paso es la estética de **Alberto Magno y de Ulrico de Estrasburgo**, quien dedicó un capítulo entero de su *Suma* a los problemas de lo bello, de modo tal que casi podríamos calificarlo de Tratados sobre la belleza, pero hubo otros tratados... En el *Tratado* de Ulrico encontramos un aserto que es la quintaesencia de la estética trascendente: Dios no solo es la belleza suprema, sino que además es causa de todo lo bello, siendo causa eficiente, ejemplar y final al mismo tiempo.

Jacobo de la **Voragine**, autor de la popular *Leyenda dorada*, definía la existencia de cuatro distintas causas de lo bello, es decir, la magnitud y el número, el color y la luz. La magnitud consistía un elemento típicamente aristotélico y la luz por su parte neoplatónico.

De **Santo Tomás** de Aquino destacamos la idea de la satisfacción estética. El hombre, al encontrarse frente a la belleza, experimenta un placer, especialmente el placer de contemplar o "delectatio contemplaciónis". Y es el suyo un placer específico, porque mientras otros placeres, en especial los provenientes del sentido del tacto (siendo comunes a todos los seres vivos), aparecen al realizar actividades necesarias y útiles y sirven para mantener la vida, el placer estético no tiene prácticamente ninguna relación con las estrictas necesidades vitales, ya que es un privilegio del hombre, el único ser que se deleita con la belleza de las cosas por sí misma y el único también que es capaz de amarlas. Santo Tomás explicó en el sentido aristotélico la diferencia entre el placer estético y el vital, citando el ejemplo de la voz del ciervo, que es agradable tanto para el león como para el hombre. Es agradable en efecto, pero por distintas razones, ya que para el león anuncia la comida y al hombre le complace por su armonía.

La estética de **Alhazén** (con su obra *Perspectiva*) y **Vitelio** (como divulgador de la obra citada) es una corriente de la estética en el siglo XIII alternativa en cuanto estética

a la escolástica. Citamos también a Duns Escoto y Guillermo de Ockham, el primero de finales del siglo XIII y el segundo ya en el siglo XIV.

Dante es punto y aparte en cuanto a sus concepciones estéticas, que no solo refleja en *La divina comedia* sino en otros tratados filosóficos. Influido por la filosofía, en especial, de Santo Tomás observaba las limitaciones de la poesía. Pero como poeta llega a la conclusión de que la poesía no es solo una ficción retórica compuesta musicalmente sino que es también una bella mentira, ya que en definitiva -si no es nada al final- es algo por ser un suministro de belleza, una mentira hermosa. Por su parte, Petrarca atribuye dos cualidades a la poesía: la artificiosidad y el fervor, o sea, la habilidad y el sentimiento. De la poesía hay que alejar el tedio y lograr la forma artificiosa, exquisita y nueva.

En **conclusión**, en la Edad Media la belleza desborda los marcos de la belleza sensible, primero porque comprende la belleza espiritual entendida casi exclusivamente como belleza moral y además porque la belleza es sobrenatural, verdadera y perfecta, de modo que se afirma un trascendentalismo estético que presupone que la belleza verdadera es directamente inaccesible. En consecuencia, para algunos pensadores de la época, frente a la belleza espiritual e ideal la corpórea dejó de ser belleza. Además, en la Edad Media el concepto de lo bello es asociado al concepto del bien, prevaleciendo la opinión de que lo bello y el bien solo difieren conceptualmente, ya que todas las cosas bellas son buenas y todas las buenas bellas y el mundo en su totalidad es bello a la par que bueno. Esta concepción conecta con la "pankalía" de la "panbelleza" de los griegos. La belleza de la Edad Media consistía en armonía o proporción.

Pero en realidad la definición de la belleza se asocia principalmente con la **contemplación** y la complacencia. Para que en la contemplación haya placer, son precisas la proporción y el resplandor. La belleza es una cualidad de los objetos que causa admiración. El arte es esencialmente simbólico y tiene un posible componente negativo. Tanto en el mundo griego antiguo como en la Edad Media, el arte sobre todo "descubre", más que crea. Es solo en el helenismo donde se desarrolla que el arte puede tomar las formas tanto del mundo exterior como de la propia mente del artista.

11. Religión y belleza en el humanismo renacentista.

Entrando en el siglo XV [913], con el Renacimiento se produce la **secularización** de la vida, el **abandono del mundo trascendente** y el renovado interés y preocupación por los asuntos temporales.

En este sentido, el tema de la belleza aparece de modo frecuente en **Don Quijote** de la Mancha, en un plano absolutamente desvinculado de posibles connotaciones religiosas, como es propio de Cervantes, sino guiado por una concepción puramente moderna; aparece así en el capítulo 14 de la primera parte (en la historia de la bella Marcela), explicando ella misma por qué no se considera responsable de la muerte de Griséstomo, pese a que muriera por no ser correspondido por Marcela, ya que ser bella no obliga a corresponder con el amante.

Destacable es el dato de la cantidad de estudios y **tratados** que se dedican al arte, así el de Leone Battista Alberti, Lorenzo Ghiberti, Antonio Aberlino, Piero de la

[913] Seguimos ahora el tomo tres de Tatarkiewich de *Historia de la estética*, cit.

Francesca, Luca Pacioli, Francisco de Giorgio Martini, Pomponio Gaurico, Nicolás de Cusa (tratado Tota Pulchra), etcétera.

Para los humanistas, las palabras tienen el mismo valor que los objetos reales. Se desarrolla especialmente **la belleza**, considerada como el don más hermoso que Dios ha dado al hombre. La belleza que contemplamos en el mundo es en gran parte obra del hombre. Ahora bien, si bien la obra de arte es grande, el artista es más grande todavía. Leonardo Bruni tenía más admiración por el intelecto del poeta que por sus obras, que no son sino ficción; y el papa Pablo III dijo -del escultor Benvenuto Chellini- que hombres como él, sin igual en su profesión, estaban por encima de la ley. El artista no representa otra cosa que a sí mismo (Savanarola).

El **genio** está por encima de la ley y existe una específica verdad artística. Con **Valla**, el arte debe estar al servicio del placer que es la fuente de todo su valor. Para **Alberti** la belleza no es solo un valor, sino también una fuerza que protege del mal y de la crueldad humana y hace más amena la existencia del hombre en nuestra tierra.

En este contexto se sitúa la estética de la Academia Florentina, es decir la Academia Platónica con representantes como **Ficino** o de Cosme. Para el primero de los citados, la belleza es accesible sólo a los **sabios**, los cognoscentes. El bien es asequible para todos los hombres, mientras que lo bello solo para algunos, para los capaces de juzgarlo; en otras palabras, la belleza solo se revela a aquellos que tienen idea innata de lo bello. Por tanto, la idea es necesaria en las cosas, para que estas sean bellas y en la mente de los hombres para que estos perciban la belleza. Ficino también participa de que la poesía es el arte más supremo y distingue cuatro clases de furor divino: el furor de los poetas, el furor de los misterios, el furor de los profetas y el furor del amor.

Con posterioridad, **Rafael**, Leonardo da Vinci y Miguel Ángel tienen escritos relevantes sobre la belleza. Con el Manierismo se buscan las formas rebuscadas y el decorativismo de las formas o su tirantez.

En este contexto, de **Cardano**, en su obra *De subtílitate*, nos interesa su versión acerca de cómo **las cosas complejas e intrincadas** son más difíciles de conocer. Por tanto, su captación o comprensión provoca placer, por su dificultad, mayor que el de las cosas sencillas. A esto lo denomina Cardano "**sutilidad**", que es tanto mayor cuanto más difícil es de percibir. Cardano define las sutilidades como una razón por la que los sentidos captan con dificultad lo sensible y el intelecto lo inteligible. En el siglo XVI la poética se llena de figuras y son muy numerosos los tratados de poesía. En España destacan las contribuciones de Juan Bautista de Villalpando, cuyos bocetos dieron lugar al modelo del Escorial de Felipe II; y en especial a Juan Caramuel, autor de trabajos de poética y de teoría de arquitectura. Nos hacemos eco de la estética de Durero que siglo XVI, de Arcimboldo y Comanini, Erasmus, Montaigne, Malherbe, etc. A los efecos que pretendemos essuficientecon el relato precedente, sobre el que profundizarmos después.

Como podemos observar, la belleza admite **diversos enfoques**, desde la vinculación con minorías capaces de entenderlo, la idea de genio, el valor de lo oculto y enigmático,

12. Lo órfico, religión estética.

Orfeo, Dios-poeta, poeta-apolineo, cantor del hombre en armonía con la naturaleza, triunfa sobre la muerte. El orfismo es una religión estética, una muestra de que la religión griega es estética, religión poética o de poetas que tiene la belleza como quid. A lo largo de la historia se ha perfeccionado como realidad trascendente. Orfeo, gloria más allá de la vida. Orfeo, mensajero o demiurgo de los dioses, transmite la calma por la que lo humano se reconcilia con la naturaleza. Su canto tranquiliza la propia naturaleza y a los animales con su canto apolíneo.

Se desarrollan varias religiones de este tipo, que el Cristianismo termina aglutinando y superando. Los **misterios eleusinos** eran ritos de iniciación al culto de las diosas Deméter y Perséfone que se celebraban en Eleusis (cerca de Atenas), en la antigua Grecia. De todos los ritos celebrados en la Antigüedad, estos eran considerados los de mayor importancia. Estos mitos y misterios se extendieron posteriormente al Imperio romano. Los ritos, así como las adoraciones y creencias del culto, eran guardados en secreto. Solo aquellos que hubieran sido iniciados en los mitos eleusinos tenían opción de conseguir un puesto relevante en la otra vida. Se celebraron anualmente durante unos dos mil años.

13. La función religiosa a través de la música.

Por tanto, el arte se ha podido concebir, históricamente, como algo **al servicio de** lo religioso, donde puede llegar a verse inmerso, o bien algo complementario de aquello, o bien algo autónomo respecto de lo religioso. Ante la primacía, en todos los tiempos de lo religioso, es lógico que el arte haya quedado inmerso dentro de esa otra realidad. Pero, ¿hasta qué punto el arte puede **ser una religión**, o tiene capacidad para serlo con propia autonomía?

El debate que planteamos es hasta qué punto el arte puede aportar, con propias claves, una forma de religiosidad y si, incluso, el arte, pensando en el musical, tiene elementos que le permiten cumplir una función así, más allá de sus indudables rasgos de espiritualidad[914].

Como puede apreciarse, siguiendo en esto el acertado mensaje pitagórico y de tantos otros, más que hablar de arte, hablaríamos de "**música**". El caso es que, dentro de las artes, solo la música produce esas sensaciones especiales capaces de plantear el debate según hacemos. Esas sensaciones no se producen con igual intensidad en las artes plásticas, o incluso en la literatura. Llegó a razonarse, por **Diderot**, que la música se manifiesta incluso de forma violenta, en todo caso más directa o, cuando menos, de forma peculiar, ya que las emociones que produce la música son una realidad natural, inherente a ella misma, que no ocasionan de igual modo las esculturas o las pinturas, pese al mérito

[914] Como advertimos, la música puede verse subordinado a la religión y otras veces tener un papel autónomo. Cosa diferente es, como aquí se debate, atribuir un papel religioso a la música. Es decir, concebir esta como una religión. Es claro que la música es una forma de espiritualidad humana, o puede serlo. Ahora bien, parece como si la música, ceñida a lo artístico, o subordinada a lo religioso, presenta dificultades para mostrar otra de sus características, que es la posible equivalencia con la religión misma. Según esto, el arte estaría en disponibilidad de aportar una religión. Por tradición, la mayoría de las personas asocian o identifican la espiritualidad con la religión.

cultural o artístico que puedan tener, incluso de mayor grado. La música en el contexto de lo espiritual o religioso es, dentro del arte, el quid. También **Kant** vio claro que la música se compone de sensaciones. En general, esta visión, de una u otra forma, es una constante histórica.

Es debatible si en los tiempos **homéricos**, la religión misma no es principalmente una expresión de naturaleza artística. Si los propios mitos cumplen una función así. Lo poético musical parece servir a tales efectos[915]. El politeismo parece adecuado a esta concepción. Los propios griegos terminaron por afirmar que ese mundo del pasado no tenía especial consistencia, religiosa, se entiende. Y avanzan, por evolución natural, hacia el monoteísmo, antes del Cristianismo. En clave religiosa, el mundo de la religión artística no parece sostenible, ni para los propios griegos (de la época clásica). Lo que sí parece claro, en todo caso, es el dato principal: incluso aunque dijéramos que en esos otros tiempos arcaicos es la religión la que domina su tiempo, a partir de los siglos V antes de Cristo en adelante, el mundo de la mitología se verá como algo artístico. Y así seguirá siendo durante todos los siglos venideros.

En general, tras el estudio precedente, son varios los momentos en que se observan puntos de apoyo al presente debate. La música ha cumplido una constante función de **purificación**, que es la forma para acceder a la **inmortalidad**; *se salvan aquellos que tienen el alma puro mediante la realización de ejercicios de este tipo*. ¿Más artísticos o más religiosos?

La música fue postulada por el **orfismo** como armonía y como reflejo de la creación del mundo y del alma. El cantor y músico tracio empleó su arte para conseguir que la naturaleza y el interior del ser humano coexistieran en equilibrio y concordia. Sabemos que los órficos acudían a la música como elemento de curación, una sanación que abarcaba tanto las enfermedades físicas como las psíquicas; danzaban y cantaban, emitían extraños sonidos guturales, elevaban ensalmos y pronunciaban fórmulas verbales cuyo código solamente conocían ellos. El descenso de Orfeo al Hades muestra la música en su verticalidad, en su afinidad con lo hondo. El sonido cava y clava.

Lo que ocurre es que estos planteamientos no se han desarrollado agotadoramente debido a la importancia, en todo momento y lugar, de la religión misma. ¿Se explican las enseñanzas de Pitágoras en clave musical autónoma, o en clave musical al servicio de la religión? ¿Hay una atribución de valores religiosos a la propia música? ¿Tiene lo musical, más bien, una significación instrumental, al servicio del desarrollo de una propia concepción "filosófica", es decir, el pitagorismo?

---

[915] Ramón Andrés afirma que es seguro que en dichas ceremonias órficas iniciáticas la música y el canto tuvieron un lugar destacado y sabemos que en la época imperial los himnos pasaron a formar parte de un grueso poético de primera importancia para el ritual los llamados Himnos órficos, 80 composiciones que abastecían las celebraciones de una reducida comunidad que los recitaba y cantaba mientras sonaba el aulós. Son poemas, cantos que, entre otros y sobre todo, alaban a Heracles, Pan, Crono, Hera, Zeus, y por supuesto Dioniso. Pero su alabanza también se dirigía a estrellas, la Luna y el Sol. Fueron cantados los vientos y el Éter. En este contexto de los himnos órficos la voluntad no estaba en legislar para la mayoría de la gente, solo quieren dirigirse a aquellos que sean puros en la escucha.

Incluso así, el papel espiritual de la música se confirma. Pero, más allá, el debate planteado, como puede observarse, es otro.

En el plano de los hechos, Pitágoras aseguraba oír la música del cosmos como la melodía planetaria. La vida pitagórica propugna la purificación y la ascesis llena de espiritualidad de contornos místicos. **Jámblico** comenta que la comunidad pitagórica de Crotona contaba con unos 600 miembros a los que se adhirieron más de 2000 formando inmensos auditorios familiarizados con la poesía antigua, a los que se enseñaba la curación del cuerpo y las bondades de la música. Se trataba de oír lo inaudible; de oír una armonía astral, una armonía del universo porque los astros y los planetas que se mueven en el universo crean una sonoridad que nuestra pequeñez no percibe, pero que con esfuerzo y enseñanza puede llegarse a experimentar. Esta música confirma el equilibrio del todo y sustenta lo que hay de armónico en nosotros.

Podemos decir que ésta ha sido una auténtica constante histórica que reflejan numerosos pensadores desde el pitagorismo y en los siglos posteriores. Es preciso escuchar **la armonía de los cielos, la consonancia de las esferas**, el habla sublime del universo; y hacerlo comprender. La música tiene una función curativa, ya que supera la melancolía y el desánimo, la ira, las quejas del cuerpo, la caída del alma en el tedio, apacigua o levanta pasiones, según interese. Cada melodía encierra un atributo. La música consigue superar la pereza o crear el ánimo adecuado. Ha habido en la historia una auténtica fijación con el sonido del cielo, con la experimentación de vivencias musicales de esta forma.

Esa conexión esencial de la música con el universo fortalece su dimensión espiritual o religiosa. Ha sido una **constante histórica** la de cifrar en números la música en conexión con las constelaciones. Ha sido parte de un pensamiento perenne hasta el siglo XX.

Lo suyo son las **metáforas** y el desarrollo de una imaginación portentosa. Se ha hablado mucho, en este sentido, de la "caída a lo hondo" que propicia la música. Pero se ha hablado también (así por Gastón Bachelard, *El aire y los sueños*), de una "caída hacia arriba", una caída hacia el cielo, una verticalidad apta para soñadores o seres aéreos, siendo Platón uno de ellos.

La danza puede servir a la iniciación en los **misterios**, hasta conseguir de ellos una unidad proporcionando -los bailes- una energía que transforma la persona.

En este contexto, han de entenderse sobre todo las celebraciones y los cultos dedicados a Dionisos.

La música cumple una **función restauradora**, "restaurando" en concreto la armonía. La música consigue el **entusiasmo**; palabra que significa en griego "endiosamiento", como consecuencia de una emoción que se presenta en las almas con mucha fuerza, según dice Aristóteles. El papel de la música puede ser consolarnos, por haber roto con la naturaleza. Solo entienden la música o necesitan de ella quienes sufren a causa de la vida la música unifica.

Sobre el aludido **descenso del alma**, es preciso recordar a **Arístides Quintiliano**. Debemos preguntarnos -dice Arístides- por la causa por la cual el alma cae de manera tan fácil en manos de la melodía de los instrumentos. Avalado por una vieja concepción, afirma que, como quiera que el alma es una armonía, una armonía numérica, y dado que la armonía musical está constituida por esas mismas proporciones, y por más decir, que los semejantes se mueven a la vez, es normal que el alma y la música evolucionen a la par, merced a su semejanza. Al fin y al cabo, lo que mueve el alma es lo que mueve a los instrumentos de música, nervios y viento, y es que el viento suena melodioso y de manera rítmica en el alma. Por eso el alma siente simpatía por el instrumento.

El **consuelo** a través de la música está presente en el *Didaskalicon* de Hugo de San Víctor, en Abelardo de Bath, en Hildegard von Bingen, en de Planctu Naturae de Alano de Lille, en Roberto Grosseteste, en Bacon ("la música ofrece consuelo a quien sufre"), en Alberto Magno, en Tomás de Aquino, en Jacobo de Lieja, Juan de Muris, Nicolás de Cusa, Lorenzo Valla, o más tarde Girolamo Cardano.

Dentro del consuelo, a través de la música, obviamente no solo están las personas de mente elevada, ya que los sufridores más directos son los propios agentes que se dedican a la música, muchas veces mendigos o similar. Antonio **Eximeno** nacido en Valencia en 1729, jesuita expulsado a Roma, erudito que convivió con la pobreza, es un ejemplo de persona que padece las consecuencias personales del simple hecho de publicar (en este caso, sobre música, criticando a las mayores celebridades de la Ilustración europea). Publicar provoca malestar, detractores, bilis negra. El mundo de los nacidos bajo Saturno es así.

Nos interesa, en todo caso, profundizar en la aportación de datos sobre las relaciones entre música y religión. **Johannes Tinctoris**, en su *Complexus effectuum musices* (escrito entre 1472 y 1475) pretende **librar del dolor a través de la música**; estudia los efectos y las virtudes de esta, sus cualidades afectivas, situando la música del lado de lo divino. Contradice la teoría de la armonía de las esferas, ya que a su juicio la música celeste no se cifra en el resultado de una experiencia numérica.

Marcilio **Ficino**, considera la música como una auténtica **medicina**, confiada a la autoridad de mercurio y de Platón que dicen que la música nos fue concedida por Dios para someter el cuerpo, dominar el ánimo y alabar a Dios. Para este filósofo, que vinculó el amor y la música a la más alta armonía, el canto facilita lo que él llama “temperantia”, es decir, equilibrio. Es verdad que, dado el ascendimiento que ejerce sobre nuestro ánimo, puede causarnos aturdimiento y hacer de nosotros unos seres sin voluntad. La música imita las realidades celestes y nuestro espíritu aspira a lo celestial al tiempo que, cuando cantamos, recibimos el influjo de los cielos, ya que la música es portadora del cielo; la materia del canto es más pura que una medicina. Ciertamente, su materia prima es aérea, cálida o tibia, tiene miembros, está constituida de partes distintas, como si fuera un animal que se mueve y nos transmite su afecto. Ficino dice que es como “un animal aéreo”. Feliz en el aire, alegre en su medio. La música proporciona al ser humano una virtud celeste, es su uso fructuario. La música expresa las constelaciones que son formas ordenadísimas del cielo que tienen incidencia en la realidad inferior.

Francesco **Zorzi** considera que los **caminos al cielo** son los de la música, la vibración de los sonidos y las proporciones, que brotan como frutos de la perfección. Allí en lo alto se genera un concierto cuyo eco llega a las mentes superiores; no todas lo son.

El motor primero, que todo lo acciona, dispone en las esferas, y ellas, nos encauzan y rigen. Son siete inteligencias supremas las que, una a una, adornan cada planeta y doce las que incumben al zodiaco. De ahí que se diga en el Apocalipsis que la reina del cielo está coronada de doce estrellas. La música es infalible a la hora de dar cuenta de la gran **armonía** que lo une todo y es también la demostración fidelina del acontecer universal. La música es un camino de purificación; la gran música es una disolución que aspira al silencio.

Este tipo de afirmaciones pueden ser vistas como fruto de una desbordante imaginación, pudiéndose ser valoradas por su contenido estético.

Los **grandes filósofos** como Erasmo de Rotterdam Tomás Moro, Luis Vives, Montaigne, Thomas Brownie, Giordano Bruno, Descartes, Leibniz, y sobre todo Rousseau, tuvieron un **contacto directo con la música**. El último de los citados se fija en la melancolía y afirma que puede proceder de la insatisfacción o de la necesidad de un estímulo constante, pese a que también hay muchos hombres que caen en la melancolía, sin que les haya sucedido nada, en ocasiones por un efecto corporal en la mezcla de los humores. De la melancolía ya habló Hugo de San Víctor, habla Arnau de Villanova, habla Robert Burton, Pedro de Mercado, Alonso de Santa Cruz, Juan Huarte de San Juan. Sebastián Fox Morcillo, Juan Eusebio Nieremberg, Juan de Arguijo, Timothy Bright, Robert Fludd. La música alivia, no soluciona. Pero tampoco las demás cosas consiguen algo más allá.

Pontus de **Tyard** afirma que un hombre es un pequeño mundo. La vida del hombre tiene que transcurrir en armonía. El cosmos presenta una misma distribución que el cuerpo humano, en perfecta simetría. Hay una conexión y correspondencia de todo lo humano con el universo. La música debería bastar para reponer cualquier **alma lastimada**. Es, a consecuencia de esta interpelación, que el solitario Pontus aprovecha para hablar a Pasitea, preguntándose por las potencias que mueve la música y cómo es que puede mezclarse en la materia del cuerpo aquello que es incorpóreo. Ésta generosamente nos consuela, nos apacigua, nos modera los deseos, sana los dolores, alivia el tedio, reconforta en el decaimiento, dulcifica una pena; en definitiva, consuela.

Se observa un portentoso poder de imaginación; así cuando **Mersenne** desarrolla sus ideas sobre el "**arte de volar**", e incluso sobre la posibilidad de caminar sobre las aguas sin milagros y sin magia. En la ópera la presencia mágica de la mitología es impresionante.

Son claros testimonios que redundan en la consideración de la música con efectos espirituales o religiosos. Las claves del más allá podrían obtenerse profundizando en la sensación musical.

13. Lo artístico-cultural como sentido de la vida y actitud de culto cotidiano.

Ahora bien, también cabría debatir toda esta cuestión que planteamos en torno a actitudes un tanto obsesivas a favor de la Cultura, o a favor de un mundo intelectual proclamado con propia entidad. Qué duda cabe que para muchos la Cultura ha llegado a ser el sentido vital ("sentido vital", algo propio de la religión). ¿Hasta qué punto el arte o lo cultural se convierte en una actitud de *culto* cotidiano?

Los propios reyes lo ejemplifican. Alfonso V de Aragón el Magnánimo, o Alfonso X el Sabio. El primero, nacido en Medina del campo (Valladolid) es un genuino príncipe del Renacimiento, mecenas y protector de humanistas como Lorenzo Valla, Giovanni Pontano o Antonio Beccadelli. Fruto de este mecenazgo, fue un círculo de poetas de cancionero cuya obra recoge el *Cancionero de Stúñiga*.

Mostró Alfonso V incluso obsesión hacia los clásicos y la Cultura. Se cuenta de él que se curó de una enfermedad gracias al efecto que le causó una "lectura" de un clásico. Su actitud revela una desmedida pasión por la Cultura. Según cuenta Petrarca (Rerum memorandarum Libri I, 2) algunos intelectuales estando en prisión encontraban alivio en la lectura. Pero las obsesiones y anécdotas de Alfonso V El Magnánimo, propias de un hombre de Cultura, son múltiples. Como lo muestran también sus campañas y acciones encaminadas a la búsqueda de reliquias de sabios clásicos. Este dato es significativo. En vez de buscarse reliquias de santos, se buscan de intelectuales. Por ejemplo, de Tito Livio, fruto de una especial fascinación por este personaje histórico. Tras venerar en Padua los restos de Tito Livio, hizo lo imposible por hacerse con un pedazo de hueso de su brazo derecho, gracias a la ayuda de los venecianos.[916]. Cuando se firmó la paz entre Nápoles y Florencia en 1444, el regalo elegido para el Rey Magnánimo fue un libro del autor romano.

Nos atreveríamos incluso a afirmar que estamos ante un antecedente de una bella idea que se da en el romanticismo, es decir, el arte o Cultura como religión. Alfonso V de Aragón pertenecía a la Casa castellana de los Trastámara, fue hijo del regente de Castilla Fernando de Antequera (y posteriormente rey de Aragón con el nombre de Fernando I) así como de la condesa Leonor de Alburquerque.

Por su parte, Alfonso X el Sabio[917], a quien se deben las Cantigas de Santa María, fue impulsor de la Escuela de Traductores de Toledo, cuyos trabajos proyectaron definitivamente el castellano como lengua culta, tanto en el ámbito científico como en el literario, extendiéndose su influjo a Portugal.

En el plano jurídico destaquemos la aparición del El Especulo y las Siete Partidas, ambos a la búsqueda de uniformidad jurídica. Elevó al rango de Universidad los Estudios Generales de Salamanca (1254) y Palencia (1263), siendo la de Salamanca la primera en ostentar ese título en Europa; en fin, creador del Honrado Concejo de la Mesta. La primera universidad de España fue sin embargo la de Palencia, fundada en 1212 por Alfonso VIII, padre de Blanca de Castilla nacida igualmente en Palencia y reina de Francia durante décadas, gran impulsora de las artes y del reino en Francia. En la Universidad de Palencia estudiaron o enseñaron Gonzalo de Berceo, o nada menos que Santo Domingo de Guzmán; de los 14 a los 28 años fue este alumno y después profesor allí. Este hito de la Universidad se lo debemos en gran parte al Rey Alfonso VIII. Su vinculación con Europa a través de su mujer y de la madre de esta, tuvo también importancia. Tuvo protagonismo

[916] Ángel Gómez Moreno, *España y la Italia de los humanistas*. Editorial Gredos 1994.

[917] Entre otras muchas publicaciones, puede verse Julio Valdeón Baruque, *Alfonso X: la forja de la España moderna*, Temas de Hoy, Madrid, 2003.

asimismo el obispo Tello Téllez de Meneses, otro palentino ilustre. Alfonso VIII de Castilla favoreció enormemente la universidad palentina, dotándola de importantes recursos económicos y contribuyendo a elevar el nivel de la enseñanza impartida en sus aulas con la llegada de maestros extranjeros, sobre todo de Francia e Italia. Ahí tenemos ya las claves de la Cultura posterior.

Interesa destacar Íñigo López de Mendoza y de la Vega, más conocido como el marqués de Santillana (nacido en Carrión de los Condes, 1398). Fue una persona apasionada por la Cultura (tenía una de las mejores bibliotecas de su época) y fue un humanista prerrenacentista. Es un exponente de una familia de importantes personalidades tanto por línea ascendente como descendente. El propio Jorge Manrique emparenta con el Marqués de Santillana, pero también por ejemplo el gran poeta Gómez Manrique o el propio Garcilaso de la Vega. Su abuelo, Pedro González de Mendoza, y su padre, el almirante de Castilla Diego Hurtado de Mendoza, fueron también poetas. Asimismo, sus hijos continuaron este hacer literario y el mecenazgo cultural, sobre todo el cardenal Pedro González de Mendoza. Su madre fue la señora de la Casa de la Vega, Leonor Lasso de la Vega, la cual estuvo casada en primeras nupcias con Juan Téllez de Castilla, II señor de Aguilar de Campoo e hijo del infante Tello de Castilla y por este lado materno estuvo emparentado con grandes figuras literarias de su tiempo, como el canciller Pedro López de Ayala o Fernán Pérez de Guzmán. La propia María Pacheco, "reina" de los comuneros (aunque ya ubicada en Granada y, a través de su marido, en Toledo) emparenta con esta nobleza culta. Tuvo el Marqués de Santillana 10 hijos, todos personas relevantes. Recordemos a Diego Hurtado de Mendoza y Suárez de Figueroa, I duque del Infantado o a Íñigo López de Mendoza y Figueroa (1418-1458), I conde de Tendilla.

Y obviamente, aunque solo sea, recordamos a los Reyes Católicos y su conocido impulso decidido de la Cultura y del humanismo, así como del logro de la primera nación del mundo.

14. Invento la palabra "mísica".

Invento la palabra "mísica", como vocablo para designar sencillamente el estado genuinamente musical. Es decir, el estado que produce la música cuando se suma la mística. O la mística cuando procede de la música. En lo formal, el vocablo funde o mezcla, pues, la mística y la música. Podemos hablar de estado mísico, o de que me interesa la mísica, para describir un estado similar al mísico producido por la música.

En el diccionario de la RAE se define la "música" como el "arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre, ya tristemente".

Por su parte, la palabra "mística" se define como "la actividad espiritual que aspira a conseguir la unión o el contacto del alma con la divinidad por diversos medios (ascetismo, devoción, amor, contemplación, etc.)".

La mística es principal o esencialmente religiosa, pero también cabe hablar (sin ser posiblemente necesario) de una mística artística. La mística laica nos llevaría a explorar las posibilidades del propio arte como forma de espiritualidad o incluso de religión. Arte y religión se relacionan, esencialmente, desde siempre. Singular es que en

la propia Grecia Antigua se evolucionó hacia una espiritualidad religiosa de tipo artístico. Los dioses cumplieron una función, al final, más de este tipo artístico, o moral, que propiamente religiosa. Para Platón son aquellas son referencias morales; habla de forma más convincente de demiurgo; otros lo hacen refiriéndose al panteísmo; y en Aristóteles está ya definida la visión que posteriormente asume el Cristianismo, lejos de los dioses de antaño.

Pero, pese al arraigo social del Cristianismo, siguió manifestándose una presencia abrumadora de los viejos dioses principalmente como manifestación artística. Esto significa o bien algo artístico, o bien algo al servicio del culto religioso. En general, lo religioso se ve acompañado de mitos y ritos que perduran a lo largo del tiempo: "la fe necesita de los mitos, porque el mito introduce una conciencia del tiempo de la conciencia histórica no puede suministrar... Tanto el símbolo como la imagen y el mito conforman el núcleo de la vida espiritual, pueden camuflarse, mutilarse, transformarse, pero jamás desaparecer"[918].

W. Burkert, en su libro *Cultos mistéricos antiguos*[919], citando un escrito de Dion de Prusia o Dion Crisóstomo, afirma que, si se llevara a un hombre a un lugar místico, a un lugar abrumador por su belleza y grandiosidad, para que contemple visiones místicas y escuche sonidos de este tipo, con la luz y la oscuridad sucediéndose en cambios repentinos, mientras ocurren otras cosas innumerables, ¿no llegaría a suponer este hombre que hay un sentido y un nivel más sabios en todo lo que ocurre incluso si viniera de la mayor barbarie?

Pese a la relación que hemos hecho con la mística laica (por extender lo más posible el significado de la palabra “mísica”), el propio Cristianismo acoge perfectamente esta versión que proponemos de la "mísica", ya que, pese a los matices o erudiciones precedentes, el punto de partida es que la mística es ante todo religiosa. Por su parte, la música, en la versión mayoritaria incluso de los primeros pensadores de religión, no es incompatible con esta.

Ahora bien, lo que interesa aquí destacar es que la “mísica” es algo poético-estético o musical. La mísica es el estado, en general, que produce la música de interés. Es, por tanto, la aspiración de querer ser la música de las cosas que se ven, a través de un proceso musical o, lo que es lo mismo, místico. Es convertirse en sonido, o traducir la realidad en esta perspectiva musical. La música es la solución porque es mísica. Al final ayuda solo, porque solución no hay. La "mísica" es, sobre todo, un estado poético-musical. Siguiendo con los juegos de palabras, en la mísica se produce un estado de catástasis o culminante, pero a modo de un derrumbe o catábasis cuando golpea la música. *Mísica-catástasis-catábasis*.

15. **Invento la palabra "extético**".

---

[918] Sara Blanco, *La expresión de lo sagrado en el arte contemporáneo*, tesis doctoral, Murcia Internet 2015.

[919] Editorial Trotta 2018.

Propongo la palabra "extético" como suma de lo estético y de lo extático. O más bien como suma de lo estético, lo extático y lo estático. Lo extético es lo estético estático extático (por tanto extético). Casan bien todos. Se produce un estado de ese tipo cuando la persona tiene una experiencia estética pero es de tipo estática, no dinámica, que es lo suyo, y además extática que también es adecuada a lo estético. A los ingredientes mencionados se pueden sumar otros: por ejemplo, en cuanto contenidos puede aportar el tedio. Surge así entonces el tedio estético estático extático[920].

Veamos los componentes siguiendo la RAE. Lo "estético" es lo perteneciente o relativo a la estética (‖a disciplina que estudia la belleza)". Destacamos también otra acepción: "perteneciente o relativo a la percepción o apreciación de la belleza. Placer estético". Tiene además otras, por ejemplo "disciplina que estudia la belleza y los fundamentos filosóficos del arte", etc. en definitiva, mi interés es fundamentalmente extético, es decir, de aprovechamiento de recursos creativo-poéticos.

Por su parte, "estático" es un adjetivo que se define como lo "perteneciente o relativo a la estática", interesando más bien esta otra definición: "dicho de una persona que se queda parada de asombro o de emoción". En el arte, según explica por ejemplo el segundo de los tres tomos de Tatarkievich sobre estética, la pugna entre si lo dinámico o lo estático ha de vencer en arte, ocupa buena parte de la Edad Media.

En cuanto a lo "extático", viene del griego ἐκστατικός ekstatikós es lo que está en éxtasis, o lo tiene con frecuencia o habitualmente

La palabra "extético" no está en el diccionario. Las entradas que se muestran relacionables son estético o extático.

16. **Lo transcendente como alternativa a la posmodernidad**.

Hay varias referencias hablando de transcendentalismo. Nos interesa destacarlas como fuente de conocimiento y posible alternativa a la exagerada presencia en cambio de otros autores en el contexto del debate de la posmodernidad que, en el presente trabajo, consideramos exponente de la soberanía pop.

Primero, es preciso hacerse eco de las tendencias t**radicionalistas** o **perennialistas** desarrolladas inicialmente por **René Guénon** (*La Crise du monde moderne*, 1927*)*. Es posible, por la tradición, extraer una sabiduría perenne, verdades primordiales y universales que son compartidas por todas las principales religiones del mundo. De hecho, todas las religiones tienen una comunidad de caracteres (lo transcendente, la verdad, lo divino, la belleza). La *tradición* para Guénon alude a contenidos y prácticas trasmitidos durante siglos que mantienen abierta una vía de acceso a la verdad absoluta del hombre y la relación de este con Dios y la creación. Esta Tradición es única para toda la humanidad (*Traditio perennis*), y se manifiesta de forma superficialmente distinta en los diferentes pueblos y religiones, variando según el

[920] Puede verse S. González-Varas, *Tedio estético estático extático*, Ed. SND 2022, donde trato de aprovechar el tedio estéticamente. Trato, en concreto, de obtener los recursos estilísticos que aporta el aburrimiento, máxime en un tiempo como el nuestro que es característica social.

contexto, pero manteniendo siempre intacta la parte interior o esotérica que es inalterable e incomunicable (pues precisa de la propia experiencia o iniciación). La cadena se rompe con la época moderna, en la que se pierde (se esconde) la tradición verdadera y solo persisten sucedáneos (a vistas de los no iniciados) que no remiten a ninguna realidad trascendente, pues se trata sólo de manifestaciones físicas reproducibles, y no de realidades interiores que se externalizan a través de múltiples formas, ajustándose a los límites establecidos por la misma tradición.

Lo interesante de estas **tendencias** es que se presentan como una alternativa de lo espiritual frente a lo moderno en tanto en cuanto (este ultimo) niega lo metafísico. Otras referencias son Fridtjof Schuon, el filósofo italiano Julius Evola, Herman Wirth, el rumano Mircea Eliade o Titus Burkhardt, Ananda Coomaraswamy, Martin Lings, Seyyed Hossein Nasr, William Stoddart, Jean-Louis Michon, Marco Pallis y Huston Smith.

Este pensamiento no es coincidente al de otras tendencias de las que, sin embargo, nos hacemos eco por su coincidencia en la afirmación de la tradición: el catolicismo tradicionalista, el sedevacantismo, la falange, pero también **Vicente Aleixandre** (quien destaca la capacidad creadora de la tradición al escribir en su discurso de recepción del premio Nobel: *Tradición y revolución. He ahí dos palabras idénticas,* 1977)[921], el ultramontanismo [922];

Volviendo a aquellas otras referencias, estamos ante una posible *alternativa a la modernidad*; para dichos autores lo moderno puede afirmarse en una especie de "superstición racional"; se propone profundizar en los saberes tradicionales, a modo de un método para la repatriación de conocimientos, observando (al ser posible en el presente) lo común de las tradiciones religiosas y espiritualistas. Se ha perdido la herencia y es preciso recuperarla. La modernidad habría oscurecido estos saberes, en pro de un cientifismo racional y relativista. Hay cuestiones atávicas que persisten. En definitiva,

---

[921] "Y si fuimos revolucionarios, si lo pudimos ser, fue porque antes habíamos amado y absorbido incluso aquellos valores contra los que ahora íbamos a reaccionar. Nos apoyábamos duro en ellos para poder así tomar impulso y lanzarnos hacia adelante en brinco temeroso al asalto de nuestro destino. No os asombre, pues, que un poeta que empezó siendo superrealista haga hoy la apología de la tradición. Tradición y revolución. He ahí dos palabras idénticas. Nos interesó vivamente todo cuanto tenía valor, sin importarnos dónde éste se hallase".

[922] Afirma la primacía espiritual y jurisdiccional del papa sobre el poder político y por consiguiente la subordinación de la autoridad civil a la autoridad eclesiástica, como tendencia opuesta al galicanismo, que propone el desarrollo de una iglesia nacional independiente de Roma, y al episcopalismo, que defiende la primacía de los obispos sobre el Papa). Se trata de una doctrina parecida a la del llamado cesaropapismo, pero decantada claramente a favor del sumo pontífice. Entre los partidarios de los diversos sectores del ultramontanismo decimonónico puede citarse a Jean Lacordaire (1806-1861), el cardenal Henry Manning (1808-1892), Louis Veuillot (1813-1883) y William George Ward (1812-1882), Albert Marie de Mun (1841-1914) que luego se acercó al socialismo independiente de Aristide Briand; y en España, Alejandro Pidal y Mon (1846-1913), fundador de la Unión Católica, en 1881.

habría que realizar una reconquista cultural. La transcendencia demanda una verdad supraracional (**Fridtjof Schuon)**, para quien la revelación está en todas las religiones[923].

Incluso habría una traducción político-histórica del presente tema. Siguiendo a Pablo Javier **Dávoli**, *Leviatán y el imperio dormido*, Leviatán viene a ser la ruptura frente al Imperio de España, como potencia sostenedora del mundo barroco tradicional, frente a la visión inglesa del nuevo capitalismo y el borramiento del ser humano[924].

Volviendo al asunto que nos ocupa ahora, las teorías estéticas de T**. Burckhardt** indagan en la sacralidad del arte medieval europeo que para Burkhardt aún pervive en las artes orientales del mundo islámico y del hinduismo (*Principios y métodos del arte sagrado*). Para Burckhardt el arte «más sublime» parece estar ubicado en los tiempos de la más profunda sacralidad, siendo para él lo sacro el centro de la labor artística (Titus Burkhardt).

La obra principal de Ananda **Coomaraswamy**, *Sobre la doctrina tradicional del arte*[925], parte de la metafísica de René Guenón y de la premisa de que el arte tradicional (religioso-sagrado) es inaprensible sin un conocimiento previo de su dimensión religiosa, espiritual o metafísica.

En este contexto puede citarse al estudioso de saberes estéticos y místicos Pável **Florenski**, *El iconostasio: una teoria de la estética* [926]: desarrolla una teoría estética sobre el icono pero también sobre su valor espiritual y simbólico. El simbolismo está a nuestro alcance si lo sabemos leer. Florenski estudia el arte sacro como forma la plasmación simbólica de arquetipos porque el arte en estos casos es el medio de la exposición supraterrena: "así en la creación artística, el alma se extasía fuera del mundo terrenal y asciende al mundo celeste. Allí, sin imágenes, se nutre de la contemplación de la esencia del mundo superior, palpa los noúmenos eternos de las cosas y, al saciarse, colma colmada de conocimientos como desciende de nuevo al mundo inferior"[927].

[923] Otras obras de Schuon son: *De la unidad transcendente de las religiones,* 2004. *De lo divino a lo humano*. 2000; *Tras las huellas de la religión perenne,* 1982; *Aproximaciones al fenómeno religioso*. 2000, *Resumen de metafísica integral*. 2000; *Tener un centro,* 2001; *Raíces de la condición humana*.

[924] Eas editorial, 2022.

[925] New Orient Society of America 1938.

[926] Edit. Sigueme 2018.

[927] El icono, considerado por el autor como una expresión artística accesible externamente a todos, le permite abordar los temas estéticos más complejos: la cosmovisión platónica y la kantiana, la relación del hombre con la naturaleza, la aparición del retrato y el paisaje, el arte en las diferentes tradiciones, el léxico específico sobre el rostro, o las técnicas y procedimientos de la pintura.

Siguiendo ahora el libro de **Sebastián Porrini**, *Los otros, la metafísica operativa de los siglos XX y XXI*[928], una de las grandes pérdidas que la humanidad ha sufrido con la llegada de la modernidad es aquella que la ha empobrecido intelectualmente. El absoluto triunfo a nivel cognoscitivo de la ciencia empírica, y de su mano, el desarrollo tecnológico, obnubiló toda posibilidad de otra instancia de conocimiento más allá de ella. Lo que no es demostrable físicamente, y aquello que no se atenga a la lógica de la razón, es catalogado como delirio, fantasía o creencia oscurantista... Y todo conocimiento de naturaleza espiritual o trascendente es ilusorio, anti científico y racional...

En Occidente, como señala J. Huizinga, [929] se ha perdido la capacidad de interpretación del lenguaje simbólico, lo que provoca un oscurecimiento del saber tradicional, a expensas del conocimiento empírico-racional de carácter científico. La ciencia sagrada a la que se refiere **Guénon** por ejemplo no es más que aquella que en la Edad Media enlazaba las siete artes liberales en un tronco común, mucho antes de que se desperdigaran científicamente en reductos abstractos que no se conectan en algo superior. Entre otros, el autor citado en último lugar reivindica el profundo valor de lo simbólico. Es significativo que diferentes pueblos se conectaron espiritualmente mediante símbolos operativos gestos y danzas comunes; más allá de diferencias superficiales la estructura profunda de los mitos se enlazaba perfectamente en unas y otras Culturas. Pueden variar en algunos aspectos meramente exteriores, pero su raíz profunda es la misma. Esos saberes conforman lo que se dio en llamar filosofía perenne. En estos momentos actuales, de absoluto oscurecimiento, la movilización total de la que habla Jünger ante la técnica, la palabra y la acción de René Guénon son alimentos esperanzadores para sociedades enfrentadas a su último suspiro, antes de la mecanización, la esclavización y el utilitarismo devastador de la posmodernidad.

De **Shuon** destaca Sebastián Porrini su libro *De la unidad trascendente de las religiones*[930], donde el autor pone de manifiesto que sólo a una élite intelectual cada vez más restringida le está reservada la posibilidad de acceder a esa capacidad de conocimiento trascendente y que en el fondo de la creencia por la ciencia en el pensamiento moderno se manifiesta en actitud de superstición. De **Elémire Zolla** cómo reflexiona sobre el dominio que el hombre-masa ejerce en la Cultura moderna. E. Zolla entiende que el hombre-masa es hijo del burgués, para quien la existencia se centra en el rigor de la utilidad como un catecismo que el siglo XIX impuso como moral cotidiana y que el burgués adecua a su interés mercantilista. Se caracteriza por su vacío intelectual, vacío no en sentido budista, sino en sentido más pedestre, como si dijéramos lleno de nada importante; y fundamentado en una serie de elementos que el autor italiano analiza pormenorizadamente; así nos dice que el hombre-masa recuerda solo inutilidades, programas de televisión, reglas deportivas; su gusto estético expresa su sensibilidad cotidiana y se evidencia su innegable dimensión plana para todo producto superior. El hombre-masa es un consumidor de nuevos productos. De estas observaciones no quedan al margen universitarios o intelectuales, y, de hecho, la obra de referencia se titula *Eclipse de los intelectuales*. Significativa es la obra asimismo: *¿Qué es la tradición?*[931] Esta se

[928] Ediciones Matrioska 2021.

[929] "El otoño de la Edad Media", *Revista de Occidente* 1965.

[930] Ediciones Anaconda 1950.

define como aquello que se transmite -especialmente de progenie en progenie- que es como decir la raíz de casi todo Estado o acto humano, estando más vivos los muertos que aquellos por los que circula sangre de ellos[932].

En definitiva, profundamente entrelazados aparecen mito, símbolo y rito, recuperando así el ser humano su naturaleza trascendental (Sebastián Porrini, *El sacrificio del héroe*)[933].

Otras veces se enfatiza tanto lo religioso que incluso se prescinde del arte, o se considera este insuficiente. Para **Huxley** [934], el arte y la belleza, desligados de lo divino, terminan siendo insuficientes. Huxley razona que los expositores de la filosofía perenne estarían sin duda en desacuerdo con apreciaciones típicas de estetas. A su juicio, la belleza en arte o en la naturaleza acaso esté cualitativamente afín con esa base divina o divinidad, pero no es lo mismo que esta. Participa en cierto modo de la naturaleza divina pero está a varios grados de distancia de la divinidad. "Al poeta, al amante de la naturaleza, al esteta se le otorgan aprehensiones de la realidad análogas a las concedidas al abnegado contemplativo" pero son incapaces de conocer la belleza divina en su plenitud, tal como es en sí misma. El poeta nace solo con la capacidad de disponer las palabras. Acusa "sobrevaloración de la Cultura" ante una supuesta creencia de que el arte y la literatura son fines en sí mismos y pueden florecer aislados de una razonable y realista filosofía de la vida. Esta idea ha llegado a invadir escuelas y colegios.

En realidad, en Plena Edad Media, momento de apogeo de este tipo de visiones, se dan dos posturas (siempre lo religioso ha manifestado esas dos posturas en arte). La que pone en segundo lugar el arte (incluso a veces, se prohíbe), o la que aprovecha el arte como recurso religioso.

Volviendo a Huxley, se entiende entonces que la obra pretenda superar la sociedad actual. Destacamos esta frase: "las grandes verdades no hayan asidero en el corazón de las masas", tomada de Chuang Tse. Se razona por A. Huxley que el mundo habitado por gente ordinaria, correcta, es generalmente aburrido, tan aburrido que deben distraer su mente mediante toda clase de entretenimientos artificiales. Además, "en el mundo moderno, los dioses a quienes se ofrecen sacrificios humanos no son personificaciones de la naturaleza, sino de los ideales políticos de la propia fabricación del hombre...". Por su parte, el marxismo viene a ser una religión revolucionaria.

Nos interesa reseñar otros contenidos de esta misma obra de Aldous Huxley, antes de seguir avanzando. Este libro, en definitiva, expone la filosofía perenne de dos formas: la primera, a modo de una sucesión o compendio de conceptos religiosos, observando

[931] La podemos encontrar en la Editorial Paidós 2013.

[932] Citamos en este contexto también a Luis Gastón Soublette Asmussen, filósofo, musicólogo y esteta chileno.

[933] Ediciones Matrioska 2021.

[934] Aldous Huxley, *La filosofía perenne*, Editorial Edhasa 1992.

cómo se manifiestan en las principales religiones (cristianismo, budismo e hinduismo), mediante una sucesión de citas.

En segundo lugar, la filosofía perenne, al margen de ese método, sería la existencia de una divina base de toda existencia como un absoluto espiritual, inefable en términos del pensamiento discursivo, pero que en ciertas circunstancias es susceptible de ser directamente experimentado y advertido por el ser humano. La gracia espiritual tiene su origen en la divina base de todo ser. En definitiva, en la más o menos oscura intuición de la unidad que es la base y principio de toda multiplicidad tiene la filosofía su fuente, y no sólo la filosofía, sino asimismo la ciencia natural; toda ciencia es reducción de multiplicidades a identidades.

Seráphîta de **Balzac**[935]**,** más que una novela llega a ser una novela-ensayo donde se ponen en valor las doctrinas de Schwedenborg, expuesta con profusión en la obra de Balzac; en este libro aparece Serafita de quien se enamoran profundamente tanto Wilfrid como Minna, es decir, un hombre y una mujer (ya que Serafita reúne ambos sexos). Al margen de esto, Serafita es un personaje superior que representa la superioridad del mundo espiritual que domina a los seres terrenales (esta idea de superioridad puede verse como una idea apropiada de la época quizás como contrapeso de la presencia cada vez mayor de lo popular). Serafita expone que no puede corresponderles en el amor, ya que ella pertenece al mundo divino. Muere Serafita al final del libro, pero consigue que su credo religioso espiritual sea seguido por los dos amantes tras un potente discurso sobre los valores espirituales [936].

A Carl Jung y E. Jünger, hemos dedicado reflexiones en otro lugar de este trabajo. A veces se han considerado los pensamientos de los dos últimos citados próximos a partidos de ultraderecha[937], si bien es complicado establecer este tipo de relaciones. La Iglesia católica condenó a Evola, por ejemplo.

Julius **Evola** merece también una breve reseña. Primero, nos referimos a *La tradición hermenéutica en sus símbolos* [938]. Este libro es interesante porque nos explica los contenidos principales de la tradición hermética, en un plan didáctico, pero sobre todo su simbología. Como es acostumbrado en este tipo de obras, empieza el autor aludiendo a que en el mundo de la alquimia (con el que se relaciona el pensamiento hermético) no alude exclusivamente a procesos químicos, sino a transformaciones del alma. El concepto clave es el de "separación": "la operación inicial del arce hermético es la separación". "Herméticamente separar quiere decir extraer el mercurio del cuerpo". "El sentido no es diferente del de la operación secreta que en la iniciación de los misterios clásicos

[935] Ediciones Abraxas 2002.

[936] *Experimentelle Untersuchungen auf dem Gebiete der raumlichen Hellsehen*, Munich 1919. Sobre el ocultismo Antoine Faivre, *El esoterismo en el siglo XVIII*, Edaf Madrid 1976.

[937] Según el libro *War for Eternity* de Benjamin R. Teitelbaum, Penguin Books Limited, el exasesor de Donald Trump, Steve Bannon, el ideólogo ruso Aleksandr Dugin y el escritor brasileño Olavo de Carvalho, son exponentes del tradicionalismo.

[938] Ediciones Martínez Roca s/f.

aseguraba el cambio de naturaleza y la inmortalidad". "Al conseguirse *la separación*, entonces ya ha conseguido el principio del nuevo nacimiento" (o Palingenesia). El libro explica el símbolo del árbol, la vía del soplo y la vía de la sangre, el corazón y la luz, la vía de Venus y la vía radical, los juegos herméticos, la obra al blanco, la obra al rojo o retorno a la tierra; y los colores al químicos

En *Meditaciones de las cumbres*[939] Julius Evola realiza una especie de mística relacionada con el montañismo, recordando primeramente los testimonios históricos que han puesto en valor la "montaña", como símbolo divino; y las experiencias que se adquieren mediante la ascensión a la montaña. El autor pretende diferenciar la espiritualidad y la visión de la masa. Huye de sensaciones de bienestar o alivio orgánico ya que la montaña merece un "sentido superior". De hecho Evola nos cuenta sus experiencias místicas en las alturas tibetanas, recordando al asceta Milarepa del siglo XXII. Como anécdota puede contarse que, una vez murió el autor, sus cenizas hoy enterradas (por Renato del Ponte) en el la cima del monte Rosa en 1974.

Por supuesto, al margen de estas tendencias, encontramos **individualidades** que han desarrollado una gran labor en el contexto del pensamiento antimoderno o transcendente. Una apuesta relevante por lo transcendente es **Julio Balderrama**, *Introducción a la poética*, Edición de Domingo Tavarone, ya que el autor, con reflexiones de interés, considera la poesía como aquello que hace posible el salto de lo inmanente hacia lo trascendente. En poesía, no obstante, esta actitud sería habitual (*infra* se dejan testimonios).

Otra referencia de interés es **Javier R. Portella**. Comparte una visión crítica con "lo moderno" y la necesidad de lo espiritual. Su momento más célebre fue la publicación (de expresivo título, en el contexto del debate que ahora nos ocupa) del *Manifiesto contra la muerte del espíritu y de la tierra*, lanzado en 2002, gracias al coautor Álvaro Mutis, y que ha dado lugar a *ElManifiesto.com*, periódico digital que dirige. Entre sus obras destacan *Los esclavos felices de la libertad* y *El abismo democrático* (ediciones insólitas), *El escritor que mató a Hitler* o *El deber de lo bello*.

Podemos aludir en este contexto a **Antonio Medrano**, poniendo en valor la puesta en común de conocimiento transcendente o sagrado a través de la puesta en relación de las distintas religiones del presente con las antiguas, o de las nuevas con las antiguas. Una de sus obras es *Magia y misterio del liderazgo*[940].

Citamos también a **Eric Vögelin**, *Las religiones políticas* 941 para quien la expansión cultural y social de la gnosis provocó la «inmanentización» de la esperanza salvadora y resultó determinante para que el hombre y la sociedad se apropiaran de los rasgos y el lugar reservados tradicionalmente a la transcendencia.

---

[939] Ediciones nueva República 2003.

[940] Yatay Ediciones, 1996.

[941] Edit. Trotta 2014.

Para George **Steiner**, *En el castillo de barba azul*[942], en especial capítulo el "mañana", se genera una poscultura científico-técnica, efímera, se pierde la abstracción, la Cultura se objetiviza, se convierte en objeto y se manipula, con retiro de la palabra y sustitución de esta por la imagen, la Cultura se consume como una cosa más. Se produce la secularización del hecho trascendente, que domina lo cultural nuevo. Se produce la convencionalización de los valores en el contexto del positivismo al final se genera un consumismo progresista [943].

Mención especial merece Roberto **Calasso,** ya que aporta una reflexión especial de la relación entre lo artístico y la vida misma con lo divino y lo mítico. Calasso "mitologiza" el mundo. En *La literatura y los dioses* el autor echa en falta la alta sabiduría y el mundo clásico [944]. En *El Cazador Celeste* Roberto Calasso se fija en los mitos, ritos, constelaciones, poesías, viajando por las formas de comunicación entre lo humano y «lo invisible.

Para **Giovanni Gentile**, *La filosofía del arte*[945] el arte no es juego ni es tampoco mera diversión, sino que corresponde a exigencias serias y profundas. Es momento inmediato de la espiritualidad en cuanto manifestación primitiva de la libertad del hombre, que, limpio el ánimo de las severas meditaciones filosóficas y científicas y de los intereses prácticos, se espacia señorilmente en los campos infinitos de la fantasía, creando en ellos formas de gran belleza. Cada mortal tiende al arte como a un mundo sugestivo y maravilloso al que se acerca con reverencia y estupor para aquietar las ansias y las aprensiones que crean el tumulto de la vida cotidiana o el afán de conocimiento. El arte tiene, por tanto, de modo análogo a la religión, una función catártica.

Todo un referente anti-liberal es el Padre Leonardo Luis **Castellani** [946]; citamos en este contexto, asimismo, a George **Weigel**, *Politica sin dios: Europa, América, el cubo y la catedral*[947], para quien Europa tiene un problema, que es la identificación de la idea de democracia con la de secularismo. O Augustin **Barruel**, gran detractor de la Revolución francesa. Y en tiempos recientes a **Alain de Benoist**, mostranso preocupación por lograr evitar que la Cultura se identifique con la izquierda.

---

[942] Editorial Gedisa, 2020.

[943] Puede recordarse también *Antígonas, la travesia de un mito universal por la historia de Occidente* Ed. Gedisa 2020.

[944] Edit. Anagrama, 2002; puede recordarse también *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, Edit. Anagrama, 1990; o *Los cuarenta y nueve escalones*, en la misma editorial 1994; también en esa edit. *El cazador celeste*, 2020.

[945] Edit. Le Lettere, 2003.

[946] Puede verse *Cómo sobrevivir intelectualmente el siglo XXI*, Edit. Libros libres, 2008. Otros posibles nombres son Ernesto Palacio, Ramón Doll, Lautaro Durañona y Vedia, Alberto Graffigna.

[947] Ediciones Cristiandad, 2005.

Todo ello aparte de los más famosos, clásicos del pensamiento reaccionario, tales como **Donoso Cortes o Gómez Dávila,** o salvando también las distancias Jules Barbey **d´Aurevilly**… O las publicaciones en el marco de la revalorización del pensamiento tradicionalista (Miguel Ayuso Torres, José Miguel Gambra[948], Guillermo Mas Arellano [949]etc.), o liberal[950], o conservador desde E. Burke [951], o tendencias religiosas católicas (Leopoldo Marechal 1900-1970, Juan Manuel de Prada…) o autores que reivindican lo espiritual (si bien con las debidas cautelas de no prestar atención a obras populares sin calidad intelectual), o a través de editoriales especializadas (así, editorial Encuentro, et.), o los autores que desde un comunismo inicial han pasado a ser exponentes de este tipo de planteamientos[952].

Un intento de tratar de nuevo el tema de los saberes ocultos lo encontramos en **Umberto Eco**, *El péndulo de Foucault*[953]. La obra en realidad es la típica exposición de un profesor, de saberes originados por el estudio. En vez de realizar una tesis doctoral, lo estudiado se enfoca como algo literario; pero en el fondo este libro es una sucesión de saberes sobre el mundo alquímico, las sociedades secretas, la hermética, los gnósticos, los rosacruces, la Cábala, el nazismo; por eso aparecen personajes como Crowley, el marqués de San Germain... Umberto Eco escribe a modo de un profesor (de hecho, lo es) pero aprovecha los diálogos entre un par de personajes (vinculados al mundo editorial) que investigan dichos saberes ocultos, para ir exponiendo saberes vinculados a esas temáticas. Nos suscita ciertas dudas la impresión que puede causar una obra así, en un lector de nuestros días desacostumbrado a estas tradiciones. Después de cientos de páginas escritas bajo esa técnica narrativa típica, Umberto Eco al final introduce un final algo más novelado con cierta trama, en el sentido de que los personajes han inventado una historia que sin embargo se tiene por cierta por una secta corriendo peligro aquellos y creándose una atmósfera entre la confusión y la realidad

Si partimos del tradicionalismo, el debate ya no es "una religión contra otra"; hoy día el debate sería más bien el de si es preferible "la espiritualidad o la posmodernidad".

Así pues, este enfoque o incluso método revaloriza "otras" fuentes literarias distintas de las más famosas de los credos modernos. Y es un motivo de reflexión para abordar, de forma diferente, otras corrientes más conocidas. En este listado de posibles referentes de esto último, se hace así posible una posible reinterpretación de ciertos

[948] *La sociedad tradicional y sus enemigos*, Guillermo Escolar Editor, 2019.

[949] *La traición de los europeos*, Tribunal del País Vasco, 2023.

[950] C. Frédéric Bastiat, *La Ley*, Alianza editorial, 2021.

[951] Robert Nisbet, *Conservadurismo*, Alianza Editorial 1986; Jean François Revel, *La tentación totalitaria*, 1976 (original).

[952] Citamos distintos autores con enfoques muy distintos: Enrique Cornelio Agrippa, *La filosofía oculta o las ceremonias mágicas*, Johann Weyer o Wier, Louis Dega, Martinez de Pascually, Alfred de Vigny, David Friedrich Strauss, *Das Leben Jesu*.

[953] Círculo de lectores editorial, sin fecha.

autores, por ejemplo, los **simbolistas**, los poetas malditos, los modernistas, aportando interpretaciones menos sencillas y algo más "trascendentes".

"Maldito" pasa a ser no tanto el incomprendido o aquel que queda fuera de la sociedad, como aquel que, más bien, vinculándose al mal rescata incluso el bien. Rimbaud (como Lautremont) se vinculan al "mal", porque el bien, asociado a la religión y lo superficial de la época, carece de sinceridad y no convence. La actitud a favor del mal, espiritual-religiosa, en el fondo puede no verse tan lejana o distante del cristianismo. En lo maldito se encuentra, por esos poetas poseidos, esa religión que no encuentran en otro lugar, que no encuentran dentro de ella, ya que, frente a ellos, solo aparece un mundo social, superficial, secular y convencional. El poeta ha de ser un vidente, "yo soy otro", un alquimista de las palabras; se trata, pues, en todo caso, de un simbolismo para trascender de lo material. El poeta se traslada del yo al otro, para captar lo desconocido por el desarreglo de los sentidos.

Este método revisionista, reivindica lo literario y evita interpretar las obras en clave política o social, o incluso realista. Muchas veces, lo espiritual está en el fondo de lo aparentemente social o político. Esta es la interpretación que hacen Ortega y Porrini sobre **Roberto Arlt**, por ejemplo, y otros autores, así aquellos que tuvieron que vivir en circunstancias políticas difíciles[954]. En general, una obra interesante, que reivindica la espiritualidad y pone de manifiesto los puntos comunes posibles entre las tradiciones latina, nórdica y maya, es la de **Sebastián Porrini y Diego Ortega**, *Cuando los dioses habitaban la tierra* [955]. Se destaca que cualquier Cultura, sin distinciones de época, tiene en su base más profunda una cosmovisión mítica que no ha dejado de manifestarse y que al día de hoy cuenta con un sinfín de interpretaciones y resignificaciones[956].

Por contrapartida, es preciso evitar presentar en este contexto falsos transcendentalismos, o transcendentalismos carentes de calidad. Dentro de lo primero situaríamos el transcendentalismo americano de Emerson, Withman, etc.

Asimismo, toda una serie de autores, profesores, académicos que, entre lo creativo y el estudio, dominan el conocimiento **de lo mitológico**, a los que aludiremos en otro momento de este trabajo.

---

[954] Supone, este método, asimismo no marginar a autores como **Joseph de Maistre**, Louis Gabriel Bonald Ambroise, François René de Chateaubriand o Fabre d'Olivet, como pensamiento alternativa al racionalismo, la Ilustración, el positivismo, el liberalismo y el materialismo Más bien se ensalza el espiritualismo (Lamennais, Bonnetty, Bautain y Arnold Tits).

[955] Ediciones Matrioska, 2019.

[956] Citamos, de nuevo, **Sebastián Porrini**, *Los otros*. Y *El sacrificio del héroe*, sobre mitos, ritos, tragedia, metafísica y poesía. El segundo capítulo se centra en las figuras de los Dioses rectores. El capítulo se fija en la "poesía" en tránsito hacia el misterio supremo. Puede verse también Erik **Davis**, *Techgnosis: Myth, Magic & Mysticism in the Age of Information*, 1999.

El problema es que, finalmente, no es fácil captar el mensaje transcendente. Se convierte en tema de minorías. Y, sin embargo, como ya nos consta, la Cultura necesita arraigo o impacto social. En el contexto de la soberanía popular no puede ser otra forma. En un mundo en clave popular no es dable una sociedad diferente de la posmoderna. Porque es más sencillo de esta forma.

Por mi parte, comparto esta posible actitud antimoderna como una actitud estética. En el fondo, las corrientes que acabo de enumerar son, finalmente, religiosas. Son principalmente, una confirmación de la tendencia histórica que sitúa en un lugar preferente la religión sin perjuicio de otros complementos. Mi planteamiento coincide en la búsqueda de lo trascendente, pero de modo más intelectual o puramente estético. Y, como expondremos después, la comicidad es un contrapeso necesario a la irrealidad de toda realidad.

17. La utilidad de lo inútil.

Cabe, además, al margen de lo anterior, reivindicar la Cultura desde sí misma. En la Cultura artística podrá uno querer construir su fuerte. Ella será lo más útil o lo que más aporta a la persona, en el sentido de lo más satisfactorio, o incluso más placentero.

En este contexto se ha hecho popular el libro de Luccio **Ordine**, *La utilidad de lo inútil. Manifiesto, con un ensayo de Abraham Flexner* [957], pese a que no es sino rutinaria expresión de un sentir que para muchos es una pura obviedad, o pauta vital incluso ordinaria.

En la obra citada se recogen ideas de los defensores de la utilidad de lo artístico o cultural, así por ejemplo George Bataille (En el límite de lo útil) y sobre todo Leopardi y T. Gautier ("el rincón más útil de una casa son las letrinas"), Baudelaire ("el hombre útil es espantoso", expresando claro desprecio hacia el comercio), García Lorca ("es imprudente vivir sin la locura de la poesía"), Cervantes (y la locura de Don Quijote como deriva de la literatura y generadora de la actividad más noble), Ionesco ("un país donde no se comprende el arte es un país de esclavos o de robots), Ítalo Calvino ("lo gratuito se revela esencial").

O, en la línea contraria, Rousseau o Locke, por ejemplo, al expresar el afán poético o literario… como una pérdida de tiempo.

El discurso de la utilidad de lo inútil enlaza con el otro discurso de que la literatura no debe someterse al lucro. Es antiguo el dicho (ya en Dante, Petrarca, Tomás Moro, Tomaso Campanella, etc.).

Por su parte, la inutilidad de lo útil se propugnará por quienes piensen en la inutilidad de todo.

---

[957] Traducción de Jordi Bayod, editarorial Acantilado 2013.

La posición de Ordine, que expresa, como decimos, un sentir de muchos, es a priori positiva. En todo caso, es una posición muy distinta de aquella otra que termina haciendo política. En este otro planteamiento, el quid es puramente cultural.

Esta posición contrasta con la singular postura de Jesús G. **Maestro**, predicada en numerosos videos youtube. En su criterio, antes de finales del siglo XVIII existía un pacto entre la Iglesia y los humanistas por el que se realizaba la Cultura, bien en plena concordancia o bien con disconformidades. El quid surge cuando, gracias al desarrollo de la productividad, a partir del siglo XIX se rompe ese pacto. A partir de entonces la productividad y la ciencia son prioritarias. Esto provoca que la filosofía y la literatura pasen a añorar el mundo prexistente. Esta actitud estaría, a su juicio, en el fondo de los filósofos más representativos desde el propio romanticismo hasta la actualidad.

No faltan razones. Antes del siglo XIX, a mi juicio, en efecto, funcionó un Estado de la Cultura de tal forma. El saber estaba asimismo asociado con conocimientos ocultistas, alquímicos, religiosos o espirituales, como creencias o convencionalismos. No puede extrañarnos que autores como Locke aconsejara una educación práctica que evitase esas otras (a su juicio) inutilidades. La cuestión que ahora tratamos es realmente compleja.

18. Ensayo sobre la posible entidad de una realidad paralela intelectual o artística.

La necesidad de espiritualidad lleva a buscar en el arte una realidad transcendente. Ahora bien, ¿qué características tiene? Más que ante un "más allá" literario, estaríamos ante una realidad con propias coordenadas, espirituales o artísticas. Este planteamiento refuerza, precisamente, la idea del arte como religión. Una vez que esta no agota las formas posibles de espiritualidad, en especial tras el siglo XX, surge esta posible concepción. La literatura de finales del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX expresa este deseo de vivir, en la medida de lo posible, en un mundo distinto, confeccionado en clave literaria. Se siente la necesidad de una nueva espiritualidad y se busca en la cultura artística su modo de satisfacción. Seguidamente, a través de citas, se indaga en cómo es la realidad artística vista por distintos autores. Es la realidad espiritual que se necesita.

La cuestión es, asimismo, hasta qué punto la realidad del arte tiene consistencia propia. Hasta qué punto es, incluso, la realidad misma. Qué claves sirven para su afirmación. Hasta qué punto vence sobre eso otro que acostumbramos a llamar "realidad". Y hasta qué punto no es un puro espejismo al final. Hasta qué punto el placer estético puede servir para construir un universo completo diferenciado. ¿Existe una "solución estética"? ¿O no aporta esta más que un "momento" de realidad? ¿Se necesita, en todo caso, esta solución incluso aunque diste de ser solución? ¿Debemos conformarnos, a través de la experiencia estética, con una ilusión pasajera; un simple encanto? ¿Meros *instantes*, termina siendo? Y, cuando el actor se acostumbra al escenario estético y acrecienta su soledad, la música ¿es lo que era? Y si triunfa ¿se ha convertido en algo distinto, dejando de ser? ¿Es esta la solución final?

La conclusión parece ser que la realidad se experimenta propiamente en esos momentos en que vencemos esa otra realidad, marcada generalmente por el simple paso del tiempo sin sensación especial, o incluso por la rutina o no digamos decepciones o sinsabores. Cuando, de pronto, a través del placer estético, musical, poético, literario,

paisajístico, superamos ese estado de normalidad, es cuando sobreviene la realidad propiamente dicha mediante la experimentación de una sensación singular o especial. La realidad, ¿es un momento musical?

Seleccionamos seguidamente algunas citas para observar cómo es esa realidad artística, en propia clave de realidad artística, y si tiene consistencia suficiente como para ser una realidad en sí misma donde poder habitar:

Para **Baudelaire** la realidad en cuanto tal se asocia a un mundo propio intelectual, es una "estancia parecida a una divagación, una estancia verdaderamente espiritual, de atmósfera quieta y teñida levemente de rosa y azul" con un "perfume que embriaga con sensibilidad perfeccionada" [958].

Tampoco le basta a **Rimbaud** la simple realidad exterior de las cosas. En sus versos de *Sol y Carne,* Rimbaud añora el mundo del mito y de sátiros lascivos y lamenta que el hombre se haya convertido en un Rey que abandona a los dioses. Apela Rimbaud "al ideal, eterno pensamiento invencible", porque el "mundo está sediento de amor". Entonces, la "razón salta del cerebro" para que otros mundos vibren al son de una llamada eterna [959].

La realidad queda así descrita, se nos pone de manifiesto cómo lo real deja de serlo cuando se descubre otra realidad… Para concebir la irrealidad y penetrarse de ella es preciso tenerla constantemente presente ante el espíritu. El día que se la siente, que se la ve, **todo se hace irreal, salvo esa irrealidad**, que es la única forma en que se hace la existencia tolerable (Ciorán) [960].

Por su parte, dice **Tolstoi** que "el artista crea una realidad propia y personal en la que puede envolver a los demás". "El artista es un hombre que lo sabe dibujar y pintar todo" a su manera.

Para Jorge Luis **Borges** la realidad es un combinado de emociones, percepciones, sensaciones, sueños, distracciones, sorpresas[961]. En la obra poética de **Juan Ramón Jiménez**… la realidad está en otro lugar diferente, de la visión o apreciación de las cosas y los objetos. El poeta va creando a través del verso una realidad verdadera basada en su imaginación, su fantasía, su irracionalidad e instinto. En "Espacio" se reiteran frases y motivos, aparentemente inconexos entre sí, pero que finalmente forman un mundo compacto y propio. Realidad es aquello que se crea artística o poéticamente: "qué olvido

---

958 "La estancia doble", en *Pequeños poemas en prosa*.

959 En general, sus *Iluminaciones* vienen a ser no más que la creación de una segunda realidad. Lo que a algunos les recordará al mundo de las sensaciones y de la creación mediante estímulos de William S. Burrouhgs.

960 E.M. Cioran, *Adiós a la filosofía* (Prólogo y selección de F. Savater), Madrid 1982, 2ª edición.

961 *The Mirror Man* - 3/6

de las cosas en esta nueva voluntad" dice en "Eternidades". Mientras que "todos somos actores aquí, y sólo actores" los personajes "Otelo y Desdémona serán lo eterno" [962].

M. **Proust,** en los primeros libros de *En busca del tiempo perdido* nos dibuja un posible modelo de vida real del arte, lejos de toda grandilocuencia, en contacto con la vida cotidiana de sus personajes de salón. Esto ocupa buena parte de la obra [963], sin perjuicio de que se van introduciendo pasajes con una dimensión más profunda, que es la que termina venciendo en el último de los libros ("el tiempo recobrado") que integran este tratado sobre "el arte y el tiempo". Aquello que llamamos realidad no lo es en verdad: "si el arte no es realmente más que la prolongación de la vida ¿vale la pena sacrificarle nada? ¿No es tan irreal como ella?" (*La prisionera*). Y, finalmente, en *El tiempo recobrado* se contienen pasajes como éstos: "no iba, pues, a intentar una experiencia más en la vida, que desde hacía tiempo sabía que no conducía a nada". En cambio en el arte "me daba cuenta de que el placer que me había proporcionado en raros intervalos de mi vida era el único que había sido fecundo y verdadero". "*Lo que hace que el arte sea lo más real que existe*". Y es que "eso que llamamos realidad es una cierta relación entre estas sensaciones y estos recuerdos que nos rodean simultáneamente". "Solo la percepción grosera y errónea lo coloca todo en el objeto cuando todo, por el contrario, está en el espíritu". "El arte verdadero, esa realidad lejos de la cual vivimos, de la que nos apartamos más, a medida que gana espesor y en impermeabilidad el conocimiento convencional que le sustituimos y correríamos el riesgo de morir sin haber conocido esa realidad, que es sencillamente nuestra vida".

Realidad popular y espacio intelectual, en relación con dos planos, dos posibles personajes, dos caracteres, dos mundos, sin perjuicio de su debida interrelación. Incluso si se niega, es necesario como mentira o ilusión. Cómo negar ese mundo que nos propone la siesta del fauno. D**ualidad de planos**. Dos personajes, dos posibles escenarios. Este fue el mérito real de Cervantes (y Don Quijote y Sancho). Desde entonces ha sido una constante. Narciso y Goldmundo; Jose Knecht y Plinio (en el "juego de los abalorios") de H. Hesse. Robert Schumann plantea su música como una dualidad entre Eusebius y Florestán, el primero revelador de la delicadeza nocturna, el segundo el *alter* ego, rápido, alegre pero que siempre guarda en el corazón algún sueño. "Existen dos potencias" dice Rubén Darío, "la real y la ideal. Lo que Hércules haría con sus muñecas, Orfeo lo hace

---

962 Véase también Francisco Javier Blasco, *Poética de Juan Ramón Jiménez*, Salamanca 1981.

963 En este primer plano la presencia del arte es una constante en la obra, las citas literarias y musicales se suceden; el ambiente es elitista, los personajes conviven con el arte y conocen y citan versos poéticos, el arte llega a ser pieza esencial de ese tiempo perdido o realidad que nos describe Proust. Y, sin embargo, en principio todo este mundo artístico participa de la sensación que deja Proust al lector de mediocridad y rutina de los personajes, pese a su condición noble. Todo ello sin perjuicio de preciosos pasajes de gran elevación artística cuando el narrador reflexiona sobre todo ello, como por ejemplo cuando nos dice "las cosas que me inspiraban curiosidad y avidez eran las que consideraba yo como más verdaderas que mi propio ser, las que tenían valor para mostrarme algo del pensamiento de un gran genio, de la fuerza o la gracia de la Naturaleza".

con su inspiración" ("El sátiro sordo"). Tan real es la acción, representada en Hércules, como la inspiración encarnada en Orfeo. Dos niveles de realidad, la realidad de envejecer y la realidad de aquellos que captan lo trascendente. Alcanzada la sensación intelectual, lo demás pasa entonces a tener valor si consigue traducirse en "sensación" tal. Solo así será realidad. Dos mundos, dos escenarios, uno visual, exterior confuso y cambiante, el otro interior real o verdadero, apto hoy día para pobres o para ricos, en función de su sensibilidad. Dos mundos cada uno de ellos con sus códigos y sus reglas propias e interrelaciones. Una segunda realidad por tanto, una realidad paralela que puede ser, en el fondo, la única realidad existente. La realidad popular no es por tanto suficiente. Esta viene a ser como un papel en blanco antes de ser rellenado o cubierto de alguna forma. Dibujando en el vacío inicial la realidad se vuelve visible. Las cosas se vuelven reales cuando alguien las hace (o *convierte en)* reales. La realidad necesita ser creada, definida. Y todo ello pese a que nadie ha sido capaz de encontrar la auténtica realidad y mostrarla de forma unívoca, plena y estable. La realidad, en verdad, es aquella que se aprecia mientras se busca. Es incompleta porque sólo se muestra mientras se busca. Es real aquello que sugiere algo, aquello que nos acompaña. En el camino, aquella pintura que nos hace ver un paisaje. Aquello que queda tras la lectura de un libro. No es real aquello que está y no dice nada. La realidad se expresa mientras se experimenta.

Algunos de estos intelectuales o artistas, si son geniales, es por mostrarnos una segunda realidad. El mundo artístico es real conforme a sus **propias reglas.** Lo intelectual, a nuestros efectos de confrontación con la realidad convencional, está en ese segundo mundo del pensamiento, arte, *intelectualidad*. Apunta en este sentido Goethe (en "Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke") que la realidad artística es una realidad que debe ser juzgada según sus propios principios. El compromiso del artista consiste en cultivar las sensaciones que recibe y analizarlas cuidadosamente para crear una realidad propia que se revela como una especie de vida interior de las cosas.

Algunas veces se ha pretendido dar un lugar a esta segunda realidad y aparecen así los Palacios de cristal, los Parnasos, las Secesiones o Colinas de las Musas, Colonias de artistas como Mathildenhöhe donde han de convivir espiritualmente los elegidos, las Castalias, los Teatros mágicos, las utopías y tan largo etcétera. Algunas, de entre las citadas, consiguiendo ser reales, logran dar vida a todas las demás formas mencionadas.

Crear mundos contactando con otro mundo es misión especial de la **poesía**: las palabras no llegan al objetivo de llegar donde se quiere, no se abarca, pero no queda otra que crear un propio mundo con palabras [964].

La mayor aspiración de un poeta es otorgar entidad a esa realidad a la que pertenece. **Rilke (**1875-1926), en sus *Sonetos a Orfeo* [965], se recrea en el espíritu griego de lo órfico como muestra de una religión estética (soneto 7). Las *Elegías de Duino* son un mundo propio, lleno de ángeles inmerso en poesía. También recordamos a **Leopardi** y su poética filosófica.

---

[964] La lista sería interminable. También citamos a Alejandra **Pizarnik**: "partió de mi un barco llevándome". (…) "Días en que una palabra lejana se apodera de mi…" Autora de *La condesa sangrienta, etc.*

[965] *Die Sonette an Orpheus*, 1923.

A veces la fantasía es el quid. “Les contaré el futuro y los sueños más allá de lo humano” (**Velimir Jlébnikov**, 1885-1922, escritor y poeta futurista ruso). Lo fantástico ocurre del otro lado, no en los hechos que ocurren. El horror está en la psicología interior del personaje (**Henry James**). Hay todo un género, con abundante producción, como es sabido, en torno al terror, o lo sobrenatural.

Podemos seleccionar a **Arthur Machen**, un clásico de este género (representante de ese momento histórico en que prodigan este tipo de obras). Citamos, en concreto, su conocida obra *El gran Dios Pan*[966]. En este relato una joven (Mary) se somete voluntariamente a una prueba con un doctor. Contacta con **lo sobrenatural**, es decir, con esa “otra realidad” y esto significa que la joven se vuelve loca. No solo eso. En torno a una segunda mujer (Sra. Herbert) suceden acontecimientos terroríficos en Londres… Finalmente resulta que esta mujer es la hija de aquella otra (Mary) que se sometió a dicha prueba sobrenatural. Finalmente muere, terminando así los pesares, volviendo a imponerse la realidad, es decir, la vida normal. Lo sobrenatural, pues, se asocia al mal y a una segunda realidad terrorífica.

Sobre esa segunda realidad trascendente puede citarse *Espirita* de Téophile **Gautier**: existe una segunda realidad sobrenatural en contacto con el amor a través de visiones que transmite la amada desde un mundo sobrenatural sin poderse dudar de la realidad de todo esto como amor absoluto que hace abandonar el mundo aparente y de tinieblas (en la obra donde se leen frases como estas: “aquellos primeros pasos fuera del mundo real le habían producido esa fatiga nerviosa que hace huir el sueño...” “Perseguía al mundo ideal donde ella se movía… estaba contemplando la verdadera luz”.

La **música como la poesía** consigue afirmar un espacio propio a través de la sensación creada, haciéndonos pensar que estas sensaciones creadas son más reales que cualquier objeto exterior. Aquellas son intensas, innegables como realidad. De los objetos no podemos decir lo mismo, además de que la mayor parte nos son desconocidos, por desapercibidos, y por tanto irreales. Pero en todo caso no producen esta misma sensación de realidad. Por su parte, **el teatro** tiene también matices propios y hasta inalcanzables para otras disciplinas, en este sentido de expresar que la realidad está en el teatro mismo.

Y, todo ello, pese a reconocer los problemas de esta realidad propia cuando nos introduce en un mundo imposible y a veces negativo[967]. La Montaña Mágica, de Thomas Mann termina haciéndonos ver su falta de salida. Diríamos que la realidad intelectual es para momentos. Otras veces se ha representado como un subsuelo del que hay que salir **(***Las memorias del subsuelo*, de F. Dostoievski)[968]. O como un Pabellón de oro.

---

[966] Pueden verse este y otros relatos en el libro Dossiers del terror, Editorial Editors (sin fecha).

[967] Nos remitimos asimismo a *Doktor Faustus* de Thomas Mann; también Rosa Sala Rose, *El espíritu de Alemania en la obra de Thomas Mann*, youtube 2021. Pero ya, igualmente, al debate que plantean Novalis, *Enrique de Ofterdingen* y Goethe *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. De Gardamer nos interesa también citar "La música y el tiempo", en *Arte y verdad de la palabra*, Editorial Paidós 1998. Sobre el poder de la música V. Jankélévitch, *La música y lo inefable*, Editorial Alpha Ducay 2005.

Este es el título de la conocida obra de Yukio **Mishima**, donde la belleza tiene su hogar[969]: en este libro, Mizoguchi es un joven físicamente feo (antítesis de la belleza) y tartamudo (planteando la tartamudez algunos pasajes en relación con la belleza). La obra comienza cuando su padre lo lleva al Pabellón de oro, siendo la primera reacción de Mizoguchi la de sentir aversión al edificio por ser antiestético. Sin embargo, descubre después su belleza hasta el punto de absorberle mentalmente. Vive en el Pabellón de oro, lugar que considera el más bello del mundo. Muere su padre y el personaje "no siente nada". Muere un amigo y, sin embargo, siente su muerte. Lo interesante de la obra son los pasajes donde se van intercalando distintas reflexiones sobre la belleza (de la que siente a veces necesidad de protegerse, o de estar inmerso profundamente en ella, o en contacto con ella para sentir otra belleza vecina "de otro lugar"…). Finalmente, esta se relaciona con una idea de destrucción, similar a la del sinsentido de la muerte de su padre, o la destrucción que reina en Japón en ese momento de final de la Segunda Guerra Mundial. Es preciso destruir el Pabellón de oro, se dice el protagonista, que termina incendiándose por Mizoguchi, por motivaciones o razones algo inciertas, ya que terminan siendo puras anécdotas o excusas del autor, a propósito. La idea es que la belleza termina mal, en destrucción.

Eso sí, el espacio de la Cultura no lo concebimos como un espacio al servicio de la contestación necesariamente, sino como un espacio propio influyente en lo social pero libre de lo popular. No creemos en la versión de buenos contra malos, de pobres contra ricos, sino en un escepticismo más real.

Desde la filosofía, de entre los cientos de versiones que se han dado, resulta especialmente sugerente la de **Eugenio Trías**[970]: de uno mismo brota una fuerza expansiva crítica y metódica que nos conduce, de forma aventurera y exploratoria, hasta el límite del mundo. Avanzamos hasta situarnos en la frontera del sentido, donde está lo que nos excede, *el otro mundo*. Éste es extraño, inhóspito, inquietante, aparece de un modo un tanto emocional, pudiendo producir incluso vértigo, de modo que el hombre pasa a tener un "pie implantado dentro y el otro fuera". Se produce un tránsito a dicho

[968] En "*Las memorias del subsuelo*" F. Dostoievski contrapone dos mundos: el del subsuelo de un funcionario que representa la burocracia (incluso la de la ciencia y del progreso para este autor), pero acaso del hombre mismo una vez pierde el instinto de vivir. Y el segundo, el mundo ajeno a esta realidad donde pueda primar la "fuente viva de la vida". Cuando tal personaje tiene la posibilidad de sentir o amar se muestra incapaz para ello o incluso para mostrar algún sentimiento del tipo que fuere. Se representa el mundo de la "oficina" y sus miserias, el subsuelo, la pasividad vital. No obstante, finalmente, este concreto funcionario de Dostoievski tiene algo grande, la búsqueda de la vida. El personaje muestra deseo de cambiar (en insecto), aunque no pueda, y de reconocer la realidad como es. Y termina diciendo: "¡Hasta posiblemente resulte que esté yo más vivo que todos ustedes!".

[969] Yukio Mishima, *El pabellón de oro,* Edit. Seix Barral 1994, Ed. Alianza 2017.

[970] *Los límites del mundo*, 1985; *El hilo de la verdad*, 2004, *La aventura filosófica*, 1988; *El árbol de la vida*, 2003; *Metodología del pensamiento mágico*, 1970).

segundo mundo trascendente, dando muestras de su facticidad pese a que sea silencioso, porque nada dice y sin embargo ordena. Tenemos un carácter partido y dividido: lo que somos, pero lo que se nos abre. Querríamos más información sobre lo que nos dice ese algo que captamos.

En principio, lo real es: «eso-que-está-ahí-fuera», es decir, el mundo exterior. Pero lo real se refiere en filosofía a lo que es auténtico, la inalterable verdad en relación -al mismo tiempo- al ser (uno mismo) y la dimensión externa de la experiencia. No queremos obviamente enzarzarnos en disputas metafísicas o escépticas.

Si tanto se habla de la existencia de dos mundos, el aparente o exterior (que este trabajo identificamos con el "popular"-social) y el existente o interior, será porque o bien aquél no se tiene por válido, o bien no es suficiente. Lo añadido a lo popular surge fundamentalmente de un instinto hedonista de disfrutar lo más posible. Si surge la necesidad de un espacio propio frente al pop es porque provoca sensaciones que producen un placer especial. La "Cultura" como valor superior crea placer.

Lo interesante de la música no está en ser músico, sino en ser poeta. Oyente musical. La música es una mujer decía Nietzsche. Es el otro y el yo al mismo tiempo. Es lo que consigue unificarnos.

La realidad intelectual se basa fundamentalmente en una sensación y la más rica de las sensaciones posibles la aporta el arte musical. Es innegable la realidad de esta sensación poderosa y a veces desgarradora que petrifica al oyente poniéndolo en contacto con algo superior cierto e incierto al mismo tiempo. Su realidad, como todo, se basa en el punto medio de dos extremos: en las cosas normales el punto medio es el que aparentemente se muestra. La realidad musical muestra su punto medio entre dos polos extremos: el de la certidumbre innegable de su existencia y el de la incertidumbre de no saber qué es eso que muestra con tanta certeza. Al interiorizarse, el individuo experimenta realidad, es la forma de convencerse de su existencia misma. Esto no lo logran la mayoría de los objetos, desapercibidos y por tanto no conocidos, o que no producen igual sensación de realidad.

Desde que Schopenhauer nos dejó claro que la realidad no existe, la música logra la más exacta de las representaciones posibles de la realidad. No es ésta una voz aislada. Nietzsche critica la prosa por ser una "enfermedad que impide el desarrollo del hombre" añadiendo que éste es el lenguaje de quienes no pueden entender la música.

Para Thomas Mann, al medio ordinario o "normal" de representar la realidad a través de palabras se contrapone el método "alemán" que consigue una representación o versión musical. En esta obra *(Betrachtungen eines Unpolitischen*) Thomas Mann critica a su hermano Heinrich por no haberse percatado de la peculiaridad e incluso superioridad del mundo alemán musical y por haber extendido impropiamente la política a terrenos musicales[971].

[971] Über die deutschen, Munich 1992.

Lejos de ser una opinión aislada, ésta de Thomas Mann, el germanista Gordon A. Craig también sostiene que la música y no la palabra ha llegado a ser el verdadero "cauce de expresión" de la realidad en Alemania.

Estaríamos ante una consecuencia del esplendor en este país del romanticismo y su perturbadora "confusión" entre música, palabra y realidad. El romanticismo pudo poner de manifiesto las insuficiencias de la realidad aparente e inmediata y la necesidad de contar con un idioma musical para expresar otras realidades o la realidad misma. De ahí que cuando se ha criticado el movimiento romántico (por ejemplo, por Gutzkov y Börne y naturalistas como Heinrich Hart) haya sido para valorar también negativamente la música, por considerarla enemiga de la realidad y la razón. Es, por otra parte, claro que muchos (Schumann, Mozart, Meyerbeer, en Francia Saint-Saëns, o Albéniz entre nosotros) estuvieron en contacto con la música antes que con la palabra.

La música hace *ver* al oyente la existencia de otro mundo diferente, hace ver las insuficiencias de la simple realidad entendida visual y materialmente. Esta sería una de las claves del lenguaje musical. De ahí que, a quienes viven al margen del mensaje musical, no se les plantee este problema. La música hace ver, pues, ese algo más, aunque no consiga decirnos qué es ese algo más. La música por tanto tampoco aporta solución definitiva.

En la obra *En busca del tiempo perdido* de M. Proust *(Por el camino de Swann*) los personajes conviven con la música siendo parte esencial de su realidad cotidiana. No obstante en ciertos momentos alcanza una dimensión especial, así cuando el narrador dice del personaje Swann que oyendo frases musicales su alma cambiaba “y quedaba en ella margen para un gozo que tampoco correspondía a ningún objeto exterior” y “se imponía como una realidad superior a la de las cosas concretas. La frase despertaba en él la sed de una ilusión desconocida, pero no le daba nada para saciarla. De modo que aquellas partes del alma de Swann en donde la frasecita iba borrando la preocupación por los intereses materiales, por las consideraciones humanas y corrientes, se quedaban vacías”. “Y, en efecto, el placer que le proporcionaba la música, y que pronto sería en él una verdadera necesidad, se parecía en aquellos momentos al placer que habría sentido respirando perfumes, entrando en contacto con un mundo que no está hecho para nosotros, que nos parece informe porque no lo ven nuestros ojos, sin significación porque escapa a nuestra inteligencia y solo lo percibimos por un sentido único”. “Como si perteneciera a un mundo ultravioleta y que saboreaba igual que la frescura de una metamorfosis esa momentánea ceguera que lo aquejaba al acercarse a ella”.

Una obra musical que aborda este problema o tema de la existencia de una "segunda realidad" musical, paralela a aquella otra visual o material, es *Moisés y Aarón* de Schönberg.

A través de Moisés aprovecha Schönberg para decir que existe una "ley del pensamiento que obliga forzosamente a la acción" y que es difícilmente expresable mediante palabras. "Cierra los ojos, tapona tus oídos, sólo así podrás ver y oír. Ningún ser viviente puede ver y oír de otro modo" dice por su parte Aarón refiriéndose a esta misma realidad.

El problema entonces es cómo hacer ver aquella "segunda realidad" a su pueblo. No opta Moisés por hacerse comprensible sirviéndose de los medios ordinarios, retóricos

y convencionales de expresión, ya que no quiere profanar su propio contenido místico. Cuando "habla" Moisés se expresa de forma categórica, alegórica y directa: "será en el desierto cuando os alimentéis mediante la purificación del pensamiento, que os mantendrá y os hará evolucionar".

Moisés representa el mundo posible sin retórica, el mensaje directo: "purifica tu *pensamiento*, elimina lo superfluo, tiende a la verdad, y no busques otra recompensa en todo ello que tu sacrificio". Consigue representar aquél el "alejamiento de la realidad" visible y material (*die Entfernung der Realität*). Moisés no profana su mundo, se sirve de Aarón para expresarse con palabras y comunicarse con el pueblo. Pero pervive la angustia que produce la incomunicación entre ambas realidades.

Cuando existe libreto o texto, que pueda servir de articulación a la música, la palabra y la música se complementan a la hora de crear una realidad musicalmente.

Un caso singular es el de los *Winterreise* (*Viajes de invierno*) de Schubert. Esta obra pondría de manifiesto cómo puede llegar a ser más "real" el mundo sonoro, musical o artístico que aquel otro que llamamos habitualmente realidad. En principio, los *Viajes de invierno* toman como primera referencia la realidad material y visible. ¿Qué ocurre entonces? El oyente irá descubriendo que todo lo que en esta obra conecta con la realidad está "muerto": el paisaje está yerto, "las flores marchitas", "el corazón inerte", el color de los poemas es el de la muerte misma y ni siquiera el viandante está vivo. Todo lo que se refiere a la realidad no es realidad. Y sin embargo las sensaciones que transmite la obra son reales ¿quién podría negarlo?, al igual que su personaje, sus *viajes* o andaduras y sentimientos. La negación es, pues, consciente y de ahí su mérito. Desde el punto de vista de la intensidad sonora de las sensaciones causadas en el oyente podrían seleccionarse la segunda y cuarta estrofa del Lied *Erstarrung*, así como el famoso *Lindenbaum* especialmente la frase "ich muß auch heute wandern", así como la última estrofa del Lied *Auf dem Flusse* y los dos últimos versos de la tercera y de la última estrofa de *Frühlingstraum*, "sueño de primavera".

Pero a la música no le hace falta, desde luego, libreto o texto para que ésta pueda crear una propia realidad artística.

Un ejemplo claro sería la música de Tschaikovsky (la realidad del fatum) entre miles de ejemplos[972].

[972] En ciertas obras se reflejaría de forma clara este fenómeno: el último movimiento de su trío opus cincuenta, o en los primeros movimientos de sus sinfonías cuarta y sexta y de la "sinfonía" Manfredo, el poema sinfónico "Fatum", el primer movimiento de su concierto para piano número uno, la suite para cuerdas número tres, los pasajes Fée des Lilas, la valse del primer acto, y la escena -y el adagio que inmediatamente sigue- de *La Bella Durmiente* y un tan largo etcétera. Para Nikolai Kaschkin, Tschaikovsky concentró todo su esfuerzo en crear musicalmente la realidad que no encontró en otro lugar (*Meine Erinnerungen an Peter Tschaikowsky*).

Se ha dicho con razón que la música, en cuanto tal, traslada el alma a un escenario diferente intermedio entre la realidad material y otra espiritual[973].

En el siglo XX, el fenómeno de la grabación, del disco, de la radio, el CD y el DVD, entre otros medios, ayuda considerablemente a crear personal e intelectualmente realidades sonoras y completos mundos sensoriales propios[974].

Un precedente de esta "tendencia", que lleva a considerar preferible el disco que el escenario, lo encontramos en el *Wilhelm Meister* de Goethe. En un ilustrativo pasaje el protagonista hace correr una cortina a los músicos, colocándose éstos detrás de ella, a fin de que aquél pueda disfrutar mejor, sin perturbación visual, de la realidad sonora de los intérpretes.

Hoy contamos, por fortuna, con medios, sencillos en su manejo, y económicamente al alcance de cualquiera. Las grabaciones en un simple *cassette* permiten crear individualmente nuevos mundos sonoros artificiales al antojo del oyente mediante una hábil y creativa selección y combinación de páginas musicales. Con el internet todo esto se ha hecho incluso más cierto.

La fascinación por el lenguaje musical fue una tendencia marcada en la obra de muchos escritores del siglo XIX. Para Ludwig Tieck y Eichendorff el contenido de la palabra es menos importante que su musicalidad como forma de causar sensaciones en el lector. Esta actitud fue especialmente típica entre los simbolistas franceses. El simbolismo tiende al arte y, dentro del arte, a lo más artístico y queda por eso fascinado por la música por basarse esencialmente en la idea del símbolo. Se ha hecho, en este sentido, célebre la frase, que ejemplarmente representa el fenómeno de contagio de la palabra por la música, de Verlaine "de la musique avant toute chose" (*Art poétique*)[975].

En esta línea, afirma el musicólogo alemán Gerhard Müller que durante el siglo XIX "la palabra queda subordinada a la música", citando una célebre frase de Mozart ("en la ópera la poesía tiene que ser una hija obediente de la música").

Para Richard Wagner "el arte no debe servir a la política, sino la política al arte"[976].

---

[973] Anne-Pierre-Jacques de Vismes, *Pasiologie ou de la musique considérée comme une langue universelle*, Paris 1806.

[974] Como ha explicado Juan Benet "para esa mayoría -en la que me incluyo- el disco constituye el artículo más encomiable, liberador y fructífero de nuestra época. Un invento de la misma magnitud, en su campo, que el de Gutenberg y mucho más decisivo para la ampliación y extensión de la Cultura hogareña que la radio o la televisión" (*La moviola de Eurípides*, Madrid Taurus 1982).

[975] Véase A. Balakian, *El movimiento simbolista,* Editorial Guadarrama Madrid 1989. Respecto de la superioridad de la música sobre la poesía George Steiner, "El abandono de la palabra", en *Lenguaje y silencio*, Editorial Gelisa 1982.

[976] Véase *3. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik* 1989.

Roland Barthes, filósofo de la semiótica, llega a decir que la música libera al hombre mientras que la palabra le oprime, por ser esencialmente autoritaria y representar el discurso del poder.

"Las palabras son nocivas para el sentido concreto de las cosas" dice Hermann Hesse (*Siddhartha*)[977].

Pero no sólo de esta manera influye la música sobre la poesía. Los propios modos de composición musicales pueden llevarse al mundo poético. Podría recordarse en este contexto al poeta español Gerardo Diego (Antonio Colinas podría ser otro ejemplo), en tanto que su obra refleja una "mediación musical" que se descubre no sólo mediante la búsqueda de la sonoridad del verso sino también a través de la propia construcción poética basada en modos arquitectónicos de composición musical e imágenes sinestésicas.

Junto a este fenómeno puede darse el contagio mismo, de la realidad material, por las reglas del arte musical.

En otros tiempos, es decir, antes de que “lo inglés” pusiera los valores, dominó la música. Aparecía por doquier en cualquier actividad y a las gentes invadía el espíritu musical. Los momentos de verdad eran aquéllos en los que, de pronto, se improvisaba familiar o amistosamente una obra de cámara. Se vivía la música. En estos momentos, las gentes podían estar más o menos atentas o incluso de pie conversando. La música penetraba en el hacer y conversar. El ambiente se convertía entonces en expresión musical. No era tan importante que la composición fuera para cuatro, cinco o seis instrumentos, ya que la música podía amoldarse al número de intérpretes. No había separación entre casa y sala de concierto y escuela. Eran todas ellas parte de una misma realidad. En los propios interiores colgaban las pinturas de clarinetes y clavecines y flautines de Fritz von Uhde, Sebastian Gutzwiller, Carl Arnold y Eduar von Grützner. Ir de un lugar a otro era un simple cambio de escenario.

Volviendo a la realidad, ¿cómo sería el mundo mismo cumpliendo los principios o leyes de la música, en vez de la política o el derecho por ejemplo?

Existe indudablemente una sociología de la música y no en vano mucha gente parece conceder más importancia a *su* música que a los principios políticos plasmados en las Constituciones[978]. La música puede ser un medio de "conmover" socialmente, de orientar políticamente a la sociedad en general. Los cantautores propician la transición desde las dictaduras hacia las libertades democráticas; la música pop simboliza la rebeldía y autoafirmación de ciertos colectivos sociales; la ópera Aida sirve a los fines de la independencia política de Italia frente a Austria, etc.

---

[977] Véase S. Kovadloff, "El silencio musical", en *El silencio primordial* Buenos Aires, edit. Emecé 1993; también C. Alfonso Segura, *De poética en verso*, Universidad de Sevilla 1996.

[978] Se ha dicho en este sentido que la música es, como medio de comunicación humana, una "forma de ley o costumbre no escrita" (Bas Matamoro, *Cuadernos Hispanoamericanos* 398 1983; igualmente, Joan-Elies Adell, *La música en la era digital*, Ed.Milenio 1998).

¿Habría una traducción socio-política de los grandes estilos musicales? ¿Cómo sería o habría sido el mundo en clave musical? Habría que ensayar la clave socio-política de las mejores composiciones musicales, en sentido propiamente musical es decir al margen de la biografía de su autor.

No obstante, la extrapolación de la realidad musical a la realidad social presenta claros riesgos, como exponemos en esta obra. Muchos otros lo han visto así también (nos fijaremos infra en la figura, por ejemplo, de Thomas Mann, "especialista" en la materia).

No puede tampoco ocultarse que la realidad de los escritores ha podido ser muchas veces la realidad del dolor y de la **miseria** y la pobreza; un buen ejemplo son las cartas entre Léon Bloy y Villiers de l' lsle Adam, expresivas de las penurias y calamidades que pasaron estos dos escritores, así como Huysmans[979].

Asimismo, puede recordarse a **George Sand** (1804-1876), seudónimo de la autora Dupin, en concreto su obra Cora, donde expresa[980] el contraste entre el mundo de la pasión y de la literatura por un lado y el de la vida burguesa y realista por otro lado. En concreto, el protagonista, George, ama desesperadamente a Cora, primeramente a distancia, observando cómo se casa rutinariamente con otra persona. Tras enfermar, George visita el establecimiento modesto de Cora intentando demostrar el especial y mayor valor de sus sentimientos como si merecieran, por su intensidad, hacerse realidad, frente al mundo ordinario en que vive Cora. La obra va expresando con intensidad creciente el mundo literario y el poder de la fuerza del amor. Sin embargo, ante la insistencia de George, la familia termina denunciándole por sorpresa ante la fiscalía; y el protagonista tiene que acabar pidiendo perdón a la familia de Cora. El mensaje es que lo literario es superior pero fantasioso y se entiende mal y no funciona en la vida real, que es de otra manera.

Otra obra que expresa el mal del arte desde el entusiasmo y la superioridad es *El coleccionista de músicas*, de **Eugenio Trías de Bes**[981]. En definitiva, el protagonista, portador de un mensaje musical que hace estremecer a cualquiera, goza de un enorme poder, gracias a la música. Nada menos, goza del poder de seleccionar, para ser amada, una víctima a que poder dominar con su canto superior (sobre el amor), gracias a su capacidad con los sonidos. Ocurre, sin embargo, que, cuando la víctima sucumbe a ese encanto, esta muere como consecuencia inherente al acto carnal. En suma, la música, irrenunciable y superior, provoca el mal. Al final, dicho protagonista termina siendo víctima de su propia seducción, ya que, para salvar a su amada, de la muerte que provoca dicha relación sexual, termina prefiriendo su propia muerte. Al final, la música es irrenunciable y ocasiona algo que no puede obtenerse de otra forma, pero conduce a un mundo perverso..

[979] Léon Bloy, *Místico del dolor, correspondencia inédita con Villiers de l' Isle Adam*, Editorial Fondo de Cultura económica, 2003.

[980] Delecío editores, 2008.

[981] Edit. Punto de Lectura 2008.

Por su parte, **Nietzsche** terminó modificando su postura inicial promusical para concluir diciendo: "*cave musicam* es el consejo que doy a todo el mundo, frente a esta droga peligrosa". "Ante la duda, la realidad". La razón es el mejor de los mundos posibles, decía Leibniz[982].

19. La reivindicación de esta necesaria verdad incompleta.

No todo lo vital ha de ser popular. Es preciso reivindicar, pues, el momento de realidad. Un momento musical. Un espacio propio intelectual. Un diseño social que haga posible esa sensación de realidad, la exultación literaria, el "yo oculto" que solo poéticamente a través de la música se descubre. La sociedad se convierte sino en una gran oficina.

Nos dice Gao Xingjian *la Montaña del alma:* "¿Cómo encontrar, por último, un lenguaje puro y cristalino, musical, inmarcesible, más elevado que la melodía, más allá de los límites establecidos por la morfología y la sintaxis, sin distinción entre el objeto y el sujeto, que trascienda a las personas, se desembarace de la lógica, en constante desarrollo, que no recurra ni a las imágenes ni a las metáforas… un lenguaje que pudiera expresar enteramente los sufrimientos de la vida…".

Queda, pues, reivindicar la necesidad de esa verdad incompleta. Cómo es eso, que las soluciones van mutando. Ayer el placer estético. Hoy la calma de la asunción estoica del sinsabor. La verdad se intuye, se deja ver, pero finalmente queda incompleta**.** Esta reivindicación es un canto a la voz que no llega a ninguna parte. Cuántas cosas se quedan en nada y no consiguen así ser verdad. Un poderoso recuerdo trae una gran idea, pero necesitaría un mundo propio para ser verdad. Lo social es necesario para que algo sea. Cuántas cosas son verdad porque llegan al mundo, cuántas se quedan en nada, o en pura fantasía. No lo merecen tantas cosas que llegan a ser ciertas. Y termina viéndose la falta de realidad de tantas otras.

La solución, pues, es buscar "el momento" fugaz que lo supera, a sabiendas de que aquel siempre retorna. Siempre habrá un "momento" musical con algo de ensoñación. Se trata de la superación del sinsabor mediante "momentos" fugaces de realidad. Hasta el límite de que la experimentación de alegría no sucumba por culpa de buscar el placer. Este es el límite, como apunta Fernando Savater (*Ética para Amador*). Tras la negación de todo, parece *todo* más bello, las pequeñas cosas son paz. Es preciso forzar la sensación musical hasta el límite. Hasta el límite lo posible. Debe haber un genuino espacio para la soberanía intelectual, aunque esté construida a base de metáforas y de lenguaje. La genuina realidad puede ser de este tipo.

El **futuro** estaría en un placer estético no intuitivo sino creado o consciente. Decía Freud que "en psicología sobre todo los poetas se hallan muy por encima de nosotros los hombres vulgares, porque beben en fuentes que no hemos logrado hacer accesibles a la ciencia" Freud, *El delirio y los sueños de la Gradiva*. Cita que tomo de Gisèle Marty, *Psicología del arte,* Editorial Pirámide 1999.

---

[982] Puede verse también G. Feuerstein, *Sagrada sexualidad,* Editorial Kairós 1995 para una visión de la sexualidad sagrada.

Una obra de interés es la de **Jaime Prat**, *Coordenadas para el nuevo milenio, L.R.E.V.M.C,* [983] El autor parte de las *Seis propuestas para el próximo milenio* de Italo Calvino[984]. Y las aplica a la arquitectura. Como es conocido, en 1985 Italo Calvino fue invitado a dar una serie de conferencias en la *Universidad de Harvard*, el tema era libre y el autor decidió postular las Seis propuestas que debían definir el lenguaje de la literatura del nuevo milenio: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad, *consistencia*. Estas lecturas hubieran tenido lugar en el año académico 1985-1986, pero, lamentablemente, el escritor murió antes de poder dar las conferencias y sin acabar del todo su obra: el último capítulo, sobre la *consistencia* quedará solo en forma de apuntes.

Jaume Prat las toma de referencia para hacer algo original en torno a la arquitectura. Va recorriendo los cinco términos que Calvino utilizó, exponiendo edificios arquitectónicos con maestría (el Danteum de 1938, la "casa entre muros", la *casa Moriyama* de Tokio, la villa romana en la Olmeda (Palencia), afirmando en alguna ocasión que son bellezas sobrenaturales. Y concluye de forma no menos sorprendente: es la belleza la que vuelve la arquitectura consistente. Nuestra vida está rodeada de arquitectura. Las seis propuestas no son un absoluto. Son términos relativos. Son una apuesta por la sutileza, por la pasión, el deseo, por lo que hace aparecer la poesía en todo, una poesía ampliada hasta la arquitectura. Se trata de que la poesía humanice nuestro entorno. Porque hace falta descotidianizar nuestro entorno.

20. ¿Hay alguna diferencia entre religión y poesía?

Para **Jorge Santayana**, *Interpretaciones de poesía y religión* [985], la religión y la poesía son idénticas en esencia y solo difieren en el modo en que se relacionan con los asuntos prácticos. Se llama religión a la poesía cuando interviene en la vida. La religión, cuando simplemente sobreviene a la vida, no puede ser sino poesía. La dignidad de la religión, al igual que la de la poesía, reside precisamente en su actuación ideal, en representar ajustadamente los significados y los valores de la vida, en anticipar la perfección.

El libro parte del entendimiento humano. Y, más concretamente, de la constatación de que, cuando esta facultad de entendimiento ha comenzado apenas a descifrar los jeroglíficos del sentido y elaborar una idea de la realidad, sufre la interferencia de otra facultad: la imaginación...

De acuerdo con esto, son las mentes más profundas las que usualmente abren la puerta a la imaginación, ya que son estas mentes las que suelen percibir la grandeza de los problemas de la vida y la inadecuación del entendimiento para resolverlos con sus propios recursos. Con frecuencia estas mismas mentes sufren además la influencia de la emoción y el acuciante deseo de encontrar una solución noble a todas las cuestiones. La imaginación, por tanto, es la que ha de proporcionar a la religión y a la metafísica aquellas

[983] Editorial Arquine, 2021.

[984] Ediciones Siruela**.**

[985] Editorial Cátedra, 1993; Christopher Dawson, *La religión y el origen de la Cultura occidental*, editorial encuentro 2010

grandes ideas ceñidas de pasión aquellas formas supersensibles envueltas en velos de reverencia, en las que solamente una mente de gran alcance y vitalidad puede encontrar los objetos adecuados a su genio. La imaginación tiene asignado un noble papel en la vida del hombre: sin ella, sus pensamientos no solo serían demasiados estrechos para representar, siquiera de un modo simbólico, la grandeza del universo, sino también demasiado estrechos para reflejar el alcance de su propia vida. La vida emocional sería más pobre. Pero aquí no terminan los problemas, porque la imaginación sufre violencia con esta lucha, preguntándose por el valor que tienen entonces los ideales. Llega así al misticismo a falta de una palabra más específica. El ideal del misticismo es exactamente contrario al ideal de la razón, el lugar de perfeccionar la naturaleza humana busca abolirla.

Lo que resulta imposible es mantener el trascendentalismo en todas partes. El arte del misticismo consiste en ser místico a retazos y apuntar las armas pesadas de la filosofía trascendental contra aquellas realidades o ideas que resultan especialmente mortificantes. El misticismo aún siendo un principio de disolución, lleva consigo la garantía de que no puede ser aplicado nunca de manera consistente; solo lo alcanzamos en excepcionales momentos de intuición. Sirve sin embargo para dar un toque de novedad y elevación al carácter y para sugerir dones suprahumanos. Sí, a pesar de sí mismo, el místico sigue siendo humano. A nuestra conciencia le gusta perderse en la música de las esferas una música que solo los oídos más finos tienen a veces el privilegio de captar. El interés estético en unidades más amplias y en las leyes cósmicas constituye el mejor aspecto del misticismo. La actitud estética no es la moral, pero tampoco por esta razón resulta ilegítima... La única cosa que puede matar el misticismo es su propio proceso ininterrumpido, que devora gradualmente toda función del alma y al final, al destruir sus propias bases naturales, se inmola a sí mismo a su inexorable ideal.

Seguidamente el libro se detiene en los himnos homéricos en el paganismo y su relación con la religión cristiana la presencia del ideal de belleza en Platón y el reflejo de esta problemática de religión y poesía en escritores posteriores hasta el siglo XX. Santayana se pregunta si alguna vez hubo una diferencia fundamental entre religión y poesía: la religión de los griegos no era, podríamos decir, sino poesía. Sin embargo, la religión difiere del simple juego de la imaginación en un aspecto importante: reacciona directamente ante la vida y es un factor de conducta. La fe nos trae no sólo la paz, no sólo la contemplación de armonías ideales, sino también el trabajo y la espada. Por referencia a los tiempos homéricos afirma que esta poesía, incluso de sus formas más lúdicas, no es por tanto mera poesía, sino religión. Es una poesía en la que el hombre cree. Es una poesía que embellece y justifica ante sus ojos los hechos positivos de sus cultos ancestrales, su cohesión social y su conciencia personal. Nuestra es la religión, poesía en la que creemos.

En el capítulo “La disolución del paganismo” el más inspirado de la obra dispone cómo la propia mitología desembocaba finalmente en la concepción de un único Dios. Los dioses terminaron convirtiéndose en nombres, sinónimos retóricos de los diversos compartimentos de la naturaleza. Febo no fue sino el modo poético de nombrar el sol. Hefesto al fuego... Los dioses sobrevivieron como ideales morales. Se desprenden de su origen naturalista. Hay una desviación hacia lo moral. Los dioses, dice Platón, han de ser representados como ideales morales.

Se produce una tendencia panteísta; Platón habla del demiurgo y sobre todo Aristóteles es quien descubre eso que después hemos dado en llamar Dios. Los estoicos recomendaban una conversión al panteísmo.

El neoplatonismo pudo haber sido una alternativa del cristianismo. Pero la religión debe surgir del pueblo, debe extraer su forma de la tradición y sustancia de la imaginación nacional y la conciencia. El neoplatonismo extrajo tanto la forma como la sustancia de un sistema de pensamiento abstracto. Sus dioses nacieron muertos, puesto que fueron generados por dicotomía lógica. De hecho el neoplatonismo pasó a la teología cristiana suministrando categorías y lenguaje pero el cristianismo tenía la tradición hebrea y apostólica y una sustancia religiosa de la que carecía en cambio el neoplatonismo. Tras el discreto de la religión pagana, el neoplatonismo necesariamente carecía de todo ello y era imposible que lo generase.

El mundo de la imaginación cristiana era eminentemente un campo para la experiencia moral. La circunstancia que ennoblecía el sistema cristiano era que todas sus partes tenían alguna significación y verdad poética. La idea misma de Cristo tuvo que ser construida por la imaginación como respuesta a las demandas morales; la tradición sólo aportó unos escuetos puntos de referencia. La idea de Cristo se torna tanto en algo espiritual como en algo poético. La totalidad de la doctrina cristiana es por tanto religiosa y eficaz solo cuando se convierte en poesía. El cristianismo sedujo al intelecto pero iluminó la imaginación. Hizo que el hombre entendiera el patetismo y la nobleza de la vida[986]. El misticismo no es una religión sino una enfermedad prodigiosa.

En conclusión, la religión es poesía que se ha tornado en guía de la vida, poesía que ha sustituido a la ciencia o se la ha superpuesto como acercamiento a la realidad suprema. La poesía es religión a la que se le permite la inacción, religión que no tiene puntos de aplicación en la conducta y carece de expresión en culto y dogma. Es religión sin eficacia práctica y sin ilusión metafísica. Este plano superior es la esfera de la imaginación significativa, de la ficción relevante, del idealismo tornado en interpretación de la realidad que deja atrás. La poesía elevada, su poder supremo, es entonces idéntica a la religión aprehendida en su verdad más íntima. En su punto de unión ambas alcanzan la mayor pureza y beneficencia, porque entonces la poesía pierde su frivolidad y deja de desmoralizar, mientras la religión abandona sus ilusiones y deja de engañar.

Así pues, para Jorge Santayana la religión no se mide exclusivamente por su valor de verdad científica ni por su utilidad, sino por el valor de la felicidad que proporciona, o lo que viene a ser lo mismo por su valor simbólico. Exige a la poesía además de otras condiciones una cierta complejidad de estilo. La poesía es una chispa de lo divino y una incitación a la vida religiosa. La religión es poesía que se torna en guía de vida, poesía que sustituye o le sobreviene a la ciencia en aproximación a la más alta realidad. La poesía es religión con permiso de ir a la deriva[987].

---

[986] Como apunta Hilaire Belloc, *Europa y la fe. Ciudadela Libros*, 2008 [1922], gracias al Cristianismo Europa consigue recoger lo mejor de la herencia griega.

[987] De la identidad de poesía y filosofía se ocupa Santayana en un libro posterior, es decir, T*res poetas filósofos, Lucrecio, Dante y Goethe*, de 1910 (siguiendo al prólogode la obra citada).

En definitiva, el arte participa de la espiritualidad. **Luis Farré**, *El hombre y sus problemas. Antropología filosófica*[988], dedica a un capítulo a lo distintivo del hombre: el espíritu. Por el espíritu, el hombre conquista conciencia de sí. Consigue así intimar consigo y poseerse íntimamente. Por el espíritu, el hombre es un ser superior a sí mismo y al mundo; es así típicamente humano, en contraste con los elementos materiales como orgánicos y psíquicos. Pertenece al espíritu el don de crear Cultura. El lenguaje es también un producto cultural. El ser humano está constreñido a crear productos e instituciones culturales. No podemos hablar de un espíritu tan íntimo que no se exprese culturalmente. El hombre a solas produce Culturas en los cuidados y precauciones que adopta, precisamente porque aquella es espíritu objetivado. Las formaciones más sutiles están directamente relacionadas con el espíritu es decir la *religión, el arte,* la filosofía, la ética. La Cultura humaniza la naturaleza.

Otra cita de interés es esta: "con poquísimos recursos, como una mesa, unas velas y un libro, pan y vino, se rememoran poéticamente acontecimientos supremos de la mitología cristiana de manera escénicamente ejemplar" (Albert **Boadella**, *Memorias de un bufón*[989]).

21. Oscuridad.

Hemos hecho continuas referencias al gusto por lo difícil, que algunos tratadistas llegan a exigir para poder hablar de poesía. En efecto, otro punto de conexión es la actitud hacia lo profundo, tema nuevamente muy tratado, pero al que queremos dar un cierto enfoque, en el contexto de lo oscuro, la dificultad y la magia en lo artístico-literario.

Rafael de **Cózar**, *Poesía e imagen; formas difíciles de ingenio literario* [990] estudia las formas difíciles o artificios extravagantes en la literatura fijándose en la antigüedad clásica, la Edad media, Renacimiento, el manierismo, la actitud del hermetismo literario, el valor mágico de la palabra, la literatura basada en el concepto de dificultad, los caligramas cuyo origen sitúa en Simias de Rodas. Licofron de Calcis parece ser el autor más oscuro de la poesía alejandrina durante los primeros ptolomeos[991]. En el siglo III

[988] Editorial Guadarrama 1974.

[989] Editorial Espasa 2001.

[990] Editorial El Carro de la Nieve Sevilla 1991.

[991] Licofrón o Licofronte de Calcis fue un poeta y gramático griego del siglo III a. C., que vivió en Egipto, en la corte de Ptolomeo Filadelfo y fue bibliotecario de la Biblioteca de Alejandría. De él no se conserva más que un poema titulado *Alejandra* (otro nombre de Casandra, hija de Príamo) compuesto por 1474 versos yámbicos. Se trata de una larga premonición de las desgracias reservadas a Troya que termina con referencias a Alejandro Magno, escrito en un estilo enigmático y poco inteligible a causa de las abundantes perífrasis, las oscuras alusiones eruditas, el vocabulario rebuscado, la abundante intertextualidad, la sintaxis tortuosa y la presencia de artificios manieristas como enigmas, anagramas y palíndromos. Este poema fue muy comentado desde época bizantina por los eruditos Isaac y Juan Tzetzes, cuyos escolios se han conservado, y ya un romano como el gran poeta Estacio, a fines del siglo I d. de Cristo, se quejaba de "los subterfugios del oscuro Licofrón" (*Silvae* V, 2, 157). También

Sotades de Creta inventa los versos sotadicios o sotánicos que en realidad son un tipo de versos retrógrados en los que la lectura inversa lleva a un sentido opuesto al literal. En la Edad Media Rafael de Cózar se fija en Rabano Mauro.

En España, Díaz Rengifo (A*rte poética española)* estudia los acrósticos y sus variantes y los retrógrados o versos anacíclicos que permiten la misma lectura de derecha a izquierda y de izquierda a derecha, así como los jeroglíficos, los artificios, los disparates, las ensaladas. Rafael de Cózar cita también *El arte de trobar* de Juan de la Encina de 1496, así como en López Pinciano (que se refiere al problema característico de la época sobre claridad y oscuridad de la poesía), Luis Alfonso de Carballo quien en 1602 publica *El cisne de Apolo* donde aborda el problema de la oscuridad analizando ecos, laberintos o gryfos, y letras acrósticas. Díaz Rengifo se fija en las rimas en medio de los versos, el *Discurso poético* de Juan de Jáuregui, las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales, el *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva de 1606 (estudiado también por Azorín) pero en especial hay que recordar en este contexto la figura de Juan Caramuel.

En el capítulo 23 de la segunda parte **del Quijote** de la Mancha hay una bonita cita sobre el tema que estamos tratando: "como me quieres bien, Sancho, hablas de esa manera, dijo Don Quijote. Y, como no estás experimentado en las cosas del mundo, todas las cosas que tienen algo de dificultad te parecen imposibles; pero andará el tiempo, como otra vez he dicho y yo te contaré algunas de las que allá abajo he visto, que te harán creer las que aquí he contado, cuya verdad ni admite réplica ni disputa".

Otra conexión posible es la **poesía en su relación con la filosofía**. O poesía donde la filosofía puede no llegar. Para G. Agamben [992], en contra de una lectura "fácil" entre poesía y filosofía, es preciso recordar que en ambas es decisivo el momento en que el

---

el historiador suizo, Jacob Burckhardt, acusa su estilo oscuro el cual califica de artificial y rebuscado.

[992] Giorgio Agamben, *¿Qué es filosofía?* 2017 (2016 original), edit. Adriana Hidalgo, citando a Giorgio Cili, *Nacimiento de la filosofía*, y el *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Josef Johann Wittgenstein. También de G. Agamben, *Idea de la prosa*. O bien *La potencia del pensamiento*. Otras referencias sobre la relación entre poesía y filosofía son Nietzsche, Hördelin, Heidegger, María Zambrano (*Filosofía y poesía*), Jose Ángel Valente y Octavio Paz. Puede verse "Filosofía y poesía: relación y diálogo", de George Reyes, internet 2017; Poesía y filosofía: ¿Gradación de la verdad o del conocimiento? de Julio César Goyes Narváez. La cita es de *Enoc, sobre las raíces filosóficas de la poesía moderna* de Diego Romero de Solís, publicado en Madrid, por editorial de Akal, 2000, p.7. El autor es profesor de Estética de la Universidad de Sevilla, y ha publicado textos tan imprescindibles para mis propósitos como *Poíesis: sobre las relaciones entre filosofía y poesía desde el alma trágica*, Madrid, Taurus, 1981. El profesor De Solís, logra un grado de comprensión en donde la "creatividad simboliza el mundo del arte, del artificio, y el concepto el de la ciencia, el conocimiento. La actividad filosófica parece que tiene su curso entre ambos universos, dialogando con uno y con otro, criticando, fundamentando, analizando, racionalizando, en búsqueda de una síntesis armoniosa que proporcione lucidez y liberación". Badiau, *Manifiesto por la filosofía***,** 2019; Philippe Sabbot, *Philosophie et literatura* 2002; Carlos Ossandón, *Filosofía y literatura*, 2015.

sonido y el sentido entran en contacto, entendiendo -por tal contacto- no un punto de tangencia, sino el momento en que dos entes se unen; "se unen", o se separan solo por ausencia de representación. Si llamamos pensamiento a ese momento de contacto, en realidad filosofía y poesía están una dentro de la otra, en el sentido de que la experiencia propiamente poética de la palabra se cumple en el pensamiento y la experiencia propiamente pensante de la lengua tiene lugar en la poesía. La filosofía es investigación y conmemoración de la voz. Y la poesía es amor e investigación de la lengua, según recuerdan los poetas. La prosa filosófica (en la que el sonido y el sentido parecen coincidir en el discurso) corre el riesgo de carecer de pensamiento, así como la poesía (que no deja de oponer el sonido y el sentido) corre el riesgo de que le falte una voz. En filosofía solo se debe poetizar y en la poesía solo se debe filosofar. La filosofía es siempre constitutivamente filosofía de poesía y la poesía es originariamente poesía de la filosofía.

Este tema nos llevaría, igualmente, lejos, si lo ponemos en contacto con el **hermetismo** o hermeticismo, o los saberes ocultos, como tradición filosófica y religiosa con una gran influencia en diversas corrientes filosóficas, religiosas y esotéricas, así como en el arte, principalmente en la literatura, la música [993] y la pintura. Impactó en el Renacimiento (Ficino, Bruno, Paracelso y un largo etcétera); entre otras cosas, el hermetismo refrendaba la idea de la posición central del hombre. La tradición hermética reclama ser descendiente de una verdadera teología, la cual está presente en todas las religiones y que fue dada por Dios al hombre en la Antigüedad.

El hermetismo es una filosofía del conocimiento de Dios a través del ritual teúrgico, la magia y la simpatía cósmica. La representación antropomórfica de la divinidad tendría su razón de ser ("el hombre es hacedor de dioses", dice uno de los textos herméeticos). En este tema, se mezclan las fuentes históricas del hermetismo con muchos testimonios a lo largo de la historia reciente donde se hace un uso informal o ideológico.

Un hito es **Hermes Trismegisto** (el tres veces grande), una figura legendaria que surge como combinación helenística del dios griego Hermes y del dios egipcio Thot. Aparece en distintos escenarios o cuenta con distintas versiones, bien es el padre de la alquimia, bien un personaje mítico del que se nutre el propio Moisés, bien el autor de la **Tabla de Esmeralda** cuyo fin es revelar el secreto de la sustancia primordial y sus transmutaciones. El mensaje del hermetismo y de la Tabla Esmeralda es simbólico y superador de las limitaciones que impone la razón. Puede citarse también el **Corpus Hermeticum** (colección de 24 textos sagrados escritos en lengua griega que contienen los principales axiomas y creencias de las tendencias herméticas, es decir, lo divino, el surgimiento del Cosmos…; la compilación como tal sólo está atestiguada por primera vez en los escritos del filósofo bizantino Miguel Psellos, 1017-1078). Otro hito es el

[993] Sobre el hermetismo es recomendable la conferencia en youtube de Miguel Herrero de Jauregui, "La tradición hermética", Fundación Juan March, 2018; puede verse también Gaspar Calvo Hernández, *Música Hermética, Cómo suena el cielo, suena la tierra, vol. I: Del conservatorio al especulatorio musical*, 2022: la obra sigue la tradición y reforma de Giordano Bruno, el neoplatonismo de la Escuela de Florencia (Ficino, Pico), la tradición hermética recogida por Robert Fludd, y la ciencia de Athanasius **Kircher** y Johannes Kepler, todo para articular la capacidad de la música para despertar las dinámicas internas y, merced a ello, aunar lo que está separado en el lenguaje siempre verde de la música hermética. Musica ex lumen.

Kybalión (de 1908), documento atribuido a Walter Atkinson que resume las enseñanzas del hermetismo (el cual ha sido estudiado por Richard August **Reitzenstein** (1861-1931), André-Jean **Festugière** (1898-1982) o Pierre **Mahé** (1944-) Frances Amelia **Yates** (1899-1981)).

Algunos de los **principios** del cuerpo doctrinal hermético son: 1) El "mentalismo", ya que Todo es mente, el universo es mental, nada hay fuera del Todo. 2) La "correspondencia", ya que "como es arriba es abajo" (lema bien conocido de esta corriente. 3) La "vibración", ya que nada es inmóvil y todo está en continuo movimiento. 4) La "polaridad", ya que Todo es doble, todo tiene dos polos. 5) El "pensamiento simbólico", ya que todo es símbolo de otra cosa, también el hombre lo es (relación microcosmos-macrocosmos...).

Con Isaac **Casaubon** (1559-1614) se pone de manifiesto que los textos herméticos están influenciados por el Cristianismo y no al revés, por la datación que aquel demuestra, posterior a la que se suponía, pese a que con posterioridad se ha defendido que, pese a ello, la inspiración era egipcia. Con Causabon declina el hermetismo, pese a haber rebrotes y manifestaciones de diverso signo.

22. La alquimia.

En todo caso, la hermética, la alquimia, la mitología griega, las constelaciones divinas, la magia, el humanismo, etc. han estado muy presentes en la historia, conviviendo con el Cristianismo. En realidad, éste no supuso la defunción de todos aquellos. Sí en cambio el pensamiento racionalista que llega hasta nuestros días[994].

Se asiste a influencias recíprocas entre el hermetismo, la alquimia, la mitología, la religión y entre las religiones mismas, constituyendo un mundo espiritual compacto alternativo a lo posmoderno[995].

La alquimia no es solo química o conversón de metales, sino también la conversión de lo innoble en noble… Es un camino de santificación o de búsqueda de algo perdido. También se ha dicho que permite completa lo masculino con lo femenino y viceversa. Es un fenómeno que se da en el Islam, en Oriente, en Europa, etc. (conecta con el sincretismo o incluso la masonería). Su origen puede ser egipcio en la vertiente occidental, pero desarrollada en Grecia, la trasmutación del espíritu[996]. La alquimia

[994] Citamos, en el entorno "oscuro" tendencias tales como La simbología de lo oculto de Crowley o Lavey, en torno a Sendero Siniestro; también Miguel Angol; puede verse Miguel Pastor Pérez-Minayo, *La magia en el satanismo moderno religioso*, 2018.

[995] La alquimia occidental ha estado siempre estrechamente relacionada con el hermetismo, un sistema filosófico y espiritual que tiene sus raíces en Hermes Trismegisto, una deidad sincrética grecoegipcia y legendario alquimista. Estas dos disciplinas influyeron en el nacimiento del rosacrucismo, un importante movimiento esotérico del siglo XVII. En el transcurso de los comienzos de la época moderna, la alquimia dominante evolucionó en la actual química.

[996] Micea Eliade, *Alquimia asiática*, Ed. Paidós 1992.

combina elementos de la química, la metalurgia, la física, la medicina, la astrología, la semiótica, el misticismo, el espiritualismo y el arte. En la literatura, la transmutación o incluso el ascenso del negro (materia), al rojo (pasión) y al blanco aparece en numerosos autores (*La noche oscura del alma* de San Juan de la Cruz, Lulio, Bernard Shaw en *Pigmalión, Zola en El amante invisible*, Dante con *La Divina Comedia*, Cervantes en *El Quijote,* "la Cueva de Montesinos", Shakespeare en *La tempestad*, Isaac Newton y Robert Boyle*)*. Puede verse Funcanelli, *El misterio de la catedrales*. Los alquimistas nunca tuvieron voluntad de separar los aspectos físicos de las interpretaciones metafísicas de su arte[997].

Siguiendo el libro de **Titus Buckhardt** (*La alquimia*), la alquimia consigue una auténtica tradición y su desarrollo va paralelo al de la evolución de las religiones monoteístas, siendo aceptada por estas a modo de un conocimiento complementario sobre la naturaleza o el arte. La alquimia no es hostil a la religión, pues el primer requisito de todo arte espiritual es el reconocimiento de todo aquello que la condición humana, en su situación de superioridad y de peligro, precisa para su salvación. La alquimia en sí no es una religión, ya que necesita ser confirmada por el mensaje de revelación.

En realidad, la alquimia puede ser definida como el arte de las transformaciones del alma. Con ello, no pretendemos negar que la alquimia conozca y realice también operaciones metalúrgicas, como la limpieza y aleación de metales con los procesos químicos correspondientes, pero su verdadera obra, de la que todas estas manipulaciones no eran sino referencias externas, era la transformación del alma... El plomo representa el estado caótico, bruto y quebradizo del metal o del hombre interior, en contraposición al cual el oro, luz solidificada y sol terrenal, expresa la perfección tanto en el reino de los metales como en la condición humana... La alquimia puede compararse con la mística en lo que tiene de camino que permite al hombre llegar al conocimiento de su naturaleza inmortal.... Los símbolos alquímicos de la perfección apuntan al dominio de la condición humana por el espíritu, al retorno a los orígenes, a lo que la mística de las tres religiones monoteístas describe como recuperación del paraíso terrenal... La alquimia pretende una conversión del plomo en oro, en sentido espiritual, que no es otra cosa que la recuperación de la nobleza original de la condición humana... La alquimia presupone la fe en Dios y casi todos sus maestros conceden gran importancia a la práctica de la oración... La alquimia tiene cierto carácter contemplativo.

La doctrina hermética parte del principio de que el universo, el macrocosmos, y el hombre, el microcosmos, se corresponden mutuamente, son un reflejo en uno del otro, y lo que hay en uno, debe hallarse también de algún modo en el otro... El espíritu irradia de Dios.... Es símbolo todo lo que en el plano del alma y del cuerpo reflejan los arquetipos espirituales.

---

[997] Citamos también a Melinda Miceli, *El conde de Saint Germain, misterios de la vida y doctrinas de un gran iniciado*, Ediciones matrioska 2022, donde se describe la vida de este personaje extravagante, alquimista embaucador, entre la leyenda y la magia.

El hombre últimamente ha creado un gran vacío espiritual, se ha visto despojado de su dignidad cósmica y se ha degradado a una insignificante mota de polvo entre la infinidad de motas de polvo que giran en torno al Sol

La astrología en la alquimia que en su forma occidental derivan del mismo legado hermético se relacionan entre sí como el cielo y la tierra.

23. Los "dioses" ¿arte, religión, mito?

A. Cuando la mitología, algo religioso, se manifiesta en exceso (en el arte).

En principio, desde un punto de vista religioso, el mito completa la religión. No se observa incompatibilidad. Lo mitológico se ve inmerso en el Cristianismo. Acaso la significación final del fenómeno es artística.

Donde se aprecia esta presencia intensa de lo mítico es en el arte, es decir, en las catedrales cristianas, en los cuadros pictóricos o esculturas, en las óperas (las óperas del Barroco o del Renacimiento llegan hasta la obsesión), en la música en general, por no hablar de poesía donde la invocación es constante en todos los tiempos.

Las citas serían incontables. Por referencia a Alfonso El Sabio, se pone por ejemplo de manifiesto [998] cómo "el siglo XIII ha creado la fe en el hombre y el hombre ha de ser el canon con el que se mide la creación terrena. Por eso, en Alfonso El Sabio, por una parte están "las edades y las tierras de las que se ocupa la Biblia" y por otra parte "el mundo pagano en sus mil manifestaciones". "Pero estas no son sino consecuencia de aquellas. En definitiva, el mundo pagano sirve "para que pudiera crearse el imperio de Cristo". De ahí que, en su visión del mundo, "los dioses son para Alfonso el Sabio paréntesis de ignorancia, que puede salvar en su concepción de la historia. Son historia misma, reducida ahora a una síntesis integradora. Y junto a la Biblia aparecen los relatos ajenos; y entonces todos aquellos libros en los que se ha recogido el saber son válidos porque el soplo de Dios los ha animado desde el fondo". "**Ovidio** es una versión teológica y religiosa del paganismo; por tanto nada desdeñable. Ovidio será moralizado y adaptado". No se ignora pues al poeta que transmite palabras y razones verdaderas a la hora del relato cierto de las cosas que llega a los libros sagrados. La Cámara del alumbramiento de Adela de Blois, hija de Guillermo el Conquistador (1066) tenía adornados sus muros con tapices del antiguo testamento y de las metamorfosis de Ovidio. En el techo, un cielo con la Vía Láctea, las constelaciones, el zodiaco, el sol, la luna y los planetas. En el suelo, un mosaico con mapamundo, monstruos y animales, el baldaquino

[998] Manuel Alvar, *Alfonso X El Sabio, impulsor del arte, la Cultura y el humanismo. El arpa en la Edad Media española*, Ed. Arlu 1997. Alfonso el Sabio trata de aunar hechos que en sí mismos son heterogéneos. Según Manuel Alvar, la idea de encuadrar la historia antigua en la Biblia procede de Coméstor. La llamada "Bible istoriale" es una historia escolástica traducida al francés, reelaborada y actualizada por Gullard des Moulins, canónigo de aire, en artois 1295. Y cita también otros testimonios. Coméstor, desde luego, es un intelectual o personaje ("el devorador de libros") a recordar.

La cuestión nos llevaría también a Blanca de Castilla; me remito a María Pellón Gómez-Calcerrada, *Las reinas y el arte: el patronazgo artístico de Blanca de Castilla*, León 2022.

En particular, sobre el "Ovidio moralizado", existe numerosa bibliografía. Oviddio es seguramente el mejor eejemplo del reflejo del paganismo en las obras literarias o de otro tipo, durante la Edad Media.

del lecho estaba sostenido por ocho estatuas que representaban la filosofía y las artes liberales[999]. En definitiva, aunque la función religiosa no precise el mito, este es un recurso útil e importante por los recursos que proporciona.

Podríamos recordar, sin salir de Alfonso El Sabio, la ***General estoria***, también denominada *Grande e general estoria*, libro de carácter histórico escrito a partir de 1270, a la vez que la *Estoria de España*, por Alfonso X el Sabio y sus colaboradores de la Escuela de Traductores de Toledo que pretendía ser una extensa historia universal en castellano. Finalmente predomina la presencia de la historia bíblica, pero también destaca el inhabitual uso de fuentes de origen grecolatino, a las que dio preferencia sobre las bíblicas en muchos lugares. Alfonso X utilizó abundantes materiales tomados de fuentes de origen grecolatino…

Pero el ejemplo más conocido será la *Divina Comedia* de Dante, al completo, ya que la obra no es sino un ritual de paganismo, de principio a fin.

¿Qué es todo esto de la mitología? ¿Cómo se explica su presencia abrumadora tras el Cristianismo? La presencia abrumadora de lo pagano en el Cristianismo se produce a través del arte. Un arte al servicio del Cristianismo. La cuestión es la de hasta qué punto, junto a servir a estos últimos fines, el fenómeno no es sino representación de una dimensión puramente religiosa del propio arte. Hasta qué punto su valor es más artístico-religioso que puramente religioso. En el fondo, como concluiremos, el mito no es quid, pese a su posible conexión con lo religioso. El quid es el arte mismo.

En todo caso, el arte cristiano no puede este entenderse sin elementos mitológicos, herméticos o alquímicos, formando todo ello parte de un todo sagrado.

Otra dimensión que aporta esta nueva perspectiva, del mito, es su apoyo a la dimensión trascendente, que hemos evocado en este trabajo en varias ocasiones. No habría una idea de evolución o progreso, sino una manifestación de los mismos mitos. Hay un espacio, pues, para lo trascendente que aporta una visión completa de la realidad, frente a lo inmanente, propio de sociólogos como Durkheim o Marcel Maus para quienes, en el contexto de lo mítico o religioso, la sociedad es el todo y, de tener presencia la religión, es parte de lo social; con mirada pues reductivista. Esta es la visión actual de nuestro mundo. Puede recordarse el evemerismo como proceso de reducción de los mitos al plano inmanente [1000].

---

[999] Asimismo, por poner otro ejemplo, en Tirante el Blanco, de Joanot Martorell, en el capítulo 55 de la primera parte, el dios del amor conversa con la reina de Inglaterra…

[1000] El **evemerismo** es una teoría hermenéutica de la interpretación de los mitos creada por Evémero de Mesene (s. IV a. C.) en su obra *Inscripción sagrada*, según la cual los dioses paganos no son más que personajes históricos benéficos de un pasado mal recordado, magnificados por una tradición fantasiosa y legendaria y por el culto que se les dio como personajes ejemplares que era útil recordar, la llamada deificación. El sentido oculto de los mitos es, pues, de naturaleza histórica y social. Esta teoría sería aceptada aún por el filósofo David Hume y por Voltaire, quien escribió unos *Diálogos con Evémero*. Ya el sofista Pródico de Ceos sostenía lo mismo: afirmaba que los dioses son cosas o humanos que en la antigüedad fueron importantes, por lo que luego pasaron a ser deificados. Cicerón, en su *Sobre la naturaleza de los dioses* (2, 24-25) y en *Sobre la adivinación* (2, 37), al interpretar los mitos, emplea tanto el alegorismo como el evemerismo, al hacer dioses a los hombres divinizados. Ambas

Se han dado, sobre los mitos, distintas explicaciones de tan apasionante fenómeno. Nos vamos a hacer eco de ellas a continuación. En todo caso, sorprende, pues, en la Cultura occidental la presencia abrumadora de lo mitológico. Pero no son muestras, realmente, de una espiritualidad que rivalice con el Cristianismo. La idea de los dioses, en sí misma, evoca obviamente espiritualidad. Pero los dioses mitológicos son especialmente válidos a los fines espirituales del arte. Son un hábito artístico.

Yendo por orden, haremos alusiones a otros autores que han tratado este tema. Primero, podemos exponer (en un plano literario, puramente poético, pero no musical) las versiones un tanto didácticas o de erudición, cuyo alcance o sentido está en aportar datos que corroboran la impronta de las fábulas mitológicas en la literatura poética. Así, José María **de Cossío**, *Fábulas mitológicas en España*[1001], rastrea en la historia de la literatura testimonios de fábulas mitológicas en la Edad Media, Renacimiento y tiempos posteriores, hasta el Romanticismo; momento en que a juicio del autor cesa por desgracia este género.

Lo anterior significa observar la presencia de los mitos y de los dioses de la antigua Grecia en la literatura española y significa también observar la utilización de este tipo de recursos por parte de autores españoles a lo largo de la historia. En la Edad Media se manifiesta este proceso mediante numerosas citas con un carácter a veces moralizante. Con Garcilaso se fusionan estos saberes con sus propios sentimientos. Un debate constante ha sido la influencia italiana, o la realización de esta temática siguiendo la tradición castellana. Se acusa una presencia o influencia muy notable de las Metamorfosis de Ovidio, del tema de Orfeo, de los troyanos, los dioses griegos, o la obra de Virgilio.

La presencia de lo mitológico es abrumadora. Según Cossío, la Edad Media conoce la Antigüedad; lo que varía en el Renacimiento es, a más de una ampliación del área de ese conocimiento, una distinta actitud ante su arte. Para la Edad Media, las transformaciones del libro de **Ovidio** no pasan de apólogos: es precisa una visión renacentista de la Antigüedad para dar todo su valor poético sustantivo a las invenciones del más fértil y florido de los poetas romanos. Antes del Renacimiento, las enseñanzas de las fábulas mitológicas se consideraban como lecciones de la historia. La Edad Media creía en la verdad histórica de estos personajes míticos y trataba de explicar sus sucesos alegóricamente cuando era excesivo admitirlos como sucedidos. Lo prueba que les mezclaban con personajes históricos, no de otra manera que Don Quijote, en memorable discusión con el canónigo, situaba en el mismo plano histórico al Cid que a Amadís de Gaula o cualquier caballero de su caterva. El Renacimiento sabe que todos son ficciones y por curiosa paradoja deja de utilizarles como protagonistas de fábulas apologales y se complace en narrar sus hechos sin aludir a su falta de realidad histórica; este cambio de actitud representa el primer poema mitológico de nuestro idioma, la fábula de Hero y Leandro de Boscán.

---

corrientes se encuentran también en *Etimologías* (7, 11), de San Isidoro de Sevilla. Los padres de la Iglesia utilizaron el evemerismo y la teoría alegórica para descalificar las creencias del paganismo.

[1001] Editorial Espasa 1952.

Garcilaso asocia, a la significación sentimental de los mitos, su propio sentimiento aunque otras veces prefiere la representación real del mito. Con genialidad sabe alojar las representaciones míticas en el campo auténtico y familiar, el del Tajo y sus riberas, en sus sentimientos más íntimos y desgarrados. La tradición castellanista se refleja por ejemplo en Castillejo, con quien estamos ante el primer ensayo de una sensibilidad realista y de un gusto tradicional frente a un tema mitológico, "sentido ya con sentido distinto del medieval, alegórico y moralizador". En los romances mitológicos del siglo XVI no se trata solo de hacer revivir humanamente a los dioses y héroes que han de ser protagonistas, sino que se les otorga un sentido popularista como íntimo y característico, tanto por exigencia del público al que se consignaban, como por otra exigencia aún más ineludible del genio de esta poesía. Más que narrar completos los mitos griegos, lo que hacen es aprovechar pasajes, es decir aquellos que causen más impresión en el romancerista. En los romances barrocos, sin embargo, se trata de realzar más bien de forma culta la fábula elegida. Ovidio es la fuente principal para realizar romances.

Se canta la habilidad de Orfeo en la música y la sugestión inevitable de su canto. Además de los romances con el tema de Orfeo, destaca el Orfeo de Jáuregui de 1624 donde el cantar de Orfeo atrae piedras, montes, árboles y animales al oírle. En el poema "lo que lloró cantando Orfeo" la súplica se dirige a los dioses infernales para salvar a Eurídice. También puede citarse el Orfeo de Juan Pérez de Montalbán.

Los poetas que mayor influencia tuvieron en este género mitológico de las fábulas fueron Garcilaso, Lope de Vega, sobre todo Góngora y en buena medida Calderón, aunque este no escribiera poesía, pero a través de su teatro.

En la mitología y sus dioses, los poetas encuentran un lugar para lo trágico, incluso el terror, para lo puramente estético, para lo apasionado y suave, pero también para los burlesco. Son muy características las fábulas burlescas a lo largo de la historia de la poesía.

Ya en su época, un testimonio revelador de la justa medida que se atribuye a lo mitológico, es la obra de **Juan Pérez De Moya**, *Filosofía secreta*[1002]: en un contexto sociocultural donde la mitología y las fábulas tenían una especial presencia, la obra se propone esclarecer los mitos y aportar información para las mentes ilustradas del momento, es decir, el siglo 16. En la presentación del libro, Alonso Muñoz dice que no se encuentra en este libro cosa alguna que contradiga a nuestra Santa Fe, pero que es obra provechosa para (…) las aulas (…) y para que el vulgo sepa lo que por ellas los poetas quisieron significar.

El libro empieza definiendo la fábula como "aquello que se funda en razonamiento de cosas fingidas y aparentes inventadas por los poetas y sabios para debajo de una honesta recreación de apacibles cuentos, dichos con algunas semejanza de verdad, inducir a los lectores a muchas veces leer y saber su escondida moralidad y provechosa doctrina".

Nos explica Pérez de Moya cómo los egipcios fueron los primeros que adoraron el Sol y la Luna, y después los caldeos el fuego. La cuestión es cómo se introdujeron los dioses en nuestras vidas, y nos dice el autor que hay distintas maneras... Unos fueron ya llamados dioses, por ser las mayores cosas, es decir, por pensar que tenían algún poder

[1002] Colección La cara oculta, 1977.

sobre el mundo; y así dijeron ser dioses el sol y la luna y las estrellas y las grandes aguas y los fuertes vientos a lo que la escritura llama vanos porque no hallaron conocimiento de Dios.

La segunda manera de introducir dioses o ídolos fue cuando por la voluntad de los hombres se llamó dioses a través de retratos e imágenes, por error, a hombres que eran famosos en algún saber o virtud, así en guerra como en paz, o que inventaban alguna utilidad a la República. Como a la gente ruda parecía que aquello era una gran cosa, por no creer que fuesen sus obras humanas, sino divinas, y queriendo mostrar estimarla en mucho, arrodillábanseles y adorábanlos y después de ya muertos pensaban que se hacían estrellas a la cuales llamaban Dios y de esto informan San Isidoro y Tulio. El caso es que se generó una "chusma de dioses y de ídolos; en especial en el mundo romano que había infinidad de dioses".

El libro va citando los distintos dioses más conocidos, procurando al menos entendimiento, para evitar errores en el tratamiento de los mismos, principalmente en la poesía. Así, va comentando Paris, Orfeo, Gerión y por supuesto Júpiter, Apolo, Proserpina, Tritón, etcétera

Estamos, por tanto, contraponiendo el mundo pop, inmanente, configurador de la posmodernidad, con la naturaleza del arte basada en una idea amplia de espiritualidad trascendente. Es más, planteamos una búsqueda intelectual de lo trascendente, no tanto con propia especificidad frente a lo religioso, pero sí como cuando menos complemento imprescindible de toda esa constelación sagrada artística espiritual.

Frente a la idea del progreso y de la evolución, el mundo no es lineal; habría más bien arquetipos más allá de analogías que no quedan afectados por el tiempo. El mundo no es lineal ni avanza ni progresa, es un mundo que siempre se reconfigura sobre elementos arquetípicos[1003]. Hay mitos que a lo largo del tiempo se van manifestado de forma reiterada con diversas formas. Esta forma de pensar, como un pensamiento que suma saberes, es abandonada tras el siglo XX. El tiempo más que caminar hacia adelante camina en forma de espiral. Estamos ante etapas a través de las que se manifiestan los dioses. Para cada tiempo se precisa una determinada manifestación del mismo mito.

Imprescindible, sin perjuicio de otras, es la visión de Károly **Kerényi**, *La religión antigua* [1004], para quien los mitos siguen operando como estructuras profundas que se van llenando de contenido según avanza la literatura, el arte. El autor desarrolla, en relación con el concepto de "creación", el de *"***poiesis**" [1005], es decir, el mito como forma de relatar la historia sagrada viene a ser parte del lenguaje poético. La mitología es, así, parte de la poesía. Es importante es que lo que se relata es obra de la tradición. La poesis mítica es

[1003] Diego Ortega y Sebastián Porrini, "Panteones divinos, un contrapunto", 2022, citando a Guénon como representante de la idea de la falacia del progreso.

[1004] Original 1963. 2 ed. Edit. Herder, 2011. Son muchas sus obras: *La religión de los griegos y los romanos, Prometeo, etc.*

[1005] Según la RAE, poiesis es la "manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa".

obra o legado de la tradición. Y aparece entonces el concepto de "mitologema". Por **mitologema**, de acuerdo a la definición de Károly Kerényi, se entiende un complejo de material mítico que es continuamente revisado, plasmado y reorganizado. De esta forma, conecta los mitos con el legado de la tradición. Mitologema es un tópico o lugar común que aparece en distinto momentos de la historia que simboliza algo. Vuelve a reaparecer en distintos relatos con un valor simbólico[1006]. Se fija así en la Aitia [1007] y los cuentos (relacionados con el relato popular).

Obligado es recordar a **Walter Otto (**1874-1958), *Dioniso, mito y culto*[1008], *Los dioses de Grecia*[1009]. El mito es la experiencia de lo divino, el mito lo es como palabra, se visualiza en imagen plástica y se queda en acción ritual. Modela el mito al ser humano como imagen de la divinidad. Como cuenta en *Teofanía*, en el mito, lo inexplicable, la verdad de lo divino se manifiesta. La actitud religiosa tiende a desentrañar esa primera verdad religiosa[1010].

[1006] El mitologema es el modelo arquetípico que, enriquecido con elementos propios de una Cultura, da origen al mito. Por ejemplo, el grial, Edipo, el abandono de un hijo que sobreviviendo se vuelve grande, es causa de profundas transformaciones y un mitologema: la historia de Moisés, de Paris y de Rómulo son mitos así originados.

[1007] La ***Aitia*** es un poema de la literatura de la Antigua Grecia del poeta alejandrino Calímaco. Como poema etiológico, presenta una gran colección de mitos de origen en cuatro libros de dísticos elegíacos. Aunque el poema no puede ser fechado con precisión, los estudiosos estiman que probablemente fue compuesto entre el 270 y el 240 a. C. Surgida de una tradición de escritura que se remonta a los poemas de Homero, la *Aitia* constituye la fuente más antigua de casi todos los mitos que relata. Los relatos de los libros 1 y 2 tienen una estructura dialéctica, en la que los personajes entablan una discusión o debate. Los libros 3 y 4 ofrecen una variada gama de escenarios dramáticos enlazados. Dos poemas dedicados a Berenice II de Egipto-*Victoria de Berenice* y *Encierro de Berenice*- cierran la segunda mitad del poema. Ampliamente leído en la antigüedad, el poema suscitó respuestas de varios poetas romanos. Una traducción del *Encierro de Berenice* de Catulo inspiró la obra de Alexander Pope, *El rizo robado* (1712). Durante la Alta Edad Media, la *Aitia* desapareció de la circulación. La recuperación sistemática del texto comenzó durante el Renacimiento. A finales del siglo XX, se recuperaron importantes fragmentos del poema tras el descubrimiento de los Papiros de Oxirrinco.

[1008] Edit. Herder, 2017.

[1009] Editorial Siruela 2012**;** véase también *Teofanía, el espíritu de la antigua religión griega*; y Wilhelm **Nestle**, *Historia del espíritu griego, Desde Homero hasta Luciano***,** Editorial Ariel, 2010, traductor: Manuel Sacristán**.**

[1010] **Otto** parte del presupuesto de que todas las creaciones griegas (literatura, arquitectura, escultura, etc.) que actualmente entusiasman y causan devoción han surgido de lo divino: la forma divina espiritual fue la que despertó la fuerza creadora del pueblo heleno y la que inspiró también su mitología, definida por Otto como lenguaje primordial de los espíritus o revelación existencial transmitida por los poetas. Para entender la *teofanía*, título del libro, que significa etimológicamente «manifestación de lo divino», es fundamental buscar la esencia de la religiosidad griega, tarea que, por otra parte, jamás

Pero existe una gran lista de especialistas en estos temas, entre lo creativo y el estudio, con aportaciones en torno al tema de la espiritualidad, lo mitológico y lo sagrado.

Podemos citar al gran estudioso de los mitos, **Mircea Eliade** (Bucarest 1907- Chicago 1986) para quien las *hierofanías* forman la base de la religión. Las **hierofanías** vienen a ser formas de manifestaciones de lo sagrado en el mundo[1011]. Eliade es célebre por sus escritos sobre alquimia,[8] chamanismo, yoga y lo que llamó el eterno retorno.

En su *teoría del eterno retorno* sostiene que los mitos y rituales no solo conmemoran hierofanías, sino que, al menos en las mentes de los creyentes, participan en ellas. Sus obras literarias pertenecen a los géneros fantástico y autobiográfico. Eliade fue discípulo del filósofo y periodista rumano de extrema derecha Nae Ionescu. Este pensamiento enlaza, con las reservas necesarias, con el esoterismo.

Este carácter se refleja incluso en obras que no se encuadran directamente dentro de este género, así por ejemplo *Maitreyi (La noche bengalí*)[1012]. Diríamos que esta obra representa precisamente la vivencia mística en el terreno, o autobiográfica. Eliade nos descubre una historia en principio real, del mundo mágico hindú místico donde se origina su amor hacia *Maitreyi*. Por esta causa, sus padres se sienten traicionados ante la confianza que depositaron en el protagonista para poder alojarse en su hogar. Se ve expulsado del mismo vagando por la India. Según su versión, él sufre sentimentalmente porque la quieren casar con otro. El protagonista conoce a otra mujer con quien "se consuela". Al final con cierto de despecho el relato acaba con noticias de que *Maitreyi* ha mantenido relaciones con un comerciante de frutas; contrastando el amor ideal con la cruda y despreciable realidad.

Ahora bien, lo interesante de esta historia es que en esta ocasión contesta la mujer. Es una doble novela. Y contesta con una versión distinta, ya que para ella Eliade viene a ser un visitante en su casa, un intelectual. Aparece de forma secundaria su relación con

---

emprendieron sus predecesores, una esencia que viene a ser definida como Única, pues lo Divino se equipara en el libro a Dios, y que se manifiesta de una forma diferente a cada especie del género humano. Si los dioses son teofanías plurales de una Forma Única, los grandes poetas vienen a ser, según Otto, los propagadores competentes de la verdad. A través de unas divinidades mediadoras, las musas, comunican al hombre lo verdadero. Transmisores con sus palabras de esa Belleza verdadera fueron los grandes poemas épicos de Homero y Hesíodo, la lírica de Píndaro y Baquílides, o la prosa de Aristóteles y Heródoto. De todo este estudio se deduce, por consiguiente, que el fenómeno religioso primordial no puede ser reducido ni comparado con otra cosa y es inaccesible al pensamiento lógico. Además, esta teoría, demasiado totalizadora, pues supone un origen divino a todo acto creativo, se desharía en manos de una visión racionalista, humanista o atea, que, aunque, quizá fuese menos extática, podría atisbar, no sin entusiamo, la excelencia individualista de la Cultura helena. Puede verse en internet una reseña interesante, sobre la Teofonía de Otto, de Mónica Menor.

[1011] *El mito del eterno retorno* (1949), *Tratado de historia de las religiones* (1949), *Lo sagrado y lo profano: naturaleza de la religión* (1956) y los tres volúmenes de *Historia de las creencias y las ideas religiosas* (1985).

[1012] El original es de 1933 y la versión que manejo es de la editorial delirio de 2023.

aquel, quien pretende casarse con ella sin ser autorizado para ello por sus padres. Su contestación dolida por haberse contado intimidades además falsas se apoya además en su matrimonio feliz posterior.

El lector observa que ambos escritores tienen una gran altura intelectual. De hecho, *Maitreyi* es una autora muy reputada internacionalmente como poeta. Da la impresión de que Eliade se dejó llevar por esa actitud tan típica de los escritores de aprovechar una ocasión para realizar una novela caiga quien caiga, ante la primacía del ego. En este sentido, lo más interesante de las novelas es la parte de la escritora, cuando décadas después del relato ella acude a su despacho profesional de investigación y él actúa de manera que no está a la altura de las circunstancias.

Walter Burkert (1931-2015), filólogo alemán especializado en el estudio de la religión griega y las religiones mistéricas, **Vicente Fatone** (Buenos Aires, 1903-1962) personalidad del saber especializada en la historia de las religiones[1013], **Rudolf Otto**, erudito en el estudio comparado de las religiones, identificando lo sagrado con lo misterioso y numinoso a modo de una experiencia no racional y no sensorial. De este modo, lo numinoso es un misterio que es a la vez terrorífico y fascinante [1014].

El mitólogo Joseph **Campbell** (1904-1987), en *El viaje del héroe*, o *El héroe de las mil caras* (1949) describe que el héroe va pasando por una serie de pasos: la partida, la iniciación (y encuentro con la diosa), todo lo que tiene que ver con el llegar a la revelación y el regreso. Tiene que haber pues una llamada hacia el despertar de una misión. Puede no ser aceptada la llamada. Desarrolla el concepto de "monomito" que aparece en la novela de Joyce *Finnegans Wake*. Relacionado con el **monomito** se encuentra el término clásico de catábasis o descenso del héroe (Ulises, Orfeo, Eneas...) al inframundo o los infiernos. Campbell sostiene que los héroes de numerosos mitos de tiempos y regiones dispares comparten estructuras y desarrollos fundamentales, que aparecen resumidos en *El héroe de las mil caras*. Campbell y otros estudiosos, tales como Erich Neumann, describen las historias de Gautama Buda, Moisés y Cristo en términos de "monomito", y Campbell sostiene que muchos mitos clásicos de gran variedad de Culturas siguen este patrón básico.

Otra figura de interés es **Elémire Zolla** (1926-2002). Los siguientes títulos de algunas de sus obras (las traducidas al español) son ilustrativos (todos ellos en la editorial Paidós): *¿Qué es la tradición?* 2003, original 1971, *La amante invisible: la erótica chamánica en las religiones, en la literatura y en la legitimación política*, 1995, *Verdades secretas expuestas a la evidencia: sincretismo y fantasía, contemplación y esoterismo*, 2002, original 1990), *Una introducción a la alquimia, las maravillas de la naturaleza*, 2003, original 1991, *Tres caminos hacia la liberación: lógica, devoción, ultraje*, 1997, *La nube del telar: razón e irracionalidad entre Oriente y Occidente*, 2002, L*os místicos de Occidente* (cuatro volúmenes) 2000. Con Mondadori *La filosofía perenne; además Le origini del trascendentalismo*, Storia e Letteratura 2001; igualmente Elémire Zolla, *Antropología negativa*, Editorial Sur, Buenos Aires, 1960.

[1013] Véase *Misticismo épico* 1928; *El Budismo Nihilista*, 1942.

[1014] La idea de lo sagrado (original de 1917), Ed. Alianza, 2001

También es obligada la cita de Ludwig **Schajowicz**, *Mito y existencia*[1015], quien se adentra en el estudio del mito para aportar las claves con que descifrar la realidad; el mito es la verdad de la verdad, para la mentalidad primitiva pero también para la conciencia del "homo poeta" que siente la necesidad de la verdad originaria, arriesgándose a ir hacia ella. Lo mitico confiere sentido cósmico a todas las cosas, a los impulsos del hombre más allá de las necesidades animales.

Por tanto, la línea fronteriza entre lo racional y el mito es falaz. Otra referencia es *Trabajo sobre el mito*, 1979, Hans **Blumenberg**[1016]: los viejos mitos se convierten en metáforas de nuestra existencia. Blumenberg otorga al mito un valor funcional. En los relatos y en las parábolas míticas la humanidad "sobrevive" de la misma manera que en los útiles y objetos cotidianos. Gracias a la transposición realizada por el mito, lo inhóspito y lo siniestro, lo extraño y lo repugnante, se convierten en algo aceptable y grato.

El problema de todo este mundo espiritual o transcendente es que también abundan muchas obras sin calidad, de distintas corrientes espirituales, reflejo pro cierto del mundo pop. O el ocultismo popular, el propio gnosticismo [1017] (o pensadores históricos como Aleister Crowley 1875-1947[1018], pese a que llegó a fascinar al mismísimo Pessoa).

En el extremo opuesto se sitúan grandes autores como **Roberto Calasso** (1941-2021), gran teórico del mito nos recuerda las dos acepciones del mito (lo absoluto y lo que es mentira). Con Calasso navegan sus obras en mitología; con una visión cercana a la teología el mito atraviesa todo verticalmente. El mito tiene un valor fundante. El mito es la totalidad fundante del ser humano: literaria, teológica, sacrifical, poética, metafísica, etc. En *Las bodas de Cadmo y Harmonía* (1988, manejo la edición del Círculo de lectores) describe el último momento en que dioses y hombres comen juntos. Es un relato de las principales historias de la mitología griega dirigido al lector contemporáneo, un asombroso compendio de mitos griegos. Esta actitud supone una reflexión sobre la Cultura de la modernidad (sobre esto, *La ruina de Kasch*, 1983). *Las bodas de Cadmo y*

[1015] Universidad de Puerto Rico, 1962.

[1016] Ediciones Paidós.

[1017] Darren Lorente-Bull, *El gnosticismo; en busca de la chispa divina*, Ediciones Matrioska 2020. Este libro recoge textos del gnosticismo y explica las influencias del judaísmo; no se desprende –del libro- un corpus compacto de las ideas del gnosticismo, sino distintas versiones de aspectos centrales del cristianismo en distintos temas, tales como el mensaje para iniciados, el mayor elitismo, el valor de los rituales, la mayor presencia del mal y de la duda; y diferencias (con el Cristianismo) en cuanto a la reencarnación y la carne y el papel de las mujeres.

[1018] *Textos arcanos*, Ediciones Matrioska 2020. Se trata de un libro que se expresa en lenguaje de secta con sus convencionalismos propios y la simbología al uso. Seguramente por debajo del texto se esconden mensajes y prácticas y contenidos que se escapan de una lectura del propio texto, ya que este en cuanto tal no expresa más que un lenguaje de rituales o convenciones.

Harmonía son una narración (con un dominio espectacular de los mitos) de contenido poético, contando de forma amena la mitología como si los dioses (cuando se dio esta literatura) estaban realmente presentes; de modo que si ahora no lo están, es porque no lo quieren ellos. Se describe crédulamente. Los temas centrales son la presencia de los dioses entre nosotros, el amor, la utilización de la Tierra por los dioses, los raptos a mujeres, la vida como contemplación placentera de la luz, lo humano como algo mediocre salvo si un dios se manifiesta entre nosotros.

En *Los cuarenta y nueve escalones* (1991) Calasso reúne sus ensayos dedicados a la modernidad en Europa. Otras veces dirige sus miradas hacia la mitología hinduista (*Ka*, 1996; *El ardor*, 2010), o, lo que es innovador, a veces nos ofrece una visión distinta de otras visiones al uso en relación con obras o personajes (*La literatura y los dioses* 2001, sobre Franz Kafka y otros; o *La locura que viene de las ninfas*, 2005, desde Fedro hasta Lolita*;* también *El rosa Tiepolo*, 2006; *La Folie Baudelaire*, 2008, sobre Baudelaire o Valéry; *La actualidad innombrable*, 2017, sobre distintos personajes).

Nos sugiere Calasso una relectura de personajes clásicos para su mejor comprensión, incluso para entender qué es un mito, ya que no se trata de retornar a ellos sino de descubrir cómo se aparecen de la forma más insospechada en personajes aparentemente diversos. Lo mitológico se expresa a través de cosmovisiones (Hesíodo, *Teogonía y Los trabajos y días*). Los mitos se van presentando con distintas formas o con distintas lecturas.

La **mitología** tiene su reinado en la poesía, por tanto el arte. En su origen la asociación es clara (así, con Homero). Es entonces cuando se crea una mezcla que nos interesa entre mitología, arte y espiritualidad. Más tarde, la influencia o impronta de la filosofía lleva a otros planteamientos. Es imposible crear mitos, lo que queda es recrearse en los mitos. Con

En lo mítico, nuevamente, puede estar rondando el "hermano Hitler", como representación política (**Rosenberg**, *El mito del siglo XX)*; también el comunismo uso y transgredió el lenguaje mítico. De ahí la necesidad de reiterar que ello no puede impedir, con las debidas cautelas, el desarrollo de esta idea tan necesaria. El triunfo del posmodernismo se debe, precisamente, al subconsciente colectivo contrario al mito. Es preciso rescatar la parte necesaria del mismo. Por el hecho de que esté rondando eso otro, no podemos rendirnos.

En España es preciso tener en cuenta a María Zambrano (a quien hacemos referencias en otra parte de este libro) y a **Luis Alberto de Cuenca**, *La necesidad del mito*[1019], el mito es la palabra con mayúscula y tiene la facultad de regir el pueblo que lo pronuncia, es la llave de la habitación del mundo.

Más allá van las explicaciones del valor de los dioses en **Jean Seznec**, *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el renacimiento*[1020]. La tesis del libro es que los dioses sobrevivieron durante la Edad Media en sistemas de ideas ya constituidos al final del mundo pagano. De modo que en el Renacimiento no renace lo clásico, porque durante toda la Edad Media los dioses estuvieron muy presentes.

[1019] Editorial Nausicaa 2008.

[1020] Editorial Taurus 1983.

Los dioses aportan un mundo rico en sensaciones a través de escenas de seducción o de rapto, de amor o de embriaguez; un mundo poblado de ninfas y de sátiros, pero también de héroes, dioses planetarios alegorías que llenan las bóvedas de los palacios, las cúpulas de las capillas, trascendiendo la mera decoración u ornamento.

La cuestión, a juicio de Jean Seznec, es cómo pervive esta tradición en la Edad Media, ya que el origen humano de los dioses deja de ser un arma contra ellos, una razón para despreciarlos. Aquellos protegen a los hombres. San Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* sigue esta tesis según la cual aquellos que los paganos declaran dioses fueron hombres antaño. Recordemos que, según Evémero, los dioses paganos no son más que personajes históricos benéficos de un pasado mal recordado, magnificados por una tradición fantasiosa y legendaria y por el culto que se les dio, como personajes ejemplares que era útil recordar, la llamada deificación [1021].

En todo caso, se conserva su memoria y pasan a ser benefactores de la humanidad. Llega a situarse en paralelo la sabiduría pagana de la sabiduría bíblica. Se reconoce carácter sobrenatural a estos dioses.

La Edad Media es consciente de que la base de su Cultura es grecolatina. La leyenda de Troya, por ejemplo, alcanza especial fortuna. Son un elemento de prestigio que explica por ejemplo que los personajes mitológicos sean los patronos de pueblos o localidades. Se relaciona a Baco con la fabricación del vino, a Hermes con la división del tiempo, al alfabeto con Mercurio etcétera

Los pueblos reivindican como antepasados héroes mitológicos. Los alemanes y los franceses monopolizaban el derecho a proclamarse los verdaderos herederos de Héctor, pero los bretones y los flamencos y los escandinavos, normandos, italianos y españoles pretendían también prevalerse de este parentesco que constituía el orgullo de unos y la ambición de otros. En definitiva los dioses se insertan en la historia. La iconografía es un buen ejemplo, así como las tapicerías. En la época homérica comenzó la consideración de los astros como dioses, que sigue en Roma. El Cristianismo no se liberó de estos elementos astrológicos, ya que subsisten las apelaciones mitológicas: el propio nacimiento de Cristo el 25 de diciembre se fija en la creencia pagana del nacimiento del Sol. Autores como Lactancio y San Agustín no ponen en duda la influencia de los astros aunque creen que la libre voluntad del hombre y la gracia de Dios pueden vencerla. La iglesia no expulsó a las antiguas divinidades, ya que más bien las degradó,

[1021] El sentido oculto de los mitos es, pues, de naturaleza histórica y social. Los padres de la Iglesia utilizaron el evemerismo y la teoría alegórica para descalificar las creencias del paganismo, si bien se abstuvieron de aplicar tal doctrina a sus propias creencias. El evemerismo es una teoría hermenéutica de la interpretación de los mitos creada por Evémero de Mesene (s. IV a. C.) en su obra *Inscripción sagrada* (ιερα ανάγραφη *Hiera anágrafe*), de la que solamente quedan resúmenes, y según la cual. Ya el sofista Pródico de Ceos sostenía lo mismo: afirmaba que los dioses son cosas o humanos que en la antigüedad fueron importantes, por lo que luego pasaron a ser deificados. Cicerón, en su *Sobre la naturaleza de los dioses* (2, 24-25) y en *Sobre la adivinación* (2, 37), al interpretar los mitos, emplea tanto el alegorismo como el evemerismo, al hacer dioses a los hombres divinizados. Ambas corrientes se encuentran también en *Etimologías* (7, 11), la enciclopedia medieval de san Isidoro de Sevilla.

poniéndolas a la altura de los espíritus maléficos y en el plano de lo supersticioso. No hubo un intento claro de erradicar esta presencia de la astrología, es decir, de lo antiguo en la religión cristiana. Se elaboran piedras preciosas y gemas que representan dioses. La presencia de los dioses en ilustraciones es abrumadora; a veces presiden gremios o actos que manifiestan creencias astrológicas durante el Renacimiento. No siempre son fruto de la vulgarización o de una superstición común, ya que a veces el encuentro se produce por obra de un pensador o artista. Por ejemplo, la "Melancolía" de Alberto Durero simboliza la vida contemplativa de los hijos de Saturno, que meditan largamente sobre el secreto de la sabiduría. La catedral de Santo Domingo en República Dominicana también nos presenta incorporados elementos mitológicos. La lista sería interminable. Estos conjuntos cosmológicos decoran edificios, incluyendo al propio Vaticano.

Por otra parte, el método de interpretación que consiste en otorgar a la mitología un sentido edificante se remonta cuando menos a los estoicos. Está claro que entre los Padres de la Iglesia algunos combatieron estas alegorías o interpretaciones que disfrazaban vergonzosos errores. Pero, dentro del propio pensamiento cristiano, se relacionan los dioses con las virtudes; por ejemplo, se interpreta a Eurídice como la concupiscencia innata del corazón humano. Se trata de enseñanzas no desperdiciables.

Sólo así se puede explicar el culto, que se tiene en la época, por las *Metamorfosis* de Ovidio como mina de verdades sagradas. Se emplea a Saturno como símbolo de prudencia, o a Apolo como la verdad de forma alegórica. Los mitos paganos sirven de vehículo al pensamiento filosófico del Renacimiento. Diríamos que son formas aptas para explicar las cosas que ocurren. Los dioses del Renacimiento continúan siendo con mucha frecuencia figuras didácticas, incluso instrumentos para edificación de las almas rejuveneciendo aspectos de la alegoría mitológica.

En ese afán de unificar conocimientos es conocido el papel de las cifras en esta reducción a la unidad de la diversidad del universo. Con frecuencia, las relaciones establecidas entre los objetos del saber medieval son puramente numéricas: los doce profetas y los doce apóstoles de Roma, las siete esferas celestes, los siete dones del espíritu Santo, los cuatro elementos, las cuatro o las siete edades, los nueve paladines, las nueve musas, se prestan a simetrías, a combinaciones que parecen a posteriori atestiguar relaciones profundas y manifestar una secreta armonía entre las verdades de la fe y las de la naturaleza y las de la historia. Bastaría esta matemática sagrada, renovación de Pitágoras, para explicar la integración de la mitología en el sistema escolástico del saber.

Pues bien, en este mundo queda integrado lo mitológico. Las muestras en grabados y en la arquitectura monumental son claras de Júpiter o de Apolo. En conclusión según Seznec, la causa general de la supervivencia de los dioses en la Edad Media está en que servían de vehículo a ideas tan profundas como tenaces, que no podían perecer.

El lema sería: la Edad Media "conserva" el recuerdo, pero en el Renacimiento aparece la reintegración de la forma antigua. Lo mismo Cristo parece como un emperador romano que Mercurio como obispo, en extraño trastrueque.

En la época renacentista se recomienda por tratadistas tener a mano libros que aconsejen el empleo adecuado de los mitos o dioses clásicos. Surge incluso el gusto por la erudición mitológica, ya que el conocimiento se va haciendo cada vez más exigente en torno a las fábulas. Si el pintor quiere pintar un Júpiter es preciso que este lo conozca

bien. La iglesia a veces se siente perturbada por esta excesiva presencia de los dioses pero en vano, ya que el Quinquecento ve establecerse el imperio irresistible de la mitología en la literatura y en el arte, aun cuando a veces con precauciones.

Pero con los propios jesuitas los *Emblemas* adaptan perfectamente esos principios que son convenientes para imprimir la verdad en el espíritu por medio de los sentidos. Son pues virtudes didácticas; la propia Compañía se representaba con los rasgos de Mercurio descendiendo del cielo a la tierra, para atraer a esta las órdenes de los dioses. La postura de la iglesia ha sido un poco confusa, porque muchas veces prohibió lo mitológico, pero otras veces lo utilizó. En todo caso, el éxito de los manuales de mitología y dioses de la Antigüedad fue impresionante a modo de libros de consulta. El arte italiano es tributario de los manuales mitológicos, igual que la literatura; en Francia se usan como diversiones de corte o para entradas solemnes. En España o en Inglaterra se tendió a la erudición mitológica.

Al final esta obra, al igual que otras pero acaso ésta con mayor mérito, termina siendo un compendio de saberes o edición sobre la influencia de los dioses en nuestra Cultura plástica y literaria, lanzando el interrogante sobre el significado real de esta abrumadora presencia, pero sin llegar a una conclusión firme en respuesta a dicho interrogante más allá de lo que ya sabemos, es decir, la muestra de la mitología en la Edad Media y el Renacimiento y período posterior. Se insinúa, eso sí, que la mitología es algo más que mitología. Alguna vez se lanzan conclusiones en este sentido, pero no acaba de darse una respuesta final significativa más allá de los aportes de datos. Es decir, no queda claro o demostrado que todo esto no es algo más que Cultura.

Añado, por mi parte, sobre la presencia o influencia de lo mitológico, ciertos pasajes de **Don Quijote de La Mancha**, así en el capítulo 13 (es decir, el cuento de La Pastora Marcela) donde se afirma con tono irónico que "los caballeros andantes, cuando ven ocasión de acometer una grande y peligrosa aventura en que se ve manifiesto peligro de perder su vida, nunca en aquel instante de acometerla se acuerdan de encomendarse a Dios, como cada cristiano está obligado a hacer en peligro semejante. Antes se encomiendan a sus damas, con tanta gana y devoción como si ellas fueran su dios. *Cosa que me parece que huele algo a gentilidad*". La referencia no puede ser más aguda.

En el capítulo 25 de la Primera Parte se invoca a los dioses por parte de Don Quijote diciendo: "oh vosotros, quien quiera que seáis, rústicos dioses que en este inevitable lugar tenéis vuestra morada, oíd las quejas de este desdichado amante...". Los infortunios de Don Quijote se explican por él mismo afirmando que, "cuando traen las desgracias la corriente de las estrellas, no hay fuerza en la tierra que las detenga" (así en la historia de Cardenio, que se intercala en la Primera Parte del libro). Es decir, el mundo de los encantamientos, esencia misma de esta obra que explica las reacciones de D. Quijote, se explica en esta relación con los poderes transcendentes de este tipo, no propiamente religiosos. Habría una clave, en el Quijote, expresiva de esta ratio.

En el capítulo 41 de la Segunda Parte, en la historia del caballo Clavileño enviado por Malambruno, en el viaje que hacen Quijote y Sancho por los aires va describiendo Don Quijote las distintas etapas o regiones del aire. Lo que es preciso entender como un influjo o una burla del mundo de las constelaciones y de las esferas de su época tan en boga.

Otra referencia es la obra de **Erwin Panofskiy y Fritz Saxl**, *Mitología clásica en el arte medieval,*[1022] cuando afirman que los últimos filósofos griegos, particularmente los estoicos (inclinándose por una disolución de la realidad religiosa de los dioses paganos), ya interpretan a éstos como meras personificaciones, o bien de las fuerzas naturales, o bien como "simples" cualidades morales. En los últimos siglos del Imperio Romano esta tendencia se incrementó de tal manera que las deidades homéricas y olímpicas clásicas habían pasado, de ser objetos de pía veneración, a ser sujetos de poesía alegórica didáctica y de investigaciones eruditas. Mientras los primeros Padres de la Iglesia trataban de probar que los dioses paganos eran o bien ilusiones, o bien demonios malignos, el propio mundo pagano se había distanciado tanto de aquellas deidades que los instruidos escritores romanos se sentían con derecho a moralizarlos de una manera puramente alegórica. No obstante, Hércules, o la leyenda de Troya etcétera se van representando durante la Edad Media y el Renacimiento. Generalmente, las formas de arte clásico fueron obviamente incompatibles con la tendencia del pensamiento medieval, que había convertido las meras funciones culturales en síntomas cuasi-moralistas. Así, la representación del Rapto de Europa en un cuadro de siglo XIV se hace de modo que se sustrae del mismo la pasión carnal de otros tiempos. Solo con el Renacimiento se produce la suficiente distancia para contemplar la Antigüedad Clásica como una unidad integral.

Con el Cristianismo, el arte en general pasa a situarse al servicio de lo religioso. Los antiguos dioses siguen presentes. En el campo religioso está vedada propiamente su presencia, a no ser que sea como complemento artístico que, en definitiva, sirva a la postre al culto religioso. Se produce una compatibilidad, porque no perjudica o suplante a la religión. La obsesiva presencia de tales dioses queda en un plano, diríamos, artístico (en un contexto general de subordinación de todo a la religión cristiana).

B. Recapitulación sobre el mito, la religión y el arte.

El mundo de los dioses se generó posiblemente como arte, pero en todo caso sobrevivió, principalmente, en forma de arte, en sus distintas manifestaciones o géneros. Cristianismo, su arte y los mitos pasan a ser formas complementarias, en teoría al servicio del primero, pero con una clara personalidad propiamente artística.

En realidad, la propia Grecia clásica, antes pues del Cristianismo, había terminado con el mundo "religioso" de los dioses, que acabó en descrédito frente al monoteísmo.

Tras el Cristianismo, la espiritualidad artística ha contado siempre con dificultades para su manifestación ante el mayor influjo social de lo religioso. En ciertos momentos históricos, o en ciertos pensadores, la religiosidad artística parece mostrar alguna consistencia. En todo caso, por lo que se refiere a los mitos y los dioses, son comodines de la expresión artística, sirva esta los fines que sirva, es decir, religiosos o propiamente artísticos.

La mitología no aporta o consigue una espiritualidad de distinto sentido de aquella que, por sí, aportan ya la literatura y la arquitectura. Son no obstante refuerzos que sirven de recurso propiamente artístico. Al margen está que puedan actuar en ocasiones incluso

[1022] Ediciones San Soleil 2015.

en beneficio de la propia religión cristiana. Todo son muestra o parte de la tradición cultural occidental.

Por eso mismo, si, como hemos propugnado *supra*, la música tiene una posición singular dentro de la posible espiritualidad artística, la mitología es, pues, un elemento que la potencia. En la música se manifiesta de forma tan abrumadora como en poesía la presencia de los dioses mitológicos. En poesía, sin embargo, ha perdurado incluso más su invocación. La mitología no aporta al arte un mundo religioso con propia especificidad. Más bien, el quid es la música misma.

CAPÍTULO 14. LA COMODIDAD DE LA CULTURA ARTÍSTICA EN LA BASURA. EL INSTINTO DE AUTODESTRUCCIÓN.

1. El gusto, sí.

Son muy numerosas las publicaciones que hablan de la "basura" como elemento característico de nuestro tiempo, desde el punto de vista de la Cultura artística.

Habla de basura, por ejemplo, **Francois Dagognet**, *Detritus, Desechos, lo abyecto: una filosofía ecológica* [1023]. También puede citarse a Agustín Fernández Mallo, *Teoría general de la basura*[1024].

Centrándonos en la obra citada en último lugar, es interesante que se parta de la propia idea de basura como eje sobre el cual construir una concepción de lo contemporáneo. Se desean los escombros y las ruinas.

Dicho metafóricamente, usando un ejemplo de esta obra, "desaparece el navegante y nos llegan a la orilla los restos, como residuo, de la barca". La belleza poética y metafórica está en la realidad excrementicia. La basura carece de naturaleza propia, es artificial y crea un flujo constante de metaforización. El residuo obligaría a no dejar pasar la realidad [1025].

A mi juicio, en principio, es comprensible esta actitud. El intelectual está insatisfecho ante la realidad. Y crea con actitud de rechazo. El propio discurso se descompone.

Otra obra que citamos es la de **Óscar Calavia**, *Basura, ensayo sobre la civilización del desecho*[1026]. Gira en torno al excremento y la basura y la suciedad; conceptos que adquieren una dimensión positiva e incluso mítica. Se apoya el autor en un estudio etimológico de este tipo de palabras para revalorizarlas. Y con este espíritu, se realiza entonces una crítica contra la riqueza, la producción de bienes, contra los contratos basura, la comida basura… La basura impregna la sociedad.

[1023] Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, 2002.

[1024] Galaxia Gutenberg 2018. Véase también Pedro Alberto Cruz Sánchez, *Raza, género y moral. Lo limpio y lo sucio en el arte contemporáneo*, Editorial Abada 2023; Eloy Fernández Porta, *Los minutos de la basura*, Edit. Montesinos 1996. Nos hacemos eco de la expresión "generación nocilla" al hilo de la obra del autor citado, *Nocilla Project* de Agustín Fernández Mallo inspirándose en el título de la canción *"Nocilla ¡Qué Merendilla!"* de Siniestro Total.

[1025] James Garner. *¿Cultura o Basura?* Acento editorial, 1996; Ramón Massó Tarruell. *La Cultura Light. El éxito de los personajes famosos, los anuncios y las noticias*, CIMS 97, 2001; Enrique Rojas, ed. Temas de hoy, 1988.

[1026] Editorial Pepitas de calabaza.

Otra referencia es el "**espacio basura**", que es el objeto de la publicación de Rem Koolhaas, *Espacio basura*[1027]. Este espacio es, a su juicio, el espacio típico de la modernidad arquitectónica. El "espacio basura" es lo que produce la modernización, su seña de identidad. Es un espacio para el tráfico, no es un espacio para habitar. En parte recuerda a los "no lugares", de los que hemos hablado en otro lugar de este trabajo. La obra está plagada de metáforas y excesos verbales: los espacios basuras son "camas sin hacer, impuros, torturados". No se trazaron de forma consciente. Son las tiendas de los aeropuertos donde se vende de todo, aventuras para el cerebro, creando, los verbos que empiezan por "re" producen espacios basura, que serán nuestra tumba. Es un espacio promiscuo y represivo. Allí la sensación es la de vacío. Estos espacios son *un fascismo sin dictador*, un espacio insulso. Estamos ante la maldición del espacio público con su fascismo latente. Es postexistencial, nos hace sentir inseguros. Y anula la identidad de donde venimos antes de visitarlos. Es una arquitectura infectada y repulsiva, como una habitación de hotel. Es la nueva arquitectura[1028].

Muchas performances gustan de esta misma temática. Puede citarse, de Marga van **Mechelen**, *Las excreciones corporales en el arte***.** *El arte abyecto*: "la fascinación por heces, esperma y menstruo constituyen uno de los fenómenos más notables del arte reciente". Desde que el Whitney Museum for American Art organizó una exposición titulada "Arte abyecto: repulsión y deseo en el arte americano", lo abominable se volvió un rasgo central en la plástica contemporánea. La exposición, sin embargo, no se limitó a mostrar piezas actuales. También otras, legado de generaciones más antiguas: el concepto de lo abyecto como valor estético es anterior a esta orientación de los 90. No obstante, es la primera vez que una tendencia artística impone, como modo de significación, reacciones físicas involuntarias en el espectador: escalofríos, náuseas, piel de gallina[1029].

[1027] Edit. Gustavo Gili, 2005.

[1028] Jean Clair, *De inmundo*, Edit. Arena libros, 2013 con ejemplos de artistas que usan materiales como los cabellos, los pelos, los trozos de uñas cortadas, secreciones, sangre, saliva, mocos, orina, esperma, etc.

[1029] En un sentido general, el concepto abarca obras que usan fluidos corporales o aluden a ellos, como la Fuente de Marcel Duchamp (1917), un urinario ubicado al revés, Merda d' artista (1961) de Piero Manzoni, una lata llena de excremento del autor, o las Pinturas oxidadas de Andy Warhol, hechas con orina y pigmentos metálicos. Muchos ejemplos de arte abyecto pueden encontrarse en las performances de las décadas de los 60 y 70, como las representaciones rituales realizadas por los Aktionists vieneses, donde se utilizaron cadáveres de corderos. OSeedbed (1972) de Vito Acconci, una performance que se presentó en la Sonnabend Gallery, durante la cual el expositor yacía bajo una rampa especialmente construida, hablando a los visitantes mientras se masturbaba. A pesar de sus diferentes lenguajes, estos artistas desafían al público mediante lo feo y lo horrendo. Así, el término "arte abyecto" se puede aplicar a aquellas obras que muestran "el lado trasero" del arte, especialmente, del arte modernista. Hay artistas que aun venden esperma, sangre, excremento, orina y podredumbre a precios elevados. Puede verse Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, 1980 original; Editorial siglo XXI 1988 (en español).

"Lo abyecto está emparentado con la perversión". Lo abyecto altera o corrompe las reglas. Se sirve de ellas.... [1030].

En efecto, se trata de toda una filosofía de la basura que impregna la realidad. Hay atractivo en ello y parece que gusta que sea así. El "**contenedor**" es el fetiche del capitalismo, se genera la estética del contenedor **(Alberto Toscano y Jeff Kimkle,** *Cartografías de lo absoluto*[1031]*)* y los espacios devastados y el fetichismo de la mercancía.

Existen representaciones y performances que evocan de continuo estas ideas de provocación de malestar y de "sensación basura". Incluso algunos "cuadros" que evocan una idea de "cuerpo-basura" en conexión con la crítica anticapitalista y la vida que este sistema produce. Cuerpo-basura porque la representación es por ejemplo de caras mezcladas con desechos de latas de conservas que se van integrando y desintegrando en la piel de los cuerpos, por expresarlo de alguna forma (David Henry Brown, en "coleccionsolo.com").

Junto a la basura[1032] y lo abyecto [1033] gusta también **lo cutre.** Puede citarse Alberto Olmos, *Vidas baratas: elogio de lo cutre* [1034]. ¿Qué es lo cutre? Se pregunta el autor, tras observar un mundo impregnado de gotelé, el bar de barrio, la segunda mano, el gusto por las películas y canciones que lo expresan, la política y la comida de este modo. El tono que propicia lo cutre es amable y simpático. ¡Viva la Cultura popular con la que así conectamos cada día! Lo cutre es filosofía. Es un modus vivendi. Y, cómo no, si hay un culpable, este es el consumismo y el exceso tecnológico: lo cutre es el capitalismo. Lo no cutre disgusta. La nostalgia por lo verdadero así se cumple. No paran de crecer sus adeptos. Lo cutre se asoma y sonreímos. Hay cada vez más gente que encuentra en lo cutre una tabla de salvación, para no ser simplemente pobre, o simplemente rico. Ser cutre es una opción de vida y, como tal, parece una buena idea.

Se trata a veces de una concepción donde se funde lo abyecto, cruel o sucio con **lo cotidiano**. Concepto este que fue desarrollado en su día por el renombrado De Certeau, *La invención de lo cotidiano*, quien situó como objeto de investigación las "maneras de

---

[1030] José Miguel G. Cortés, *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Edit. Anagrama en 1997 citando ese texto de Julia Kristeva.

[1031] Edit. Materia Oscura 2018.

[1032] También se refiere a ella Nicolas Bourriaud, *Inclusiones*, Editorial Adriana Hidalgo, 2021.

[1033] Sobre lo abyecto podemos recordar obras tales *Retorno a lo real* o *Malos nuevos tiempos* de Hal Foster. Puede verse también Fernando Castro Flórez, *Estética a golpe de like*, 2016; Miguel Ángel, Hernandez-Navarro, *La so(m)bra de lo real; el arte como vomitorio*, Institucio Alfons el Magnanim, 2006; Juan Grandinetti, *El cuerpo y lo abyecto*. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2011. Ya el poema "carroña" de Baudelaire expresa este giro del arte dentro de *«Las flores del mal»* – XXIX – 1857.

[1034] HarperCollins Ibérica, 2021.

hacer" cotidianas. Lo que denominó "arte del hacer". Para ello, tres temas atraviesan el texto ofreciendo distintas miradas: el uso y el consumo, la creatividad cotidiana y la formalidad de las prácticas. A una producción racionalizada, expansionista y centralizada, ruidosa y espectacular, corresponde otra producción astuta, silenciosa y casi invisible, que opera no con productos propios sino con maneras de emplear los productos. Estas maneras de emplear contienen toda una creatividad cotidiana que apasiona a De Certeau, convencido de las maravillas que oculta el quehacer ordinario.

Un párrafo de especial interés, que informa, en este contexto, del espíritu del arte contemporáneo nos lo ofrece Mario **Perniola**, *El arte y su sombra*[1035]: "la atención de los artistas se ha centrado en los aspectos más violentos y crudos de la realidad, los temas de la muerte y del sexo son los que cobran mayor relieve. No se trata como en el pasado de una representación lo más verídica posible de estas realidades, sino de una exposición directa y pobre en mediaciones simbólicas de eventos que suscitan turbación, repugnancia, además de aversión y horror. Las categorías **del asco y de la abyección** entran con prepotencia en la reflexión estética, que se ve obligada a abandonar el ideal de una contemplación pura y desinteresada a favor de una experiencia perturbadora en la que repulsión y atracción, miedo y deseo, dolor y placer, rechazo y complicidad se mezclan y se confunden.... En efecto, lo real, se irrumpe y sacude el mundo del arte, no es solo aquello arraigado en la dimensión antropológica, sino también y sobre todo aquello más bien ajeno e inquietante a los dispositivos tecnológicos y económicos.... Lo que caracteriza esta realidad es la coincidencia de máxima efectualidad y abstracción.... [1036]. Por otra parte, la transformación de cualquier objeto o imagen de la vida corriente en una obra de arte es una práctica común a partir de las neovanguardias de los años 60.... La tentación, de hacer del asco la categoría principal de la estética contemporánea, no es pequeña; afecta sobre todo a la correspondencia antitética que se establece con la noción de busto, núcleo central de la estética dieciochesca..... El equilibrio de esta tendencia hacia el asco se encuentra en la tendencia hacia la moda o la comunicación".

Otra de las palabras importantes del arte actual es **contaminación** sin contenido peyorativo alguno, ya que más bien se relaciona con la hibridación; concepción, no obstante, que permite relacionar la contaminación con lo sórdido, también ridículo o patético.

Hasta cierto punto es lo que queda; como una revancha o como venganza del arte muerto. Estertores continuados. Sentimiento de derrota, un arte demencial de época, un miedo como síntoma del tiempo, unos placeres extraños, un desarrollo que se mantiene vivo.

Y esto no obsta para que se creen entonces grandes libros, con múltiples referencias de obras de arte y con frases con alto nivel estético, así la de **Fernando Castro Flórez**, *Mierda y catástrofe. Síndromes esculturales del arte contemporáneo*[1037]. Esta

[1035] Edit. Cátedra 2002.

[1036] Sobre el concepto de realidad en el arte contemporáneo véase Giulio Carlo Argan, *Lo artístico y lo estético*, ed. Casimiro 2010.

[1037] Editorial Fórcola, segunda edición 2015. Véase también, del mismo autor, *Estética de la crueldad, enmarcados estéticos en tiempos desquiciados*, 2019; asimismo,

facultad del arte actual de crear ricas formas de expresión literarias con las que se combinan, parece estar en su propia esencia, en esta reflexión que el arte hace consigo mismo. Nos va informando el autor de las distintas tendencias y del destino escatológico del arte contemporáneo, con distintos ejemplos de accidentes de la belleza y con y distintas muestras de heridas diversas. La obra citada es un compendio de sensaciones que describen no solo el arte sino el mundo en el que vivimos para entender bien el arte.

Se acentúan los derrumbes, se recrea la pantomima, surgen los pensamientos oscuros, se produce una catarsis vomitiva: pero nuestra catarsis no libera la tierra de monstruos, al contrario, es una reacción tras la resaca, un cotidiano vomitar; "la mierda, lo pútrido, sube y baja en ascensor, tras cada puerta no hay más que malos olores compartidos, aunque lo doméstico esté herméticamente cerrado"; a veces el escándalo atraviesa las paredes. El mundo contemporáneo se caracteriza porque el yo está ausente; donde no hay locura no hay obra. Se producen pensamientos inconexos; nos fijamos en el ensamblaje cibernético; el superhombre hoy es la máquina, se produce el triunfo de la vitrina. Ejercitemos el derecho a no decir nadar.

Así pues, el gusto por la basura expresa una actitud, una forma de ser. Puede verse esta tendencia como el triunfo final de las tendencias políticas que están en el fondo de los sistemas sociales del presente desde el fin de la Segunda Guerra Mundial.

También el fenómeno puede verse dentro de una eterna y límbica desorientada ratio de transgresión, más allá de la trasgresión porque lo único que importa en el arte posmuerto es la firma del artista. El arte posmuerto es consciente de que no puede mandar. Todos sabemos que un mandato de artistas es un auténtico caos. Más que muerte, reina una idea inconsciente de imposibilidad (de la Cultura). El muerto puede seguir en pie, hay incluso regencias tras el muerto. Lo que hay es, más bien, sensación de imposibilidad.

Con la basura no va mal, al parecer gusta. Se asiste a una cierta comodidad con esta comunidad de sentires en torno a la basura, lo escatológico, lo cutre, lo abyecto. No es tanto un gusto como un estar a gusto, en este ambiente; la satisfacción de la insatisfacción, la comodidad en una realidad social de este tipo, no solo artística, un modus vivendi de tal forma, unos prismáticos así. Es algo *así* como una ratio. Un modo de ser. Una forma de evitar pasiones diferentes. Un decir no. Una asunción o encaje, cuando menos, de estas formas, cuando alguien habla de otras posibles. Un lugar donde poner el énfasis necesario. Se habla de basura por doquier. Y, si sale la palabra, se hace un alto y la mirada se hace más viva en el estudioso o comentador.

En conclusión, el arte se siente cómodo así. No quiere mandar**.** Hablar así no tiene ánimo peyorativo.

No es del todo nueva esta faceta del arte relacionada con este tipo de actitudes. La historia de la pintura muestra claros ejemplos de obras bellas desagradables, así la Magdalena Penitente de Donatello, Dos seguidores de Cadmo devorados por un dragón de Cornelis Van Haarlem, Cabeza de Medusa de Peter Paul Rubens, Saturno devorando a su hijo de Francisco de Goya, Asalto bajo el gas de Otto Dix, 1924, Tríptico de la Guerra

---

Sin escapatoria. El planeta de los simios, maquinaciones y perplejidades sobre el arte contemporánea, Editorial Fórcola 2023.

del mismo autor, Cabeza VI de Francis Bacon, The Doll de Hans Bellmer. Pero los ejemplos serían infinitos, en especial en las obras más actuales.

La pop-basura es una de las posibles derivas de la estética romántica. El pensamiento basura conecta con el pensamiento negativo del que habló Marcuse en *Razón y evolución* de 1941 o Adorno en su *Dialéctica negativa* de 1966. Habría que fijarse en los escombros producidos por una sucesiva decadencia. Pero la más formulación más lograda del pensamiento negativo es de Hegel y se encuentra en el prefacio a la *Fenomenología del espíritu* hablando de la seriedad, el sufrimiento, la paciencia y el esfuerzo de lo negativo. No obstante Hegel sigue siendo más un constructor y un destructor. En la literatura encontramos evidentemente muchas manifestaciones de este fenómeno. En la política hay tendencias desde siempre cuyo quicio parece ser la causación de dolor o daño a un grupo para redención del resto. Todos somos, obviamente, algo destructivos y negativos. La negatividad no es mala en sí.

¿Estamos ante una idea de **degeneración** en contra del mundo, o ante el gusto por la degeneración? Parece que las dos cosas. Se abren nuevas oportunidades en torno a este concepto. No se agotan sus posibles dimensiones con el nacionalsocialismo o con Nordeau.

Sobre esta alusión, en efecto, la degeneración recuerda, obviamente, al arte degenerado que proclamó el nacionalsocialismo. También a Max **Nordau**, *Degeneración*[1038], quien "caracteriza como enfermos a los jefes de los movimientos artísticos"… y "advierte al público de que debe desconfiar de esos parásitos, puesto que, «la "libertad" y el "modernismo", el "progreso" y la "verdad" de esas gentes no son los nuestros; no tenemos nada en común con ellos»". "Aunque Nordau dedica una mayor atención a la literatura, también se encuentran en Degeneración algunas opiniones en materia de artes plásticas. Así, para caracterizar el snobismo finisecular, el autor propone visitar una exposición y observar cómo la «sociedad elegante» se maravilla ante cuadros que hacen prorrumpir en carcajadas a las «gentes ordinarias» (…) Nordau se muestra contrario a cualquier atisbo de novedad plástica. Así, descalifica el naturalismo, el impresionismo y sus derivaciones, y el simbolismo; poniendo como ejemplo autores que no siempre cabe situar entre los más avanzados del momento. Menciona expresamente a Albert Besnard, cuyas mujeres «tienen cabellos de color verde prado, rostros amarillo azufre o rojo de llama, brazos salpicados de violeta y de rosa, y que están vestidas con una fosforescente nube azulada que afecta la forma" (…). "Semejantes desviaciones en el uso del color –«impresionistas, puntillistas, coloristas rabiosos, temblones o parpadeantes, tintorescos en gris o en pálido»–, concluye, no son sino resultado de los trastornos visuales"[1039].

Nordeau cita a Charcot y a Lombroso, a quien dedica por cierto el libro. El degenerado tiene de pronto una ocurrencia artística, proclama así un género pero no se conforma con eso porque como tiene un carácter apasionado lo proclama de manera furibunda los demás no pueden pensar de otra manera. Todos los enfermizos se juntan y obran de buena fe. Se apresuran y ahogan la oportunidad del talento literario de los que

[1038] 1902 (traducción al español).

[1039] Alberto Castán Chocarro, *Max Nordau, Entre la degeneración del arte y sus impresiones españolas.*

podrían desarrollarse en su lugar. Son siempre los más modernos porque no tienen mandato o canon.

Es claro que la idea de degeneración no se agota con estas referencias. Es un concepto más rico, tanto antes de Nordeau y el nacionalsocialismo como después (incluso actualmente). No voy a exponer lo distintos antecedentes o expresiones actuales.

La degeneración social fue un concepto manejado en los siglos XVIII y XIX (Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon, Johann Friedrich Blumenbach, Immanuel Kant). Con Buffon la degeneración se asocia al clima, con Blumenbach a la raza. También se ha asociado al declive de la salud pública en la vida urbana, o con la decadencia histórica (Edward Gibbon y después Spengler). Con el *Tratado sobre la degeneración de la especie humana de* Bénédict Morel (1857) se logra una doctrina oficial en la medicina legal. La obra Cesare Lombroso refleja la preocupación por la degeneración. En Gran Bretaña un reflejo de los peligros de la degeneración es la Ley de Deficiencia Mental de 1913, que obtuvo un fuerte apoyo de Winston Churchill. La teoría de la degeneración se relaciona con la teoría de la evolución: las fuerzas de la degeneración se opusieron a las de la evolución, y se pensaba que los afectados por la degeneración representaban un regreso a una etapa evolutiva anterior. La teoría de la degeneración de BA Morel sostiene que aunque las sociedades pueden progresar, también pueden permanecer estáticas o incluso retroceder si están influenciadas por un entorno defectuoso[1040].

2. Rechazo de la Cultura hacia la Cultura.

La Cultura muestra pues un sutil empeño en su propia desaparición**.** El conocido artista **Allan Kaprow,** *La educación del des-artista[1041]* llega a expresar una especie de idea de autodestrucción que parece regir la esfera de lo puramente intelectual o artístico. El propio artista ha pasado a ser consciente de que el arte no puede gobernar. Todo ello sin olvidar la realidad por dentro de todo lo cultural, endogámica y quisquillosa [1042].

El caso es que la Cultura hizo **lo indecible** por afirmar lo popular. Se cuentan por cientos los relatos de buenos (lo popular) y malos (los otros), en este sentido de romper barreras sociales, convencionalismos, formalidades, de negar los espacios donde se desarrollaba la Cultura. Es preciso reconocer su contribución histórica a la consagración de unos valores jurídicos que, finalmente, la han hecho más que prescindible. No solo lo popular opta por lo popular… El Estado del bienestar artístico adormece gracias a la propia Cultura.

[1040] Hillel Schwartz, *Fin de siglo: una historia cultural de Fin de Siècle: desde la década de 990 hasta la década de 1990*, 1990.

[1041] Árdora ediciones 1972 original, 2007 en español.

[1042] De esto hay mucha literatura. Se lamentaba Lautremont del disgusto que se llevaban de sus colegas, cada vez que él publicaba un libro. El intelectual humorista Mihura alegaba que, cada vez que publicaba un libro, difundía por los periódicos y como podía, que tenía una fuerte úlcera, para que así no se molestaran en exceso los intelectuales, etc. Puede verse también Emmanuel Carrère, *Yo estoy vivo y vosotros estáis muertos,* edit. Anagrama 1993 (sobre Philip K. Dick).

La sociedad en su conjunto impregna la definición de la Cultura y el gusto artístico. Es discutible si realmente ha muerto el placer estético o si se ha reemplazado el gusto tradicional por otro gusto.

La Cultura consigue nada menos que la igualdad plasmada en las Constituciones. Obsérvese que, pese a la igualdad tan predicada socialmente, se nos permite la desigualdad en todo: en la riqueza, en la popularidad, en la enseñanza, en el ejercicio del poder... Sin embargo, ¡se consigue en la Cultura!

La imposibilidad de soluciones es un fenómeno global. Sería insólito que un Estado como el nuestro optara por la Cultura, cuando en todo el mundo los ciudadanos optan por el consumismo pop capitalista o junk culture.

En definitiva, como dice **Gómez Dávila** "lo interesante es vivir a la sombra de los problemas insolubles". O, como se dice en una ópera de Mozart, "feliz es quien olvida lo que no tiene remedio". Siempre quedan abiertas soluciones en plan privado, es decir, el disfrute de toda esa enorme Cultura acumulada durante todos los siglos anteriores al siglo XXI.

Ahora bien, la sociedad está bien diseñada a la luz de sus principios rectores… No podemos oponer nada. Se dice a veces que la Cultura artística sirve "**para contestar**" y que lo propio del arte es la "contestación" [1043]. Pero, ¿**cómo "contestar"** la realidad, si ya no hay nada que contestar; si la sociedad ha pasado a estar tan bien ordenada? Para contestar, el propio sistema ofrece incluso mecanismos más adecuados. Lo popular es autosuficiente. El propio Estado subvenciona asociaciones de contestación.

La lógica de la "contestación" funciona como un rito. Se otorgan premios a personas que "llamando la atención" contradigan. Que contradigan al propio sistema que les otorga el premio. Es más, los potenciales contestatarios generalmente viven del Estado. Los inconformistas son actualmente los referentes mismos de las instituciones.

El *Living Theater* queda superado por una lógica popular aplastante donde no hace falta el Living Theater.

La Cultura artística se empeña en afirmar lo cotidiano pero también lo vulgar. No queda otra solución si se parte (como parece irrenunciable) del sentir social general. La Cultura artística en cuanto tal, sin embargo, tiene un **sentido transcendente**. La Cultura artística arraiga en la sociedad, se inspira en ella, la supera y después vuelve a ella, a través de un proceso intelectual.

La Cultura se empeña en afirmar la libertad, pese a que ella funciona de forma obligacional. La Cultura funciona con un cierto **elemento obligacional,** requiere individuos dispuestos a tomarse el esfuerzo de seguirla. Impone una actitud de modestia intelectual en el acercamiento; exige ser un continuo aprendiz; requiere un cierto sacrificio personal, una especie de compromiso de obligarse a disfrutar de una condición

---

[1043] La Cultura ha venido **asociada a** la posible huida de la realidad, la insatisfacción, la disconformidad, la contestación, o la confrontación con el poder. Sobre esto último Manuel Maldonado, editor, *Literatura y poder*, Ed. Peter Lang 2005.

elevada. Obviamente, todo esto no es lo que se deriva de profundizar en principios elementales, como la libertad y la autonomía de voluntad de la persona, lo que corrobora la imposibilidad de la Cultura.

CAPÍTULO 15. LA CREACIÓN, NADA MENOS, QUE DE UN NUEVO GÉNERO LITERARIO ENTRE LO ESTÉTICO-ARTÍSTICO, LO POÉTICO Y LO LITERARIO-FILOSÓFICO.

1. La principal aportación de la Cultura artística de los nuevos tiempos.

Termina primando la versión filosófico-literaria del arte, una especie de relato metafórico donde el crítico se convierte en artista a través de la imaginación del relato. La lectura causa una amable diversión. Y en este contexto se revaloriza el uso de la metáfora propio de Ortega o de Nietzsche [1044]. Se hace cierto aquello de que "todas las metáforas son, por definición, verdaderas con la condición de que sean interesantes" (René Thom). O aquello otro de Mallarmé: la escritura en definitiva trata de emular *el lujo de lo visto*.

La nueva actitud parte de preguntarse lo que se preguntaba ya **Roland Barthes** [1045]: "qué es lo que convierte -a un mensaje verbal- en una obra de arte". Hemos llegado a un punto en que lo mejor es el disfrute de la lectura de este tipo de obras de estética o arte. En la propia filosofía prima lo poético, como introdujera Heidegger y culmina por ejemplo Alain Badiou[1046]. Y ya apuntaba Joseph Beuys que la mejor obra de arte es una buena conversación.

Uno ha de confesar fascinación por la manera de escribir, sobre arte, de muchos profesores y autores. ¿Es el arte actual, ese arte escrito sobre el arte? Los artistas importan *menos*, en realidad casi son anónimos, en comparación con el especial interés que alcanza el relato estético sobre la base del pretendido arte; el bello relato importa, incitado por alguna posible obra artística. En general, es discutible hasta qué punto los escritores sobre arte pasan a ser más relevantes que los artistas [1047].

Se trata de encontrar la palabra en el arte visual. O la imagen en la escritura. Y el sonido siempre.

Los textos pueden tener un interés estético similar o mayor al de la propia poesía. El contacto con la belleza puede ser más directo o inmediato. La poesía a veces cuesta más; esta "otra poesía" tiene relato, hilo conductor, mayor sentido y relación más estrecha con lo bello, y se sigue mejor.

[1044] Sarah Kofman, *Nietzsche y la metáfora*, 1972**.**

[1045] *El análisis teórico en el susurro del lenguaje*, Editorial Paidós, 1994.

[1046] *Manifiesto por la filosofía*, Eterna Cadencia, 2019; Alain Badiou, *Que pense le poème?* 2016.

[1047] Greenberg, Benjamin, Danto, Sontag, Agamben, etc. Los reseña Chris Murray, *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*, Editorial cátedra 2006. Reacciona por eso Germano Celant, *Precronistoria 1966-1969*, edit. Quodlibet 2017 afirmando que es preciso poner límites a la función del crítico de arte, para hacerla más descriptiva y menos interpretativa.

Se trata de aprovechar toda la Cultura de siglos que adquirimos en nuestras lecturas y estudios. Una especie de apropiacionismo para crear algo nuevo. Las obras de este tipo parten a veces de referentes culturales, como excusas, para la elucubración estética.

El placer estético está, pues, vivo. No lo quieren, los artistas, en el arte, pero lo encontramos a través de los textos que provoca el arte. Su lectura proporciona disfrute. Cualquiera puede "adquirir" parte de la belleza.

Se ha generado, pues, un género difuso o híbrido. Como se ha razonado, "uno de los rasgos de nuestra Cultura contemporánea se encuentra en el carácter mestizo de casi todos los artefactos culturales. En el contexto literario se habla de hibridación para referirse a la nueva literatura, de la que se destaca su naturaleza heterogénea como una amalgama de hechos y ficción, periodismo, ensayo y narrativa, en donde se mezclan referencias variadas e influencias que pasan de las teleseries al cine de autor a un sin fin de referencias literarias. En cine, muy pocas son las producciones que se mantienen fieles a la vieja noción de género..."[1048].

Los libros actuales suelen ser un conjunto de metáforas cuyo único valor, curiosamente, es el del valor estético de las metáforas. ¡Vaya contradicción! Leemos, incluso en un mismo libro, que las vanguardias son revolucionarias y dos páginas después que son burguesas. Leemos que la Ilustración es duda y otro artículo del mismo autor que la Ilustración es afirmación. Depende de la ocurrencia del momento. Ya está todo dicho y ahora predomina la inventiva metafórica en función de lo que se describa o estudie. Se lee una frase y su contraria. Lo único que cuenta es la manera de contar, es decir, la estética, el placer sensitivo de la lectura y de la Cultura. ¿En qué quedamos, pues? Vivimos un mundo solo aficionado a lo cierto. La ciencia no sirve y los contenidos son contradictorios.

Citemos algunos ejemplos de este *nuevo arte*, sobre la base del arte, entremezclado con otros posibles temas, personales o no. Citémoslos casi al azar, de recientes lecturas.

Obras tales como, por ejemplo, *Vislumbres* de Georges **Dibi-Huberman**, con descripciones de sensaciones personales [1049] mezcladas con reflexiones artísticas. Nos

[1048] Peio Aguirre, *La línea de producción de la crítica*, Ed. Consonni, 2014.

[1049] "Como este cuaderno personal de Georges Didi-Huberman, que reúne todo lo que ama; que mira lo bajo y lo pequeño, también; lo lejano y lo cercano, a la vez; la ruina y el esplendor, al mismo tiempo. Páginas hechas de ocasiones (que pasan), de heridas (que golpean, de supervivencias (que retornan), de deseos (que suceden). Guijarros, dedos de un pie, drapeados de una ninfa, cartas suicidas y trucos de magia. Estelas y esquirlas, señales de barbarie, delicadeza en el terror, vislumbres. Vislumbres, pese a todo".

Puede verse también de Georges Didi-Huberman, *Ninfa dolorosa, ensayo sobre la memoria de un gesto*, Edit. Shangrila 2021; G. Didi-Huberman, *El cubo y el rostro, en torno a una escultura de Alberto Giacometi, E*dit. Abada, 2017, 1993 original; Pascal Quignard, *La lección de música*, Editorial Funambulista S.L. 03/2012, Madrid, 2012 (traducción de Ascensión Cuesta); del mismo autor, *La noche sexual*, edit. Funambulista, 2020; o Pascal Quignard, *Sobre la idea de una comunidad de solitarios* Edit. Pretextos

dice la obra que cada parcela del mundo merece su libro, incluso cada instante de cada parcela, las cosas más tenues y los momentos o los seres más pasajeros. Nos cuenta que adoptó la costumbre de llamar "vislumbres" a fragmentos de cosas como acontecimientos que aparecen ante los ojos, astillas del mundo, restos de cosas que van y vienen y que dejan una estela, un recuerdo, un deseo. *Vislumbres* como rastros de acontecimientos. Infinita sensación de abandono. Como escritura intermitente. Algo que quiere coger al vuelo. Escrituras sobre el arte, rastros de acontecimientos minúsculos. Se trata de atender a la imagen, de atender las huellas, atender a la escritura como un trabajo del sueño, de reflexiones, de imágenes pensantes, rastreando la supervivencia de las huellas como testimonio de las memorias. Estamos ante un libro de relaciones íntimas, poético-artístico, Belleza, simplemente. Arte como motivo para una conversación personal.

La mezcla de la reflexión personal, sabiduría estética, conocimiento referencial y poesía, nos parece un buen condimento.

Podemos citar las distintas obras de Roberto **Calasso**, con un deleitoso manejo de lo mítico y lo poético-narrativo. Así, *Las bodas de Cadmo y Harmonía* [1050], donde los dioses y hombres por última vez comen juntos para una fiesta.

También a **Mario Praz**, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* [1051] cuando nos describe el romanticismo buscado un goce estético en tres elementos, el horror (partiendo de lo antibello para llegar a ser parte de lo bello), el demonio y la muerte.

Ahora bien, todo esto dista de ser nuevo en realidad. Lo que es "nuevo" es el descubrimiento (contradictorio) de lo bello, en un mundo que lo niega. De ahí, realmente, el interés de estas publicaciones, en la revelación de una impostura: la negación del placer estético. Pero, en puridad, sin ir más lejos, todas las obras religioso-estéticas medievales permiten ser leídas con esta misma clave. Nos hemos acostumbrado a apreciar el pensamiento medieval como expresión religioso convencido. **Pero está por descubrir una lectura de esas misma fuentes desde un punto de vista estético**. Despojen a lo divino por un momento de tal esencia. Lean, entonces, estos textos imaginando que el escritor medieval estribe de modo esencialmente poético. Nadie jamás ha logrado algo semejante. Todos estos autores modernos son meros aprendices de ese dominio superior del arte "estético" medieval. Una lectura en esta clave está por descubrir.

Volviendo al asunto, otra posible obra donde se comentan de forma interesante incluso dejando espacio para la divagación o la conversación personal es *Studiolo* de **Giorgio Agamben**[1052]. Empezando por el propio término "Studiolo", que da título a la

---

2017; o Javier Castro Florez, *Lo que lee un editor*, Ed. Newcastle, 2020; Isidoro Valcárcel Medina, *Conversaciones*, Ed. Pepitas de Calabaza, 2018; Michel Tournier, *El vuelo del vampiro*, Fondo de Cultura económica 1988; *El rey de los alisos* 1970 (original).

[1050] Edit. Anagrama 1990, traducción de J. Jordá.

[1051] Editorial Acantilado, 1999 (1930 original).

[1052] Adriana Hidalgo Editora, 2021.

obra: en los palacios renacentistas se llamaba "studiolo" al pequeño salón donde el príncipe se retiraba a meditar o leer, rodeado de cuadros que amaba de modo especial. Este libro es, para Giorgio Agamben, una especie de studiolo. Un paraíso de los sentidos, una descripción de sensaciones. Más allá del comentario estricto o serio sobre la imagen que se comenta. Cada una de las imágenes aquí reunidas tiene su punto de partida en la mirada. Se acompañan bellísimos comentarios; se entrelaza la crítica, el análisis, la historia, la sensibilidad, la reflexión.

Por ejemplo, el pasaje "belleza que cae" dedicado a una escultura que Agamben se relaciona con la décima Elegía de Duino. Se pregunta entonces Agamben qué es esto de la belleza que cae, o qué es esa felicidad cuando cae algo feliz. O, mejor, cómo hacer visible una belleza quebrada y en caída. Se trata del momento de la felicidad cuando cae algo feliz, cuando cae la belleza. Hay un momento en todo poeta en que este ha considerado siempre la belleza en ascenso, y de repente invierte esa tendencia y viene a mostrarse verticalmente en caída. (…) Por esta razón, el movimiento de la belleza que cae parece carecer de peso. No es obra de la gravedad. Parece un vuelo invertido. ¿Qué ala puede hacer descender sin gravedad? La escultura es un gesto de ascensión que se invierte y se interrumpe, es casi un umbral entre un hacer y no hacer, una belleza que cae, es un punto no de creación sino de descreación, el artista tiene un instante mesiánico, en el cual el arte esta milagrosamente detenido casi atónico. A cada instante caída y resurgimiento [1053].

Pero no puede faltar la cita del acaso mayor especialista de este género estético-poético, Pascal **Quignard**. *La respuesta a Lord Chandos* es una recreación sobre la belleza. Cuando por ejemplo acusa a esta de "cobarde", se impone un deleite extremo en la lectura. Los pasajes sobre la melancolía del escritor o estudioso están a la par. En el libro, Quignard se sitúa en la posición del corresponsal de Lord Chandos, persona figurada. Como es conocido, el genial vienés Hugo von Hofmansthal realizó un maravilloso escrito de prosa poética consistente en una carta a F. Bacon, filósofo del siglo XVII, por parte del referido Lord exponiendo que renuncia a seguir escribiendo. El "yo" se vacía de contenido y las cosas cobran protagonismo poético. Pues bien, Quignard se sitúa en este grandioso libro en la posición del corresponsal (es decir, F. Bacon) del ficticio Lord Chandos, respondiéndole con pasajes de una gran belleza estética.

En este contexto me permitiría citar también tres **obras poético-estéticas de mi autoría**, con similar actitud o método. Con una excusa (las conversaciones entre Lully y el Rey Sol), en *Sentir superior* [1054] se lleva a cabo un relato poético sobre la base de las sensaciones estético-artísticas derivadas de tales conversaciones ficticias de dos personajes reales intentado expresar qué sintieron ambos. El mismo método de sucesión de relatos poéticos, sobre la base del tema de la belleza, se realiza en *Aisthesis, cantos a la belleza* (edit. Huerga y Fierro). Asimismo, en *La sensación de sinsabor y el placer estético*, Edit. Abada, el personaje expresa el hastío de la realidad junto a la esperanza inútil que deposita en el placer estético por referencia a obras diversas.

[1053] Otra obra puede ser M. Nelson, *Bluets*, Editorial Tres puntos, 2021, desarrollando todo un ensayo poético sobre el color azul; o sobre la relación entre literatura y arte, César Aira, *Sobre el arte contemporáneo*, Ed. Random House, 2016**;** Gabriel Josipovici, *La escritura y el cuerpo*, Edit. La Caja Books, 2023.

[1054] Ed. Rilke 2019.

El "método" de este nuevo género literario lo aporta **Alexander Nemerov**, *El vuelo de la forma* [1055]. El autor nos traslada a la historia pero pretendiendo hacer relatos estéticos o poesía del arte (*Kunstgedichte*) interrelacionado sucesos (a veces no se trata de ir hacia el pasado sino de observar la forma en que vamos hacia el pasado, la sensación que se produce de esta forma). En este contexto, el artista José **Maldonado**, *La máquina (tropología radiante)* [1056], con actitud filosófica, se propone el arte como objeto de reflexión o pensamiento, un arte como poética. Se busca aquello que nos provoca pensar.

Por un lado, cuando algo está dicho, en su contexto, no merece la pena repetirlo. Por otro lado, hay una eternidad presente, de emblemas, *memorias*, referentes que trascienden a su tiempo. Y es que las obras de arte son todo aquello que nos van diciendo y que nosotros vamos incorporando, ya que hay un tiempo que influye en la obra, porque ¿a qué tiempo realmente es al que pertenece la obra?[1057]

Se realizan por diversos autores "mezclas", pues, de ensayo y poesía, es decir, conocimientos y vivencias. La obra de Antonio **Costa Gómez**, *El caballo de Fussli, La inspiración en la vida y en el arte*[1058] defiende la necesidad de la inspiración, de la espiritualidad, de la poesía y de la filosofía. Y se sitúa en contra de la tecnológico. Termina la obra teniendo un interés estético por la composición de las frases que se realizan, con erudición muchas veces. Apuesta el autor por el entusiasmo, aunque al mismo tiempo advierte de los riesgos. Apuesta por la poesía. Y advierte del peligro de las ideologías que el autor considera contrarias a la inspiración que se defiende, e incluso contrarias a las ideas. En definitiva, el arte fue siempre inspiración. El interés se encuentra en los símbolos y en los sueños[1059].

[1055] Edit. SD 2017.

[1056] José Maldonado, *La máquina (tropología radiante)*, Edit. Infraleves, Cendeac, 2017.

[1057] Mario Praz, *Mnemosine*, 1971, *el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 2007, fijándose en Dante, Geoffrey Chaucer (autor de los *Cuentos de Canterbury*) etc.

[1058] Ediciones Matrioska 2020.

[1059] Esta publicación puede verse en la órbita de la defensa del pensamiento cósmico que se va transmitiendo por tradición y de hecho se cita a Mircea Elíade, por ejemplo. Seleccionamos estas líneas, del libro de Costa, parafraseando a Rilke: "hay que pasar por todo lo imaginable y luego hay que olvidarlo todo, convertirlo en sangre y destilar el soplo. No es solamente usar la memoria, que selecciona de una forma extraña, sino llegar a lo inconsciente y a lo invisible. Es decir, a la misma raíz que los sueños. Y eso es lo que refluirá, como los cadáveres que se han hundido en un lago, en el momento menos pensado, cuando la gracia se abra, cuando todo se haga prodigioso; y vendrá encontrando su propio camino, haciendo que sepamos cómo poner las palabras, poniendo gracia en las palabras. Pero primero tenemos que acallarnos al máximo y desconfiar de lo que nos sale, ponernos a prueba y no querer menos que lo angélico, decir lo que sale de

Nos hacemos eco, igualmente, del escrito de Giorgio **Agamben**, *¿Qué es lo contemporáneo?* 2008. En su **definición de lo contemporáneo**, una relación particular con el propio tiempo, nos dice que una persona contemporánea es aquella que mantiene su mirada fija en su tiempo para percibir, no sus luces, sino sus sombras. Es contemporáneo quien no se deja cegar por su tiempo. Y, fijándose en Nietzsche, afirma que contemporáneo es asimismo quien pertenece verdaderamente a su tiempo, pero no coincide perfectamente con él, ni se adecua a sus pretensiones; y es por ello, en este sentido, inactual; pero, justamente por esta razón, a través de este desvío y este anacronismo, él es capaz, más que el resto, de percibir y aferrar su tiempo. Esta no-coincidencia, esta desincronía, no significa, naturalmente, que contemporáneo sea aquel que vive en otro tiempo. Pero un hombre inteligente puede odiar a su tiempo, si bien entiende en cada caso pertenecerle irrevocablemente, sabe de no poder escapar a su tiempo[1060].

Se trata de una actitud filosófica que se relaciona con el arte, una filosofía como una de las bellas artes, una actitud estética, en definitiva. Se trata de la fuerza de la filosofía ante la inconsistencia de la realidad cuando esta es artística. Del poderío de las metáforas y de aferrarse a una posición de espectador de naufragios, entendiendo por tales los propios de la vida ordinaria[1061], desde ese lugar de la resistencia intelectual y del disfrute de los instantes estéticos. Pues, como se ha dicho, "los malos tiempos son buenos tiempos para la filosofía, a la que se le puede permitir una única vanidad, la de ser una especie de espectadora de naufragios o superviviente de catástrofes. El filósofo es un personaje que sabe esperar y sobre todo sabe esperar el cadáver de su enemigo, el hombre hábil, práctico y satisfecho de sí mismo. La filosofía no es más astuta que los triunfadores oficiales pero acumula suficiente vejez a sus espaldas como para saber que el éxito es la antesala de algún fracaso. Que la seguridad no es tan duradera como promete y que tarde o temprano el hombre se ha de enfrentar a algún tipo de catástrofe, ya sea sobre la forma de perplejidad, de desorientación o de pérdida de sentido" (Daniel **Innerarity**, *La filosofía como una de las bellas artes*[1062]).

Este tema que nos ocupa se relaciona con el debate de hasta qué punto la crítica del arte, por ejemplo, es arte o la crítica de la literatura es literarura. La comprensión del arte y la comprensión de la crítica son, incluso consideradas históricamente, actividades

---

lo más hondo de nosotros y no de nuestros pensamientos ni de nuestras lecturas… Bajar al misterio de los sueños y regresar".

[1060] Esta concepción ha sido desarrollada por Miguel Ángel Hernández Navarro, *El arte a contratiempo, historia, obsolescencia, estéticas migratorias*, Madrid, Akal, 2020.

[1061] Véase H. Blumenberg, *Naufragio de un espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia*, Ed. La Balsa de la Medusa, 2018, vanagloriándose el filósofo de su posición viendo naufragar a los demás, también sobre la metáfora en general, y sobre la belleza de la escritura metafórica (tomando como tema el "naufragio"), con referencias a Herder, Voltaire, Goethe, Nietzsche

[1062] Ed. Ariel 1999.

afines. “El comentario literario es literatura” (por todos, Geoffrey H. Hartmann, *Lectura y creación*, Edit. Tecnos, 1992).

Pero en general, un simple **artículo de revista** de estética puede ser una fuente de placer. Se trata de componer, de componer frases. A veces se produce un exceso metafórico sin el sustento de una apreciación con calidad literaria, que sería donde poder justificar el aserto correspondiente, es decir, se incurre en posible riesgo de palabrería o de decir cualquier cosa [1063]. Lo característico es que en una misma obra se nos presenten metáforas de interés estético junto a excesos metafóricos o reiteraciones, ocurrencias sin mayor sentido, o puro sensacionalismo literario [1064].

Al final, la palabrería puede ser debida a una actitud superficial, pero también todo lo contrario. Lo puramente oscuro se convierte también en palabrería. El 9 de mayo de 1992, dieciocho filósofos se manifestaban contra una distinción que se otorgaba a Jacques Derrida alegando que los escritos del autor carecían de la “claridad y el rigor propios de la filosofía”[1065]. La oscuridad puede ayudar en principio al pensamiento crítico y a desarrollar las habilidades como lector, siempre que no esté viciada.

[1063] Por ejemplo cuando el propio Agamben afirma que todos nos vemos movidos por un instinto durante toda la vida de mamar de la madre. En general las obras de Deleuze contienen maravillosas frases, pero también a veces metáforas ridículas.

O un ejemplo, de este hablar por hablar, es también, *hablando* del principio de legalidad, Laurent de Sutter, *Después de la ley*, cuando afirma que vivimos en un mundo que ha hecho de la ley el marco que define lo que es pensable e impensable, decible e indecible, posible e imposible en él. Sin la ley, sin el pensamiento que la acompaña y que instaura el deber como categoría cardinal del pensamiento y la acción, no habría para nosotros necesidad alguna. Sin embargo, muchas tradiciones y muchos pueblos han vivido sin esta exigencia, o han vivido plegándola en direcciones inauditas, extrañas, inusuales, incompatibles con las lecciones que Occidente ha extraído de ella. Frente al fracaso cada día más evidente del pensamiento europeo de la ley, acaso sea hora de reconciliarnos con esas maneras de proceder olvidadas, con esos regímenes de organización de las relaciones apoyados en categorías muy distintas a la de norma. Acaso sea hora de dedicarnos a examinar lo que existió durante tanto tiempo (y todavía existe) al margen de la ley, a su lado, en sus márgenes o sus olvidos, y que permite inventar otras relaciones, otros ordenamientos, otras configuraciones colectivas. Acaso sea hora de reflexionar sobre un después de la ley que se alimente de todo lo que esta ha contribuido con tanta eficacia a borrar de nuestro recuerdo. Puede verse también Deleuze, *La práctica del derecho*, 2015 y Jacques Derrida, *Fuerza de ley. El fundamento místico de la autoridad*, Editorial Tecnos 2008.

[1064] Por todos, Alessandro Baricco, *The game*, Ed. Anagrama 2019.

[1065] Carlos Hernández Mercado, *Filosofía de la escritura*, Edit. Ibero 2019 analiza cuatro categorías estilísticas en torno a lo claro y lo oscuro.

CAPÍTULO 16. LA ESTETIZACIÓN DE LA POLÍTICA.

5. Estetización de la política y politización de la estética.

Desde la apuesta o incluso pasión por la Cultura artística, es toda una tentación proponer un dominio de la política por el arte, viendo así dominadas las esferas de gobierno. Y someter este, y la sociedad, al poderío o influjo de la Cultura artística.

Sin embargo, como vamos a ver, una estetización de la política tampoco es fácil. Indagando en esta cuestión, se descubre que esta concepción guarda conexión con el "hermano Hitler". Se impone, pues, otra vez, un rescate cuidadoso de la parte irrenunciable de la idea, pero con la cautela expresada.

En todo caso, este asunto merece un debate, al ser interesantes las reflexiones que aporta[1066]. Una cosa es propugnar un espacio genuinamente cultural autónomo a fin de que el Estado no lo invada (podríamos denominar a esta posición apoliticismo). Y un paso más allá es propugnar que el arte mismo pueda situarse en una posición superior al Estado (podríamos denominar a esta posición esteticismo o esteticismo activo). No ocultamos que simpatizamos con esta segunda posición, pero también con la primera. Lo único que nos desagrada es que la Cultura no sea ni lo uno ni lo otro, sino un puro "espejismo" de la soberanía popular que al final no es Cultura.

El referente principal de la cuestión es Walter Benjamín, como es sabido uno de los teóricos del arte más relevantes. Es el referente principal, en la materia, aunque es debatible si el presente tema no debiera sufrir una revisión para su actualización a postulados más actuales no condicionados por las difíciles circunstancias de su tiempo.

Pues bien, la expresión "estetización de la política" aparece en el epílogo de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. El autor judío-comunista analiza primeramente el impacto de los medios técnicos de reproducción, en especial, de la fotografía y del cine, en el arte y en la percepción, pero en el epílogo realiza reflexiones de especial importancia [1067].

Para Benjamin "el arte por el arte" es aquel que expulsa de sí cualquier consideración extraestética, es el arte autorreferencial y absolutamente autónomo que se preocupa sólo por sí mismo y deja fuera todo reparo cognitivo, histórico, ético o social. Para esta concepción del arte lo que importa es que la obra pueda realizarse a toda costa,

---

[1066] Tatiana Staroselsky, "El problema de la estetización en la filosofía de Walter Benjamin", Diánoia vol.63 no.81 2018; puede verse también Naim Garnica, "Lenguaje, ideología y política. La ideología estética de Paul de Man", *Nuevo Pensamiento,* Vol. 7, Nº. 9, 2017; G. Lipovetsky y J. Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, trad. A.-P. Moya, edit. Anagrama 2015; M. Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis "sobre el concepto de la historia"*, trad. H. Pons, Fondo de Cultura Económica, 2005; José Luis Barrrios (coordinador), *Fantasmagorías, mercancías, imagen, museo,* ed. Ibero 2009.

[1067] Tatiana Staroselsky, *El problema de la estetización y la reconfiguración de la experiencia en la filosofía de Walter Benjamin* Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar.

incluso aunque para ello tenga que perecer el mundo[1068]. Benjamin pone de manifiesto el riesgo estético, porque conduce a la guerra…. esa belleza de la guerra que expusiera el futurista Marinetti. Su propuesta frente a la estetización de la política es la politización del arte.

No le faltaba razón a **Benjamin** en el sentido de que el nazismo es ante todo un movimiento que traslada lo estético a lo político. En los fascismos prima una versión estética. Se refería Mussolini a la masa como un compuesto estético en el que se integra. Por su parte, los delirios artísticos del *Führer son muestra de la "*política estetizada", fenómeno con el que es coherente la figura del artista-gobernante. Desde esta perspectiva, la política es tratada como una obra de arte donde los ciudadanos se convierten en masas de contenido estético. Hitler tenía asesores *en estética para sus actos. El nazismo realizó una curiosa relación entre masa e individuo partiendo de esta ratio. Este se sentía reconocido tanto individualmente como miembro de una masa organizada*[1069]. El nazismo triunfó porque era superestético[1070]. A veces se dice que es incomprensible que un movimiento así venciera precisamente en Alemania, un Estado desarrollado. Pero es claro que este tipo de elementos estéticos presuponen ciertos antecedentes teórico-culturales que no se dan en cualquier lugar.

Citando numerosas referencias, **Staroselsky** [1071] estudia especialmente el nazismo como estetización afirmando que según Ingmar Bergman "jamás se había visto nada parecido a este estallido de fuerza incontenible. Grité como todos, alcé la mano como todos, rugí como todos, ame como todos". Y afirma que "María del Rosario Acosta y Laura Quintana se refieren al nazismo como una política del espectáculo y sostienen que la estetización de la política también implicaría entonces la transformación de esta última

[1068] Martin Jay nos recuerda que Benjamin, en un ensayo de 1930, ya había reconocido en la "tecnología de la muerte y la movilización total de las masas" (Jay, Martin, "La ideología estética como ideología o qué significa estetizar la política?", *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la critica cultural*, edit. Paidós 2003. Sin embargo, es fundamentalmente en el célebre ensayo de 1936, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", donde Benjamin introduce la expresión "estetización de la política". Citas que tomo de Diego Paredes, "De la estetización de la política a la política de la estética", *Revista de Estudios Sociales*, 34, 2009, 91-98, disponible en internet 2009.

[1069] En cierto modo el nazismo, en términos estéticos, es una vuelta al primitivismo y el origen. Sobre el tema del vínculo entre las pasiones humanas y las instituciones sociales véase José Manuel Cuesta Abad, *Ápolis. Dos Ensayos sobre la política del origen* 2013. *Ápolis*, gravita sobre la idea de que la guerra es la categoría básica sobre la que giran todas las hipótesis sobre el origen de lo político.

[1070] Existen videos en youtube de máximo interés: en especial, conferencia del prof. Luis Arango Restrepo Arango Cátedra Lara, *La estetización de la política, racionalidad, crueldad y espectáculo,* 2018; o la conferencia del Prof. Enrique Herreras, *Walter Benjamin y la experiencia político-estética,* 2019; también el de la trinchera cultural, "La obra de arte en a era de la reproductividad técnica", 2020.

[1071] Tatiana Staroselsky, "El problema de la estetización en la filosofía de Walter Benjamin", *Diánoia* vol.63 no.81 2018

en escenificación, en una puesta en obra para producir ciertos efectos en los espectadores, ya que se consigue (siguiendo una idea de Schopenhauer) que *el yo* sea olvidado en pos de su fusión con ese absoluto que representa la obra". Se trata de un "efecto, pues, de teatralización". "Ya Goebbels en 1933 afirmó que la política es el arte más elevado y comprensivo que haya agregando: nosotros somos los que modelamos la política alemana moderna y nos sentimos los artistas. Siendo la tarea del arte del artista formar, moldear, suprimir lo enfermo y dar libertad a lo sano". También el comunista Agamben alude (en su libro *Profanaciones)* a que el nazismo es sobre todo un proceso estetizante basado en la fascinación y el embellecimiento.

La estetización de la política del nazismo, en cuanto *fiesta popular*, enlazando con el *Nacimiento de la Tragedia*, es una festividad pública en la que el pueblo se convierte en el soporte vivo del Estado. "Sus fiestas son por esa razón fiestas populares en el sentido más profundo del término. Comportan el típico carácter de lo popular" (A. Speer[1072]). Finalmente, es curioso que el arte llevado a la política termine destruyendo a los propios artistas.

En una línea de sacar partido de la parte positiva de la estetización, desde la ciencia política, puede citarse a **Fernando Oliván**, *Antropología de las formas políticas de Occidente* [1073]. Observa Oliván que existe una estética política, y asocia esta idea al espectáculo que entraña una dimensión que escapa a la racionalidad. El poder es y debe ser también puro espectáculo, expresión de una estética que incide sobre el sentimiento del gusto, lo que de una manera u otra remite también al juicio de lo bello y lo sublime. (…) Nuestra exigencia pasa por afirmar la dimensión artística que hace del político un actor y del ejercicio del poder un juego. La pregunta por una estética democrática ha de recorrer todo el espectro de la expresión de lo bello, desde la obra de arte en sí hasta el ejercicio mismo de la política. Secuestrada la función política por la gestión técnica y económica, la estética del poder ha quedado huérfana de todo espectáculo. Despliega toda su eficacia una doble tendencia, que además juega en contra de la autenticidad democrática: por el proceso de tecnificación del poder, cada vez más desvinculado de sus fines originales, se convierte este en mero gestor de medios.... En el fondo, la imagen de un Hitler pasando revista en Nüremberg nos remitía, pese al horror que despierta, a una idea de lo público más cercana a la democracia que esa otra foto de Obama cantando villancicos en la Casablanca. En el desfile de Nüremberg aún resonaba la idea de política, de la ciudad convertida en sujeto público. Lo segundo, al recibir la intimidad de la alcoba, sólo sirve para el cotilleo de la prensa rosa. Vivimos así una época en la que lo político empequeñece, reducido a mero espacio privado... Rousseau fue uno de los primeros teóricos que se plantearon la racionalidad de una auténtica estética democrática. Ya en sus *Confesiones* rememora la fiesta de Saint Gervase, a la que convertirá en paradigma de un espectáculo verdaderamente democrático en el que actores y espectadores se confunden en la identidad compartida de ser pueblo...La identificación de un modelo

[1072] Cita que tomo de Miguel Abensour, "De la compacidad, arquitecturas y regímenes totalitarios", en Varios Autores, editor Alejandro Arozanena, *El arte no es la política; la política no es el arte*, Brumaria ediciones, 34, 2014.

[1073] Editorial Guillermo Escolar 2017.

poético en el espectro de la acción política surge cuando apreciamos el esfuerzo estético que rodea toda la actividad política... Todo poder se presenta como espectáculo.

En este contexto, otras publicaciones que hablan de estetización en general de la sociedad, no aportan reflexiones especial interés. Podemos citar Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico* [1074] *y* José Jiménez *Imágenes del hombre*[1075], haciéndose eco de la generalización del concepto de estética. Se encuentran igualmente ciertos rasgos de estetización de la vida social en el situacionismo, sin salir de la órbita comunista [1076].

Ranciére pasa por ser representativo comúnmente del compromiso político del arte. Nos fijamos por ejemplo en su obra *Disenso* [1077]. Distingue cinco conceptos: disenso, policía, la policía, estética de la política y la política de la estética. El "disenso" es un "conflicto entre una presentación de lo sensible y una forma de hacer sentido de ella, o entre varios regímenes sensibles y/o cuerpos". La "policía" es la encargada de la repartición de lo sensible, nos dice qué es o no sensible. Fija los cuerpos en sus lugares y divide lo público y lo privado en distintas partes. La "política" es aquello que rompe con la evidencia sensible del orden natural que destina individuos y grupos específicos a ocupar posiciones de gobernar, o ser gobernados. La "estética de la política" permite una reconfiguracion de lo común a través de un proceso político de subjetivación. La "política de la estética" son las prácticas y modos de visibilidad del arte que configuran el tejido dela experiencia sensible. El arte es siempre político, ya que permite la repartición de lo sensible o un rompimiento con la manera natural de la repartición policiaca [1078].

[1074] 2014; otros libros son *La felicidad paradójica* y *La pantalla global.*

[1075] Edit. Metrópolis.

[1076] Fernando Castro Flórez, video youtube "arte político" (debate con López Borrego, Soriano y Rallitos) apunta también dos películas de interés en este contexto: "el triunfo de la voluntad" y "cabaret". Puede citarse en este contexto también "Los juegos del hambre": los juegos del hambre es otro ejemplo de estetización de la política. La película, dentro de su contexto, muestra cómo es que en una sociedad el elemento del espectáculo es fundamental para la manipulación y el dominio político. La película, que está basada en la novela escrita de Suzanne Collins, de género futurista y distópica, se encuentra la figura del Estado totalitario y manipulador. Los recursos estéticos que se emplean para la dominación de las masas son precisamente los que se llevan a cabo en los juegos del hambre, una competencia anual en la que participan 2 individuos de cada distrito (Estados) a la fuerza, ya sea por hambre o por fama, son encaminados a asesinarse entre ellos, sobreviviendo solo uno frente a un espectáculo transmitido ante todos los demás Estados.

[1077] Jacques Rancière, *Disenso. Ensayos Sobre Estética y Política*, Ed. Fondod e Cultura económica, 2020.

[1078] Jacques Rancière, *El espectador emancipado* Ed. Manantial 2010; *La división de lo sensible: política y estética;* del mismo Jacques Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Edición Nueva Visión 1996; del mismo, *Sobre políticas estéticas*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005; del mismo *Política, policía, democracia, 2006.* A lo largo

En conclusión, el gusto, incluso obsesión, por la estética lleva a una tendencia humana de procurar el máximo espacio posible para la influencia, de la realidad, de la sociedad y la política, incluso el derecho[1079] , por parte de la estética.

Sin embargo, esta tendencia tropieza con un escollo, posiblemente inesperado, si bien harto conocido a estas alturas, es decir, la estetización de la política se relaciona con posiciones ideológicamente no de recibo.

No obstante, es posible que todos esos planteamientos merecieran una revisión. Haría que observar si es posible hoy día, tras las experiencias del pasado siglo, realizar de alguna forma dicha estetización de la política, evitando los elementos de riesgo. ¿Es preferible el sosiego de la renuncia, que el riesgo de la libertad?

De hecho, no solo W. Benjamin es referencia. En los años 90 destacan autores como **G. Schulze y W. Welsch**. El primero, en su conocido libro *Erlebnisgesellschaft* (podría traducirse como *sociedad de las vivencias o de las sensaciones*), estetiza las vivencias personales como sensaciones agradables, hablando de "la sociedad de las vivencias personales" que consiste en un cierto hedonismo consumista en el placer personal en la búsqueda de la belleza de las sensaciones que conforman la vida cotidiana pone en marcha un proceso de estetización de la vida que excede al individuo. La estetización va más allá del embellecimiento, ya que es una manera de relacionarse con el entorno[1080].

Otra referencia, anterior a los citados, es también **Georg Simmel**, haciendo hincapié en el acrecentamiento de la importancia de la dimensión estética en la vida cotidiana. Por ejemplo, en su trabajo *Sociología de la comida*, de 1910, Smimel se refiere al procedimiento mediante el cual la comida dejó de representar simplemente la satisfacción de una necesidad orgánica y se convirtió en una práctica social reglada y estetizada. Especialmente estudió Simmel la estetización del paisaje, a través del concepto de distanciamiento[1081].

En definitiva, lo que llamamos en otro lugar de ese trabajo sensacionismo coincide plenamente con estas referencias sobre la estetización de la vida ordinaria o en contacto con la realidad, o lo que algunos autores llaman el componente estético de la experiencia.

---

de este trabajo se hacen referencia a estas obras. A veces tienen un exceso de ambigüedad sus reflexiones.

[1079] Estética del Derecho y filosofía ultrajurídica: noticias de un nuevo campamento epistémico. El derecho como objeto técnico-estético y dramático. Una presentación a la entrevista a Isabelle Stengers por Laurent de Sutter. Por Gonzalo Aguirre. https://editorialcactus.com.ar/blog.

[1080] Véase U.Kosser, *Ästhetik und moderne: Koncepte und Kategorien im Wandel*, Filos 2006.

[1081] Sobre Simmel, Sigfried Cracauer, *The mass ornament*, Weimar Essays, 1963

Se ha afirmado críticamente que la estetización de la sociedad, que conecta con Nietzsche (el mundo solo se justifica estéticamente), hoy día es pura expresión del capitalismo comercial, el cual se entiende a sí mismo como capitalismo estético. El neoliberalismo se apropia del arte y de la estética. En este sentido se pronuncia Armen **Avanessian**, *Miamificación*[1082] en el contexto de la voracidad de la captación de datos. Se fija Avanessian en la obra de A. Badiou *Pequeño manual de inestética* [1083]*;* y habla de la complicidad política de las masas, sin que se aprecie alternativa al capitalismo. Por eso nos pone ejemplos de estetización capitalista.

También **Alberto Toscano y Jeff Kimkle,** *Cartografías de lo absoluto*[1084], insisten en que la experiencia estética, adueñada por el capitalismo, al que critican, permite oportunidades a través de la estética del *mapeo cognitivo*[1085]. A su juicio, la cartografía y el mapeado son temas esenciales de la Cultura artística de hoy. Al final no se observan ideas concretas relevantes más allá de su descripción de un "neoliberalismo de miseria y muerte" y de ciertas películas que se citan.

Así pues, el esteticismo no se agota en los planteamientos del nacionalsocialismo. Esto es importante porque, superada ya la visión de Benjamin, se abren vías de solución. Las vías para la estetización no solo se abren en el capitalismo o, más inmediatamente, a través del socialismo contra el capitalismo. El Estado de la Cultura parece la mejor forma de superar dicho aparente "capitalismo estético", así como la alternativa comunista de la antiestética. De hecho, no se descubren por estas "vías" soluciones al problema.

La estetización es la solución. Donde otros ven un riesgo, podemos ver oportunidades. El aporte humanista aporta opciones. El Estado de la Cultura aporta una solución humanista y estética. Aporta un esteticismo convertido en política, que es un paso más allá de la simple autonomía del arte frente a la política. Vemos futuro en la estetización. Se relaciona con el sensacionismo artístico o estético, descrito *supra*. Puede tener el encanto de lo utópico. Pero hay un espacio o margen de discusión realista.

6. Lo que el nazismo enterró en su propio funeral.

El nacionalsocialismo no solo provocó desgracias humanas. Enterró consigo ciertas vías que se estaban abriendo a favor del Estado de la Cultura. Este, mezclado primero con lo religioso, se emancipa a principios del siglo XX. Se atisban vías para su realización. La literatura del momento propugna espiritualidad, esta se obtiene en el mundo artístico-cultural. Pero sobreviene, como una variante degenerada de lo artístico, el "hermano Hitler". Su fracaso conlleva la renuncia a un debate de interés: la estetización

---

[1082] Ed. Materia Oscura 2019, una obra, pues, que relaciona lo estético con lo económico y político.

[1083] Promoteo libros, 2010.

[1084] Edit. Materia Oscura 2018.

[1085] Citan "el mapeo cognitivo" de Jameson; véase *"Cognitive Mapping"*, en Marxism and the Interpretation of Culture, eds. CaryNelson y Lawrence Grossberg (Champaign: University of Illinois Press, 1988).

social, el trascendentalismo. A partir de 1945 pasa al subconsciente colectivo un rechazo social inconsciente a todo lo que no sea soberanía popular en sentido estricto. No puede extrañar. Tras esa experiencia bélica, lo único que cabe es afianzar la paz aunque sea a costa de sacrificar opciones de debate de interés.

3. Irrealidad y comicidad como ejes de la estetización. Las claves del Quijote.

El futuro, si se comparte la actual insatisfacción por el modelo capitalista, podría estar en un rescate de elementos genuinamente artísticos, racionalizando y descubriendo los riesgos, como vía segura de avanzar en posibles alternativas que mejoren el actual sistema social.

A la estetización de la política es consustancial una idea de sujeción, contención o límite. Es la condición para poder hablar de estetización, o avanzar por esta vía.

Hablar de límites es hablar de existencia o reconocimiento de riesgos. A lo largo de este trabajo, que indaga en la naturaleza del arte, se ponen continuamente de manifiesto los peligros que le son inherentes, principalmente cuando la realidad político-social se contagia de irrealidad. El arte, como pauta social, puede aportar placer y satisfacción de necesidades esenciales. El arte, en tal dimensión, puede significar sin embargo ensoñación, locura, idealismo, musicalidad, conflictos; lo que no es deseables en sociedad.

Es significativo como la comicidad es inherente a la estetización, al mismo tiempo que redunda en esa idea de "límite. La estetización casa con la banalización de lo existente. ¿No es merecedor esto, de aquello? Se hace necesario el reconocimiento de que algo cómico hay siempre en la realidad. Cuando menos, en la necesaria estetización social es así. Aquella contribuye a evitar los riesgos y a afianzar la idea misma de estetización social. A esta es consustancial la risa, la falsedad, la burla, las máscaras. La estetización tiene este carácter.

Lo estético se desarrolla junto a lo cómico, porque tiene un fondo irreal. La realidad misma deja sentirse de esta forma. Lo cómico puede llegar a verse incluso como inherente a la heroidicidad [1086]. Solo así puede funcionar la estetización, de forma lúdica pero evitando toda agresividad.

En el Kybalion se afirma de forma interesante un "principio de polaridad", presente en muchas Culturas. Es decir, todo es dual, todo tiene dos polos, todo tiene un par de opuestos, pues la tesis y la antítesis son idénticas en naturaleza, difiriendo solo en grado. Los opuestos son idénticos, diferenciándose en su graduación; los pares de opuestos pueden conciliarse cuando los extremos se tocan.

Otro ejemplo: en las fiestas dionisias de la Atenas de siglo V antes de Cristo se producía un rito, pero acompañado de una especie particular de risa, "la risa ritual,

[1086] Lo explica Sebastián Porrini, *El sacrificio del héroe*, Editorial Matrioska, 2021.

sacramental y sagrada, a base de ridiculizar a la propia polis Atenas mediante el escarnio, la burla y la inversión de la conducta cívica ordinaria"[1087].

La obra más representativa del "mal" es finalmente una parodia. Solo así es sostenible la idea de agresión y animalización de lo humano (nos referimos a los *Cantos de Maldoror*, del Conde de Lautremont[1088]).

Ahora bien, el referente a mi juicio, para explicar bien este fenómeno de irrealidad y comicidad como componentes que hacen posible la estetización de la política es la obra **Don Quijote de La Mancha.**

Sería descartable toda idea de estetización social si las cosas no tienen un componente de irrealidad o comicidad. Lo exagerado, lo extremo, lo oscuro, lo difícil, es posible solo a costa de un toque de irrealidad o de humor. Es decir, todo aquello es insostenible sin algo de esos contrapesos de irrealidad o humor. De lo contrario, debe reinar de principio a fin la normalidad. Pero esto aburre. De ahí, la necesidad de la estetización, pero con contención. Esta es la solución final.

Don Quijote aporta las claves. Este personaje adopta una posición seria ante el mundo, pero es la suya -ante los ojos de todos- una actitud burlesca. La burla es -de principio a fin- la actitud que merece la realidad misma. En el capítulo 21 de la Primera Parte, cuando Sancho sale mal parado de una aventura, D. Quijote le replica que no se queje pues lo que primó fue simplemente una burla: "¿qué pie sacaste cojo, qué costilla quebrada, qué cabeza rota, *para que no se te olvide aquella burla*? Que, bien apurada la cosa, burla fue y pasatiempo".

Prima en realidad la burla. También en la propia actitud de Don Quijote, máxime cuando intenta desesperadamente presentarnos su comportamiento en clave de verdad. Esta actitud es coherente con la realidad. Esta, por su parte, es lo que ofrece, lo que se merece; lo que es.

La obra misma es una burla. Las consideraciones sobre la burla son continuadas a lo largo del libro. Se afirma en el capítulo 20 de la primera parte: "sosiéguese, vuestra merced, que por Dios que me burlo".

Lo que anima a Don Quijote, como confiesa en el capítulo 25 de la primera parte, es el deseo de gloria o fama; deseo que se consigue a costa de ser un personaje burlesco. Solo así. Resulta él irreal y burlado y la realidad también. Porque esta no puede percibirse sin tener en cuenta "esa caterva de encantadores que todas las cosas mudan y truecan y las vuelven según su gusto", como se dice entre otros en el capítulo 25 de la Primera Parte.

[1087] Antonio López Eire, "Reflexiones sobre la comedia aristofónica", *Myrtia* número 15, 2000.

[1088] Santiago Mateo Mejorada, "La mecánica de la destrucción en Les Chats de Maldoror", Universidad Complutense, 1993.

Don Quijote es burlado. En especial, en la Segunda Parte de la obra, en los famosos pasajes de los Duques que lo acogen, buscando estos continuada risa en sus acciones para burlarse de D. Quijote. Pero la nobleza continuada de este personaje, tan sensato salvo cuando aparecen temas de caballería, provoca al final un triunfo del burlado sobre la realidad misma y sus cuerdos personajes. En definitiva, nuevamente, su perspectiva resulta superadora o vencedora sobre esas otras burlas que padece de continuo, porque D. Quijote otorga, a la realidad, el trato que esta merece. Don Quijote vence porque su actitud es la de favorecer y ayudar a los menesterosos y desvalidos (como él dice de sí mismo, por ejemplo, en el capítulo 18 de la Primera Parte).

En el capítulo 25 se dice por Don Quijote que "todas esas cosas que hago no son de burlas sino muy de veras", porque lo contrario sería contradecir las órdenes de caballería que nos mandan que no digamos mentira alguna.

Uno de los mayores méritos de esta obra es el tratamiento burlesco de lo antiguo y la decidida apuesta por un género nuevo de novela plenamente moderno desvinculado del exceso de fantasía y de imaginación del pensamiento del momento. Don Quijote hace el loco a propósito. La burla está asociada a una persona humana que sufre, siente, padece, es noble y bueno. El libro es, ante todo, un libro "moderno". Y, como expresa en el capítulo 58, "la libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos. Con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre". Esto es lo que dice el Caballero de la triste figura una vez se ha desembarazado Sancho de la ínsula y el propio Don Quijote de los amores de Altisidora.

Solo a costa de hacer el ridículo se consigue la fama y la atención de los poderosos, como ejemplifica el capítulo 34 de la Segunda Parte, cuando los duques prestan atención y dan cobijo a Don Quijote a costa de reírse de él.

Todo son transformaciones; y unos personajes se convierten en otros. Dorotea pasa a ser la heredera de Micomicón, nombre burlesco donde los haya. La lucha por el bien aparece en un contexto de burlas y bromas e irrealidades. Queriendo Cervantes oponerse al exceso de fantasía literaria de su mundo, consigue una fantasiosa obra más.

El propio Sancho, desde luego, atraviesa distintas transformaciones, pero esencialmente es transformado por el contacto con Don Quijote. Aparece inmerso en un proyecto de risa. En general, Sancho es el personaje de la esperanza burlesca; esa esperanza que nunca llega; y que si llega es convertida en burla. La alternativa es, o bien lo ordinario y vulgar; o bien -si se busca la fama o las hazañas- lo burlesco y la irrealidad de buscar algo que en puridad es ficticio cuando se busca y encuentra. Las aventuras son el medio del que se sirve Don Quijote para superar el tedio de la existencia ordinaria.

Ahora bien, el referente es no solo El Quijote como personaje, sino también el propio **Cervantes,** mediante las incursiones personales que hace en el texto. El escritor, construyendo un sistema literario o filosófico, llega a un momento en que aprecia de forma evitable el sinsentido de la escritura. Por mucha convicción que uno tenga en lo que escribe, termina sintiendo un momento la irrealidad (acaso inevitable sandez, parcialmente) de cuanto hace. Es posible advertir esa sensación en Platón escribiendo *La República*. Lo artístico-literario tiene su origen en la superación de la realidad a costa de no superar nada. Los dioses mitológicos son una solución frente a la realidad, que provoca en el fondo pura risa. Hasta el punto de que el Cristianismo fue mero desenlace lógico de

las risas que a los propios griegos provocó lo mitológico. Concebir el mundo mitológicamente, o cervantinamente, por seguir sendos ejemplos, es poder trascender la realidad, pero finalmente como una broma. La realidad es por tanto merece estetización no seria, sino impregnada de comicidad.

Estamos ante auxilios para lo lúdico. Por eso la actitud ha de ser estética, para trascender la realidad, no exenta de cierta comicidad o irrealidad lúdica final. Solo de esa forma lo transcendente es posible porque la realidad es inevitable siendo la estética la solución a base de no ser completa. En ese desfase con la solución final lo trascendente precisa ese componente.

Cervantes confunde al propio lector, y lo lleva a un espacio entre la verdad y la mentira. Según Cervantes, el libro lo escribe "Cide Hamete Benengeli" con posterior traducción del árabe al castellano y, de manera no infrecuente, el propio autor confiesa la necesidad de creer en clave de verdad lo que acontece. Dicho con toda ironía.

En suma, la actitud de Don Quijote es la adecuada con la realidad. Lo grandioso y posible viene asociado a la broma. Los proyectos de estetización de lo social solo son sostenibles con magia. Esta actitud es la que merece la realidad, en el contexto de lo que he llamado estetización, esto es, un tono de realidad-irrealidad propio de una actitud artística. El mundo hispano desarrolla especialmente esta clave, también con el realismo mágico. La pérdida de sentido de lo real es más propia de Alemania, según se incidirá en otro lugar de este trabajo. Pero, en todo caso, es cierto que surge un problema cuando se adopta una actitud de este tipo. No obstante, estaríamos en condiciones de aprovechar las enseñanzas históricas para no caer en los mismos errores. Pero, en especial, para avanzar por un camino estético que supere el exceso de realidad.

La obra "El Quijote de la Mancha" no solo es un punto de referencia por esa actitud de burla o irrealidad. Resulta que, además, la obra está plagada de referencias a los géneros literarios. Su propio comienzo lo expresa. Su propia razón de ser. Pero también otros capítulos, como el capítulo 6 de la Primera Parte donde se relata el escrutinio que el cura y el barbero hacen en la librería de Don Quijote. Y donde se dice que es preciso quemar ciertos libros de poesía, no sea que -leyendo estos- también se le antoje a Don Quijote hacerse pastor y andarse por los bosques y prados cantando y teniendo, y lo que sería peor como de hacerse poeta que, según dicen, es enfermedad incurable y pegadiza.

Tenemos expresados los peligros, perfectamente, en esta magistral y única obra, de la estetización de la realidad. En el capítulo 11 de la Segunda Parte Sancho dice que las tristezas no se hicieron para las bestias sino para los hombres. Pero si los hombres las sienten demasiado se vuelven bestias. Se describen sucesos tan ridículos como verdaderos y el propio Cervantes juega con la realidad-irrealidad constantemente. Pero busca ante todo la verdad y de hecho esto explica el origen del propio libro en su Segunda Parte, esto es, salir al paso del Quijote falso de Avellaneda. Frecuentes referencias se hacen también a las músicas, por cierto, como medio de "consuelo" (en un par de capítulos de la Segunda Parte en el contexto de las estancias del Caballero de los leones en el castillo de los Duques). En esta Segunda parte "las músicas ablandan" y quitan penas (capítulo 38 de la Segunda Parte). En otro lugar se dice que "donde hay música no puede haber cosa mala" y el mismo Cervantes pone a Don Quijote a tocar el laúd.

Así pues, la estetización afirma danza y coros que han de terminar, tras el misterio, en burla, aunque sea desapercibida. Y la política ha de contemplarse divinamente desde arriba. Algo puede ser extremo solo si es cómico. Las regulaciones han de servir solo a ese fin. El quid está en garantizar un fondo de irrealidad, superando los posibles riesgos.

5. Citas sobre risas, máscaras, farsas y falsedades.

Se presentan, seguidamente, al hilo de lo expuesto anteriormente, citas que nos sirven de complemento, acerca del envoltorio de la realidad de burla, máscaras, risa y falsedad.

Sobre **la burla** afirma el escéptico Pascal que "nada es puramente verdadero; nada es verdadero", porque el mundo está gobernado por "potencias engañosas" y, por su parte, Cervantes se refiere a una "caterva de encantadores que todas nuestras cosas mudan y truecan, y las vuelven según su gusto" (*Don Quijote*). Arraiga lo burlesco desde los tiempos de las sociedades primitivas, según nos cuentan los antropólogos. Predomina en éstas una disposición hacia lo grotesco. Según Radcliffe-Brown, lo "grotesco" se erige en manera de relacionarse, evitando de esta forma otras posibles alternativas o reacciones más virulentas tales como el enfrentamiento directo, la pugna o la rivalidad. La burlesca, concretamente, es la actitud o forma de entender las relaciones de parentesco con la familia política o el contacto entre tribus próximas. El conocimiento del arte de la burla se trasmite de generación en generación y cuenta con límites definidos por la costumbre[1089].

Sobre **máscaras y disfraces**, cuando la máscara y el disfraz arraigan puede ocurrir que el ser enmascarado o disfrazado termine pasando por real y verdadero o, cuando menos, que termine haciéndonos dudar de si es real el enmascarado o, más bien, el oculto bajo la máscara. Hay en efecto sujetos que representan magníficamente un determinado papel. Incluso estamos acostumbrados a identificar la realidad por sus máscaras y disfraces: por el disfraz uno es conserje, bombero, torero, fontanero, enfermero, policía, prostituta o profesor. El disfrazado asume su disfraz. El "disfraz" termina llamándose "uniforme" en sus diferentes variantes de bata, mono, traje y corbata, body, pico pardo, picardía o camisón. La realidad se basa en costumbres, la realidad es una ficción a la que nos hemos acostumbrado. Ramón Pérez de Ayala aporta un buen ejemplo; nos cuenta concretamente que una vez conoció a un hombre, extraño en sus aptitudes y habilidades, que comenzó por imitar el rugido del león y llegó a extremos de tanta pericia que rugía mejor que los propios leones. Hasta llegaba a increpar a los leones por hacerlo mal. A la larga, en efecto, se toma la ficción por realidad. "La vida está tejida con ficciones que reputamos realidad permanente y tomamos demasiado en serio"[1090]. En la Antigüedad se conoció el "Personatus" como personaje con distintas formas y que designa lo falso, enmascarado y engañoso, así como el "Sosia" o "persona que se parece tanto a otra que puede confundirse con ella". Más adelante, en el tiempo el teatro va cobrando una mayor parafernalia. Son muchos en número los que empiezan a conseguir vivir del teatro. El "trionfo" renacentista italiano o pompa es la fastuosidad por antonomasia que, con

[1089] A.R. Radcliffe-Brown, *Estructura y función en la sociedad primitiva*, apoyándose en textos de otros estudiosos del fenómeno antropológico y sociológico tales como F.J. Pedler, M. Fortes, Boas, etc.

[1090] Ramón Pérez de Ayala, *Las máscaras. Ensayo de crítica teatral*.

supremo grado de teatralidad, se organiza cuando entra en la ciudad un "condottiero vincitore" o un príncipe. Van encontrándose éstos a su paso figuras alegóricas o históricas que les saludan con cara risueña tales como César, las Virtudes y otras representaciones mitológicas o alegórica[1091]. Una de las claves del éxito de Shakespeare no está sino en su dominio de las máscaras y de los disfraces hasta el punto de hacernos pensar que el teatro es realidad, consiguiendo de esta forma "envolver" al espectador en la trama [1092].

> Pero más que esto interesarían algunas citas de pasajes teatrales cómicos que aluden a este fenómeno de falseamientos y enmascaramientos:
> Dice por ejemplo Gide: "dudo si hablo con el verdadero Julius o si eres la falsificación de tí mismo" (*Los sótanos del Vaticano*, L.II, 4).
> Refiriéndose a uno de sus personajes apunta Plauto: "tan aturdido estoy, que realmente ya no sé quien soy".
> No menos ilustrativo es el siguiente de Montaigne (López): "había incurrido en la manía, por algún ligero trastorno de los sentidos, de creer que se encontraba en todo momento en espectáculos y en los teatros" (*Apología de Raimundo Sabunde*).
> *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina manifiesta en sí misma la realidad del engaño y la burla como realidad misma, los trajes y disfraces que hacen perder las identidades propias sin saberse quién es quién.

Otro de los fenómenos característicos de la realidad es **la risa.** Afortunado en materia de risas ha sido el estudio de Bergson. Según aseguró, la risa se explica cuando el ser humano, no siendo una máquina (porque se mueve de forma vital), en determinado momento se mueve mecánicamente: si pueden provocar hilaridad hechos como caerse en la calle es porque en estos momentos no vemos un ser humano sino un cuerpo, algo que interrumpe la voluntariedad y la intencionalidad que tienen los humanos. Para Schopenhauer la risa es la "incongruencia" entre el objeto pensado o abstracto y el objeto real o aparente (entre el "Anschaulichen" y el "Abstrakten"). En cambio "lo serio" sería la congruencia entre el concepto o pensamiento y lo visible o realidad (*Zur Theorie des Lächerlichen*). Igualmente, para Richard Alewyn, "la comicidad es la contradicción entre aparecer y ser, y entre ilusión y realidad, algo que propiamente es para echarse a llorar, un infortunio o un defecto, pero casi siempre la debilidad fundamental del mundo". Esta disconformidad entre el parecer y el ser informa por tanto de la dificultad de asir la realidad. Otras veces la risa puede ser un medio para falsear grandes valores creando por ejemplo confusión o malentendido. Provoca risa ver la realidad transformada e incongruente, especialmente los grandes mitos. Pero la risa también puede ser un medio que descubre la verdad, lo abstracto, el concepto, la realidad. Uno podrá fingir de mil maneras, pero la risa delatará la especie y el talante de quien ríe. En estos casos la risa descubre la realidad, haciendo coincidir el "ser aparente" con el "concepto real". Lo pone al descubierto. La risa es entonces algo así como el efecto anáglifo propio de la fotografía y que permite ver imágenes superpuestas en relieve empleando unas gafas especiales que tienen un cristal azul verdoso y otro rojo. Uno se pone estas lentes y lo que parecía

---

[1091] Raimondo Guarino, *Teatro e Storia* 1997.

[1092] El Anfitrión, acto 2, escena 2.

diferente pasa a ser un mundo de danzantes, de ánades y solípedos, de anuros, guiñoles y polichinelas[1093].

Otra clave son los **adornos y ornamentos**, las distorsiones… Los románticos quedaron perplejos ante el efecto causado por los aparatos ópticos que extravían la razón permitiendo ver una realidad de alucinación y delirio (v.gr. E.T.A. Hoffmann, *Cuentos nocturnos*).Aludiríamos también al "disco de Benthan", la holografía de Dennis Gabor, negando consistencia real al mundo exterior.

Mención aparte merecen las **metamorfosis**, de las que hay referencias bíblicas, otras literarias, hay referencias serias y otras grotescas[1094].

6. Emociones y política.

Con razón, ciertos ensayos han observado la necesidad de estudiar la posibilidad de la emoción en la realidad política. Y si es posible un rescate de este concepto más propio del arte, esencialmente hablando.

Para M. Nussbaum [1095] la emoción no es un concepto en principio fácil, e incluso no compatible esencialmente, a priori, con el orden social regido por las libertades que

[1093] Completando estas reflexiones con algunas citas, sobre la risa las valoraciones no pueden ser más contradictorias: Aquélla es, por ejemplo, positiva para un autorizado en la materia como Gargantúa: "mejor es de risas que de llantos escribir, pues reír es cosa propia del hombre" (Rabelais). En esta línea, para Baudelaire la risa llega a ser el modo a través del cual el hombre expresa su superioridad arrogante y satánica sobre el medio. En un plano científico lo único que se sabe de la risa es que quien ríe vive más. Aunque también uno se puede morir de risa, y testimonios ha habido a lo largo de la historia, de personajes que se murieron de risa (Calcante, en el siglo XII a.c; Zeuxis murió de risa en el año 398 a. C. mientras pintaba una escena cómica; Crisipo murió de risa después de darle de beber vino a su burro, y ver como el animal intentaba alimentarse con unos ficus; Martín I de Aragón; de Pietro Aretino, etc.). No obstante estas posturas favorables a la risa, la mayoría de los intelectuales prefieren o anteponen la seriedad: En *El Criticón* Critilo afirma que "el licenciado del chiste no es hombre de veras (...). Yo con más gusto voy a la casa del llanto que a la de la risa" (Gracián). Erasmo critica que lo culto se asocie a lo triste y lo pesaroso (XII, XIV, XV) y lo risueño a lo feliz o necio. Generalmente, mientras que la risa se asocia a lo diabólico la seriedad y el orden se relacionan con los ángeles.Ya Platón, frente a la "risa de cínico", dice que "es verdaderamente necio quien considera risible algo que no sea el mal en sí" (*La República*). Y para Beethoven (en *Leonora II*) "lo serio (que es el arte) no admite bromas" (mit Ernst ist nicht zu scherzen). Y lo curioso es que la risa, y no la seriedad, estuvo a punto de imponerse en el mundo. Sin embargo, éste no estuvo a la altura del fenómeno: "así pues, ¿el señor se mofaba de Abraham? Prodigioso habría sido que lo absurdo llegase a ser realidad".

[1094] En S. González-Varas *La búsqueda intelectual de lo trascendente* se desarrollan todas estas aportaciones.

[1095] Martha C. Nussbaum, *Political Emotions. Why love matters for justice*, 2013. Y David Brooks, *The social animal*, 2012; Natalia Millán Acevedo, *Política, emociones*

han de ser el punto de partida. Se verifica lo incómodo de la situación y la compleja adaptación de este concepto. Reflexiones éstas con las que el lector estará ya familiarizado después de cuanto llevamos expuesto[1096].

La autora reconoce que, en el fondo, la emoción en cuanto tal se identifica con proyectos históricos por los que se enfatiza la importancia de una determinada idea que causa objetivamente un beneficio al individuo y que plantea, por tanto, la posibilidad de la subordinación de aquel a la misma. De hecho, asociamos la emoción, en las democracias, a experiencias sociales diferentes de las que tenemos en nuestros propios regímenes actuales. Esta autora pretende entonces conciliar la idea de "emoción" con la idea de libertad misma del individuo. Otorgarla un espacio posible. Posibles emociones, que se van descubriendo de forma legítima en el ámbito colectivo, discursos de gobernantes que a veces pueden causarnos tales sensaciones, situaciones que pueden conmovernos. La solución es buscar ese espacio armónico entre el orden de libertades individuales y la emoción. Ahora bien, lo curioso es que, sin embargo, en la realidad política, sobran, más bien, emociones.

Por su parte, Victoria Camps, *El gobierno de las emociones*[1097] se pregunta si existen en la sociedad actual demasiadas concesiones a lo emocional. El discurso político es empobrece para que tenga garra y arrastre a los electores, pues no solo nuestro cerebro no está hecho para la abstracción y los argumentos racionales, sino que la retórica del mercado y de la publicidad nos han acostumbrado no a razonar sino a sentir, y eso es lo que finalmente cuenta[1098]. A falta de ideologías, no pensemos ya en aportar nuevas ideas para entender el mundo y señalar a donde vamos. Bastará con que nos hagamos con una retórica sensiblera, que suscitemos el amor y la compasión por los que sufren y por los desposeídos, que nos identifiquemos con las víctimas y nos solidaricemos con su malestar. Puesto que provocar emociones es sencillo, el problema no es tanto apelar a ellas, sino hacerlo de la forma incorrecta[1099].

En conclusión, este fenómeno, en puridad, tiene poco de artístico[1100]. Se trata de una variante del **sensacionismo popular**, en cuya virtud, en el contexto político, el

---

y espiritualidad. Emancipar la consciencia, tejer redes comunitarias y transformar nuestros mundos, 2024.

[1096] Sara Ahmed, *La politica cultural de las emociones*, Univ. Nacional Autónoma de México 2015.

[1097] Editorial Herder, 2011.

[1098] Citando a Eva Illouz, *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*, editorial Katz 2007.

[1099] Manuel Cruz, "Lo que trajo el ocaso de las ideologías", El País 26 de septiembre de 2009 afirma que el problema sobreviene cuando la gente se emociona más ante los colores de su equipo que ante el sufrimiento ajeno, y es aquí donde, por desgracia, parece que ya estamos.

[1100] Opina lo mismo: Fernando Castro Flórez, video "Contra las emociones políticas", youtube, 4 de septiembre de 2020.

político procura causar sensaciones en el electorado para ser elegido [1101]. El término sensación se adecua especialmente a lo más culto y a lo más vulgar: todo esto de la política actual de los votantes como clientes del político a través de sensaciones, o también el mundo de las drogas como liberación anticapitalista… como fenómenos que provocan sensaciones, son sensacionismo pero sensacionismo popular o sin trascendencia[1102]. Asimismo, fenómenos como el capitalismo emocional o el *aferpop*, que a veces se emplean, son muestra de sensacionismo popular [1103].

[1101] Sobre estos debates, Laura Gutiérrez Masson, *La percepción sensorial y la intangibilidad en el derecho y en el arte pictórico y poético*, Nápoles 2014, quien pone de manifiesto la importancia de los símbolos en el origen mismo del Derecho: "así pues, en el derecho y en el arte y en la literatura se combinan y confunden de continuo la realidad y la ficción, sin que podamos separar con claridad lo auténtico de lo figurado, la verdad de la apariencia". "La percepción sensorial y la intangibilidad interesaron e incluso sirvieron de criterio a los juristas romanos para fundamentar sus explicaciones didácticas".

Sobre el tema también Valentina Pacé, *En nombre del pueblo. El problema democrático*, Madrid 2013, citando a G. Lakoff; Peter Sloterdijk, *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*, Ed. Pre-textos 2002.

Esta perspectiva nos llevaría a recordar las publicaciones que relacionan estética con política e incluso Derecho. Por todos puede verse Terry Eagleton, *La estética como ideología*, Madrid 2006. En la presentación de Ramón del Castillo y Germán Cano, con la editorial Trotta, se afirma de forma interesante que "frente al monarca absoluto, "la clase media necesita consolidar su hegemonía tipo de poder no coactivo, sino persuasivo, un poder que apela más a la sensibilidad y no solo a principios racionales rígidos y abstractos. La vieja razón ha de colonizar en beneficio suyo la plebe de los sentidos (Kant), su parte femenina si quiere seguir afianzando su poder mediante estrategias más sutiles y penetrantes".

[1102] Sobre el tema, Eloy Fernández Porta, *Emociónese así. Anatomía de la alegría (con publicidad encubierta)*, editorial Anagrama 2012.

[1103] "Ya no se trata tanto de hacer atractivos los productos (régimen *pop*) como de presentarlos dentro de una comunidad o en relación a sentimientos fundamentales (régimen *afterpop*), hecho que incluso lleva a Illouz a afirmar que "internet literalmente estructura la búsqueda de pareja como un mercado o, para ser más exactos, formaliza la búsqueda de pareja como una transacción económica: transforma el yo en un producto envasado que compite con otros en un mercado abierto regulado por la ley de la oferta y la demanda". Pero lo cierto es que, si eliminamos la palabra internet, la percepción de las relaciones como algo mercantil sigue teniendo sentido, pues Byung-Chuil Han, siguiendo algunas nociones de Illouz, atribuye el dolor del amor al exceso de posibilidades y, de manera decisiva, a la incapacidad para imaginarnos, en términos psicoanalíticos, al Otro, a la persona con sus características propias y sus rarezas" (Héctor Tarancón Royo, "Eloy Fernández Porta y la condición *afterpop*: metodologías analíticas y estrategias artísticas ante la fabricación de la subjetividad"**,** *IMAFRONTE* Nº 24-2015. Págs. 253-277, citando a E. Illouz, *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*, Katz, Madrid, 2007).

CAPÍTULO 17: LOS INTELECTUALES EN TIEMPOS DE LA SOBERANÍA POP.

1. ¿Es posible el intelectual una vez se consagra un modelo de soberanía popular?

El debate de interés es si, tras la soberanía popular, se mantiene lo intelectual, o si, más bien, conserva el nombre, pero es otra cosa. Unas cosas pueden parecer ser ellas, pero pueden ser en realidad expresión de otras. En cada período histórico dominan ciertas disciplinas, que se manifiestan a través de otras. Uno podrá pensar ser algo y, sin embargo, es en realidad algo diferente. Generalmente, aquello que determina el espíritu del tiempo se manifiesta de distintas formas. Si algo no conserva su esencia, es que ya no existe. Es otra cosa. Es lo mismo por fuera, pero distinto por dentro. El intelectual, en tiempos de la cultura pop, podrá pensar que sigue siendo él, pero podrá ser una simple expresión pop más. Su voz sería la propia de la multitud. Lo mismo podría expresarse por cualquier miembro del colectivo social [1104]. Los intelectuales, según esto, ya no serían "guías", sino "muestras". La masificación y la profesionalización y la subvención, como rasgos de la sociedad de la soberanía popular, conllevaría este cambio de esencia. Veamos seguidamente distintas manifestaciones de la intelectualidad.

2. El modelo de sabio.

En puridad, el concepto de intelectual es reciente (se desarrolla tras el conocido caso Dreyfus a finales del siglo XIX), pero es posible asociar el término a planteamientos culturales generales, así a la persona que combate por sus ideas en el plano social[1105] o incluso al mito del filósofo tipo griego en contacto con un mundo "**superior espiritual**" que descuida cosas que son importantes para el resto de los hombres; mito que se alimenta en la Edad Media con su elitismo de la sabiduría verdadera y prosigue con el sabio del siglo de las luces y con el artista romántico y el intelectual de la primera mitad del siglo XX [1106].

[1104] Nos recuerda E. Said, *Humanismo y crítica democrática, la responsabilidad pública de escritores e intelectuales*, 2004 (fecha del original en inglés): "otra razón es que, aun cuando Estados Unidos esté en realidad abarrotado de intelectuales que se esfuerzan sobremanera para ocupar con sus efusiones los medios de comunicación audiovisual, los medios impresos y el ciberespacio, la esfera pública está tan vinculada a cuestiones oficiales y administrativas que resulta difícil concebir durante más de uno o dos segundos la sola idea de que un intelectual no se vea empujado por cierta pasión, por un caro, o por la ambición de hacerse oír por alguien que ocupe un puesto de poder".

[1105] En este contexto, lo propio es hablar con cierta imprecisión de artistas, literatos, filósofos, artistas, intelectuales indistintamente. Así por ejemplo Sartre *¿qué es literatura? 1947*, cuando escribe sobre el intelectual lo identifica con el escritor. No es ejemplo aislado. "Una vez equiparadas de forma sucinta las palabras intelectual y escritor…" (E. Said, *Humanismo y crítica democrática, la responsabilidad pública de escritores e intelectuales*, 2004 fecha del original en inglés). También J. Benda utiliza como sinónimos civilización artística e intelectual (*La traición de los intelectuales), etc.*

Y es que, por mucho que se quiera relativizar el papel de la pura intelectualidad en el contexto de la democratización de los fenómenos sociales, parece que se mantienen ciertas formas con las que se identifica la intelectualidad a través del paso del tiempo [1107]. Es evidente que este modelo ha entrado en crisis[1108].

Una cosa es que la actitud del intelectual haya podido ser la de defender los valores del pueblo y otra cosa distinta que el intelectual pase a ser aquello que conlleva la soberanía popular: una persona más, difuminada en la sociedad de masas y desconocida, todo lo más un profesional, generalmente dedicado al periodismo.

7. El intelectual necesita impacto social para ser.

El arte presupone ser conocido y, si es posible, tener impacto social. El arte necesita condicionar el diseño social y el diseño social precisa el arte. Sin hacerse algo público el arte, este no puede ser arte. Parece lógico: si aquel no se conoce, no puede ser considerado arte.

Pues bien, entonces tiene interés el apunte de Boris Groys, *Volverse público* [1109] cuando afirma que volver público un artista, lo genera valor. Las exposiciones no están pensadas para el público, lo importante es que en esas exposiciones se crea la obra de arte en cuanto tal. Se trata de hacerlo público, para que pueda ser arte. El mundo está lleno de obras de arte, pero faltan espectadores[1110].

[1106] Las citas serían numerosas. Para C. Lasch, *A typology of intelectuals*, 1986, sin salir de esta visión clásica o genuina de lo intelectual estaría el intelectual moralista que se apoya en la religión, el intelectual de siglo de las luces cuyo ideal es el sabio y el intelectual contra la razón que se encarna en el marginal que es el artista o poeta maldito: lo bueno, lo verdadero, lo bello.

[1107] Lo intelectual se viene relacionando con las artes, la literatura, el pensamiento en todo caso, la reflexión de cierta profundidad, la expresión genial, la transformación social, la posible contraposición con el poder o la oposición a las reglas del mercado, la autenticidad del mensaje (Julien Benda, *La traición de los intelectuales, La trahison des clers, The Treason of the Intellectuals)*.

[1108] Enzo Traverso, *¿Qué fue de los intelectuales"*, Edit. Siglo XXI, 2014.

[1109] Ed. Caja Negra 2014.

[1110] La sociedad hace imposible el arte, pero el arte **necesita la sociedad**. La única solución es asumir el riesgo inherente al hecho del dominio de la sociedad por el arte, contagiarla de esta sustancia y ver qué ocurre. Al arte, a nivel puramente individual, le falta algo. El entusiasmo tiene categoría política; el entusiasmo requiere un sentido comunitario o común, apela un consenso que no es más que sensus indeterminado pero sensus de Derecho. Es una anticipación inmediata y singular de una república sentimental (J.F. Lyotard, *El entusiasmo, crítica kantiana de la historia,* Editorial Gedisa 1987). Sobre el papel del espectador, Hal Foster, *Discusiones in contemporary culture*, Dia Art Foundation 1987.

La cuestión, entonces, es qué es aquel cuando no tiene impacto social [1111]. La masificación y la indiferencia y el anonimato harían difícil el oficio, más allá de opinionated o "debatistas".

Queremos intelectuales pero también una sociedad de iguales[1112]. Y ser igual significa ser anónimo. No tener protagonismo. Nos hemos socializado, ha aumentado el nivel cultural[1113]. ¿Precisamos el arte?

8. El modelo según el cual intelectuales somos todos.

Este modelo habría triunfado aunque solo sea considerando la multiplicación de profesiones intelectuales, tales como los profesores de Universidad o titulados o graduados. Muchos experimentan una sensación de este tipo intelectual en su trabajo[1114].

[1111] Al intelectual sería consustancial tener "influencia" social y tener un diseño social acorde al mismo. Hablo de "impacto"; otros lo hacen de "**influencia"** pero en sentido equivalente, caso de A. de Miguel, *Las ideas económicas de los intelectuales españoles,* Madrid 2003: "el intelectual se siente recompensado si su interpretación del mundo la comparten muchas otras personas. Hoy *esa influencia* puede ser masiva a través de los medios de comunicación". "Los intelectuales pueden acercarse más o menos a las gradas del poder e incluso encaramarse a la cúspide, pero o suyo es la influencia. Se trata de un misterioso don que no se sabe quién lo otorga (…)".

[1112] Pierre Rosanvallon, *La Sociedad de Iguales,* Editorial Manantial, 2012

[1113] "La labor creadora es sustituida por el trabajo serio, la tesis" (F. Savater, *La filosofía tachada precedida de nihilismo y acción*, Madrid 1978). Sobre si se lee poco o mucho A. de Miguel, *Los españoles y los libros. Hábitos y actitudes hacia el libro y la lectura*, Madrid, s/f.

G. Bueno, *Telebasura y democracia*, Madrid 2002 (2ª ed.): "cada pueblo tiene la televisión que se merece". "Así como no tiene ningún fundamento hablar de partidos políticos basura cuando éstos han sido mayoritariamente elegidos por el cuerpo electoral, así tampoco tiene fundamento alguno llamar programas basura a aquellos programas cuya audiencia supera incluso al número de votantes de un partido político". Lo mismo diríamos de la intelectualidad.

[1114] Algunos llegan a relacionar esta nueva dimensión de lo intelectual en lo laboral con las funciones más o menos directivas de una **empresa**, sintiéndose en la obligación de decir que no necesariamente es más intelectual quien dirige estas estructuras empresariales, pese a ser obvio que en principio está en mejor condición de realizar una función tal en tanto en cuanto se separe de lo puramente manual o mecánico. Sin perjuicio de que se han borrado las fronteras que separaban el trabajo intelectual del trabajo manual (Marcelo Villamarín C., El rol de los intelectuales en la sociedad moderna www.monografias.com/trabajos31/rol-intelectuales).

En el contexto social de la soberanía popular democrática se haría expresión aquella concepción por la cual intelectuales **somos todos**, en tanto en cuanto desarrollamos una función de este tipo asociada a la propia inteligencia, idea que viene siendo asumida como una primera acepción del intelectual. No falta razón a esta primera acepción que vendría a chocar con el concepto elitista tradicional de intelectual[1115]. Por tanto, en nuestras sociedades, el intelectual se caracteriza *por su* función *en la* sociedad , tal como señalan Gramsci o Lukács (profesores, profesionales, gestores, periodistas, columnistas, ensayistas, filólogos, asesores, expertos técnicos, matemáticos, físicos) [1116].

[1115] Gramsci partió de esta idea para afianzar sus postulados marxistas. "Todos los hombres son intelectuales, pero no todos los hombres cumplen en la sociedad la función de intelectuales". Michael Löwy, *Para una* sociología *de los intelectuales revolucionarios*, tras estudiar la evolución intelectual de George Lukács afirma que independientemente del lugar que ocupen en la estructura económico social, todos los seres humanos, por el mero hecho de ser tales, pueden crear productos ideológico-culturales: ser pintores, escultores, poetas o escritores; y quien lo haga cumple una función intelectual. Puesto que la inteligencia es una facultad común a todos los seres humanos, todos somos intelectuales *lato sensu*, independientemente de los frutos y modalidades de ejercicio de aquella. Así, el mecánico que arregla un auto, el maestro que enseña a sus alumnos, el contador que lleva la contabilidad de sus clientes o el ingeniero que diseña y ejecuta una compleja maquinaria (www.monografias.com/trabajos40).

-"Todos los hombres tienen por naturaleza el deseo de saber", empieza argumentando la Metafísica de Aristóteles.

-Intelectual es cualquier ciudadano que trata a los demás como si fueran intelectuales, afirma F. Savater, número 225 (2012) *Revista Claves*.

-J. Rancière apunta que actuar con el pensamiento es propio de todos, por ende de nadie en particular. En este sentido nadie tendría derecho a hablar como intelectual, lo que equivaldría a decir que todo el mundo lo es.

[1116] A. Gramsci, *Cuadernos de la cárcel*, escrito entre 1926 y 1937 aportó este modelo de "trabajador intelectual" o intelectual vinculado a lo laboral.

No obstante, surge la duda de si realmente este nuevo modelo de intelectuales trabajadores es realmente un modelo de intelectualidad. Así, se ha dicho que los intelectuales terminaron cuando surgieron académicos que han suplantado ese papel, muriendo aquellos (Rusell Jacoby, *Los últimos intelectuales,* 1987 (original: *The last intelllectuals, American culture in the age of the academe)*. Esto se vincula a la dependencia de un sueldo, a la preocupación por la promoción, y no por el cambio social, y a la pérdida de protagonismo de la ciudad como medio donde habitaban los intelectuales históricos o "reales".

Con todo, en el propio siglo XX intelectuales como Sartre o Camus superaron al intelectual académico o universitario. Es el intelectual de mayor importancia, como enseña R. Debray, *Profesores, escritores, celebridades. Los intelectuales de la Francia moderna*, 1979 fecha del original francés. Cuando esta dimensión del intelectual puede darse, supera con creces a aquella otra.

Todo ello sin obviar que algunos consiguen vivir de la literatura, el periodismo, el pensamiento, y actúan en debates públicos, en tertulias, periódicos, sin que necesariamente por ello sigan el modelo tradicional de intelectual [1117].

9. La influencia del azar.

La masificación es un éxito pero también un problema. En el mundo de la soberanía popular y de los iguales, el azar adquiere entonces una gran importancia [1118]. Si todos somos intelectuales, pero solo lo son aquellos que tienen impacto, si todos somos tan inteligentes, ¿de qué depende entonces conseguir dicho "impacto" social? Para escribir en un periódico ya no ocurre como antaño, en que bastaba poco más que saber leer o escribir; ahora son muchos los candidatos aptos[1119]. Y el criterio es el azar o las relaciones públicas una vez pasado un umbral mínimo-medio. No hay otro.

10. Riesgos del contagio de la realidad, por lo intelectual.

Que la realidad se contagie de esencia intelectual puede ser enriquecedor, pero también puede ser un problema.

En las primeras décadas del siglo XX hubo un auge del intelectualismo. Se manifestaron tendencias y vanguardias de todo tipo. La sociedad se contagió de estas reglas. Muchas corrientes se fundaban sobre principios no fácilmente compatibles con el orden social y las reglas de convivencia. Algunas pretendían transformar la sociedad partiendo de un ideario intelectual preconcebido a modo de un programa. Cubistas, futuristas, dadaístas y pintores abstractos proclaman su derecho a modelar el mundo en función de sus principios y voluntades. Algunos afirmaban que el arte había de impregnar la realidad, a modo de la idea de Novalis de que todo debe ser arte. Nunca hubo tantos movimientos fundados en lo irracional, dogmático e inverificable, tanto arrebato intuitivo. "Cuanto más irracionalistas fuesen mayor audiencia alcanzaron en la multitud" [1120]. Se concede especial atención a la música para impregnar la sociedad. "No se trata ya

---

[1117] A. de Miguel, *Las ideas económicas de los intelectuales españoles,* Madrid 2003: "Los intelectuales suelen defender el Estado del Bienestar, porque, de realizarse, algún dinero público les tocará".

[1118] A. de Miguel, *Las ideas económicas de los intelectuales españoles,* Madrid 2003, destaca que algunos escritores como profesores logran influir más directamente en el público, mientras que otros no lo consiguen, siendo un cierto misterio en el que no se puede descartar lo aleatorio, las relaciones de amistad o el dominio de las frases hechas en esos aspirantes a intelectuales.

[1119] A. de Miguel, *Las ideas económicas de los intelectuales españoles,* Madrid 2003: "El peso de Madrid es abrumador en España cuando se localizan las revistas, libros y actividades de corte intelectual. Los estudiosos de la vida intelectual española han destacado esa centralidad de Madrid".

[1120] Nota preliminar de F. Savater a la edición española de la obra de J. Benda, *La traición de los intelectuales*.

solo de crear arte, sino de dar forma a la vida". Hubo asimismo corrientes, como el Bauhaus, cuya intelectualidad se llevó a la sociedad, pero en forma de principios constructivos (ambicionando para los arquitectos y la construcción de casas y ciudades la posibilidad de organizar procesos vitales)[1121].

La sociedad puede distorsionarse como consecuencia de la invasión de esta intelectualidad esencialmente considerada. El código intelectual es más rico y por tanto más amplio que el código propiamente político [1122]. Literatura no es necesariamente realidad dice Golo Mann, un conocido ensayista del "tema de Alemania" ("Literatur ist nicht Wirklichkeit") [1123]. La realidad intelectual puede ser una irrealidad política, aunque la ficción intelectual siempre estará más o menos en conexión con la realidad [1124], pese a

---

[1121] El arte no solo no descarta lo irracional, sino que lo hace suyo. Es parte de su grandeza. Así, J.M. Caballero Bonald, en el prólogo a su obra *Selección natural*, ed. Cátedra, 1983 afirma que su poesía siempre se ha movido por "los vericuetos del irracionalismo".

[1122] Hay una cita ciertamente ejemplar y clarificadora, que arroja mucha luz sobre este asunto. Camilo José Cela, cuando ha *tocado* el género de los libros de viajes, apunta que "en la novela vale todo, con tal de que vaya contado con sentido común; pero en la geografía, como es natural, ya no vale todo, y hay que decir siempre la verdad, porque es como una ciencia" (C.J. Cela, *Viaje a la Alcarria*, Espasa, 9ª edición, Madrid 1976).

[1123] Desde este punto de vista intelectual será legítimo buscar el mito y la leyenda, el "secreto" de España (Marichal), el "enigma" (Sánchez Albornoz), el "genio" (Giménez Caballero), el "estilo" del español (M. García Morate) o su "carácter" (Juan Francisco de Masdeu) o el "concepto" (José Antonio Maravall) o el "ser o esencia" de España. E. Giménez Caballero, *Genio de España*; C. Sánchez Albornoz, *España, un enigma histórico*; José Antonio Maravall, *El concepto de España en la Edad Media*, Instituto de Estudios políticos Madrid 1964 (2ª ed.); F. Pérez Embid, "El concepto contemporáneo de España", *Arbor* 1947 21, con una crítica a A. del Río y Bernardete, *El concepto contemporáneo de España. Antología de Ensayos* (1895-1931), Losada Buenos Aires 1946; M. García Morate, *Idea de la Hispanidad*, Espasa-Austral 1961; Juan Francisco de Masdeu, *Historia crítica de España y de la Cultura española*, primera edición en italiano en 1781.

[1124] J. Rancière, *El espectador emancipado*, 2010 ("las paradojas del arte político": "la ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real, es el trabajo que opera disensos, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación". En otro lugar: "no hay algo así como un mundo real que vendría a ser el afuera del arte. Hay pliegues y repliegues del tejido sensible común en el que se unen y se desunen la política de la estética y la estética de la política. No existe un real en si, sino unas configuraciones de aquello que es dado como nuestro real, como el objeto de nuestras percepciones, de nuestros pensamientos y de nuestras intervenciones…").

que la supera y trasciende. Por contrapartida, una realidad social que carezca de una presencia o inflijo intelectual es pobre.

La necesidad de frenar esta tendencia de riesgos cuando todo esto impacta o se extrapola a la sociedad está en el subconsciente del nuevo orden social y explica el arraigo de o énfasis en la ordenación de la sociedad mediante principios económicos y jurídicos.

El arraigo o triunfo final de la soberanía popular se explica así, como consecuencia de corroborar que las fantasías, políticamente, tienen riesgos. Y es así como se empobrece la realidad hasta convertirla en insoportable. Subyace un cierto "miedo inconsciente a lo intelectual"; no cabe poner en riesgo valores esenciales humanos y sociales [1125].

Tampoco podemos olvidar que los propios intelectuales pueden ser quienes sufran de forma más inmediata las consecuencias de esa traslación al diseño social de la irracionalidad del discurso intelectual [1126].

Los totalitarismos se explican como movimientos de este tipo, es decir, contagiados del espíritu de vanguardia y de traslación a la sociedad de principios esencialmente impropios de tal orden social [1127]. Se ha dicho que el totalitarismo hace suyo el arte, lo da tanta vida que termina solo viviendo él[1128].

Y es que, como decía A. de Tocqueville, "lo que en el escritor es cualidad puede ser vicio en el hombre de Estado, y las mismas cosas que a menudo han inspirado buenos libros pueden provocar grandes revoluciones". O como apunta Luis Vives, "¡Cuántos absurdos dogmas filosóficos tuvieron su origen en Homero, porque muchos antiguos le

---

[1125] Como transmite D. F. Wallace (*Infinite Jest*) la gran literatura es tan peligrosa como el fuego, pero nadie puede quitarnos la belleza de su peligro.

[1126] Las citas serían muy numerosas (Cassirer, Freud, Einstein, Schuldhof, Brecht, etc.). Puede verse E. Said, *Representaciones del intelectual*, capítulo "exilio intelectual: expatriados y marginales".

[1127] Los totalitarismos son un caldo de cultivo para la generación de formas intelectuales. Se origina el "intelectual del sistema", el de "la oposición" y el que se sitúa "al margen" como artista. En cambio, en las democracias no todas estas variantes de aprecian.

[1128] Nos dice F. Savater, *Despierta y lee*, Madrid 1998 (capítulo "Ángeles decapitados): "una de las ventajas indudables de las dictaduras es que convierten la Cultura en algo sumamente importante para todo el mundo: para las autoridades del Régimen, que la controlan (…); para los escritores y artistas, que calculan el peso de cada pincelada o cada palabra como asunto de vida o muerte (…); y para el público en general, que busca con denuedo en las manifestaciones culturales la voz que políticamente se le niega (…). Gracias a la dictadura, cada cual descubre que las artes plásticas, la literatura y hasta la música no son simples recreos para ociosos, sino potencia daimónicas, cargadas de vigor público positivo o negativo (…). Y es que las dictaduras son una Cultura en sí mismas."

leían no como poeta genial, sino como filósofo doctísimo y gravísimo!" (Cap.III, Libro 1, Disciplinas de Luis Vives).

Es preciso evitar todo riesgo y afianzar un orden social basado en reglas de racionalidad y de certeza. El afianzamiento del Estado de Derecho se explica de esta forma. Pesa la enseñanza de pasadas experiencias y desastres.

A veces se llegan incluso a proponer intelectualmente ideas fuera de sistema, con posibles excesos verbales[1129] que, aunque pueden entenderse en código propio, intelectual, y no político, no dejan de ser representación del aludido riesgo [1130]. El expresionismo alemán sería el mejor ejemplo de todos.

Lo normal, cierto, es que los exabruptos intelectuales se consideren simples "divagaciones deshilvanadas" propias de ensayistas o, más bien, "ideólogos frustrados"

[1129] 1. “Prended fuego a los estantes de las bibliotecas” (Marinetti).

2. “Lástima que no haya más nihilismo en tu Constitución” (Saul Below)[1129]

3. Azorín: "para igualar a nuestra patria con otras naciones es preciso cortar muchas ramas podridas de este censurable tronco" *(Lecturas españolas)*.

4. Valle-Inclán: "¡solamente ardiendo en una gran hoguera se purifica España!" *El Ruedo Ibérico*.

5. Baroja: "A mí, cuando me hablan de democracia, me entra una risa tal que temo que me pase como a aquel filósofo griego de que habla Diógenes Laercio, que murió a carcajadas al ver un burro comiendo higos" *Juventud, egolatría*. Asimismo: "los españoles hemos sido grandes en otra época amamantados por la guerra, el peligro y por la acción; hoy no lo somos; hay que atraer la guerra, el peligro, la acción, y llevarlos a la Cultura y a la vida moderna" *Divagaciones apasionadas* 109-114.

6. Antonio Machado: "lo específicamente español es que las botas no lo hagan siempre peor que las cabezas". Pero matizando, también, oportunamente en este caso: "no toméis, sin embargo, al pie de la letra lo que os digo" *Juan de Mairena*.

7. Unamuno: "odio a la ciencia y echo de menos la sabiduría" Miguel de Unamuno, "Epistolario entre Unamuno y Ortega", Homenaje a Unamuno en el Primer Centenario de su nacimiento. Tomo VII, *Revista de Occidente* 1964.

8. Joaquín Costa: en España hay que "hundir el cuchillo en la gangrena hasta el mango" a fin de "extraer el pus y los gusanos y arrojarlos al basurero".

9. Ortega: "¡Ojalá que hubiese en España alguien con ansia de luchar! Por desgracia, acontece lo contrario. Hay disociación; pero lo que podía hacerla fecunda, una impetuosa voluntad de combatir que pudiera llevar a una recomposición, falta por completo"*(España invertebrada*; véase también *D'Ors ante el Estado*, Sesión de apertura del Curso Académico 1981-1982 celebrada el día 27 de octubre de 1981 en la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, Madrid 1981).

[1130] Acusa por su parte Juan López Morillas "un excesivo liberalismo de que adolece la Cultura española del período en cuestión (del 98), motivo de que se pongan en advocación de la literatura temas *que convendría remitir a otra disciplinas menos subjetivas*". A su juicio se manifiesta una cierta perversión en el "hábito de identificar la crisis nacional de 1898 con sus derivaciones literarias y estéticas" (*Hacia el 98, literatura, sociedad, ideología*, Editorial Ariel 1972 p.190).

[1131]. Según Lechner este tipo de textos son "literarios" y por tanto han de valorarse como tales textos literarios [1132]. Refiriéndose en concreto a Unamuno dice Pla: "Unamuno siempre ha sido para mí un enorme confusionario" [1133].

Pero también se ha dicho sin tapujos (por Javier Varela) que "los intelectuales españoles son gente poco propicia a la democracia pluralista" [1134]. Podrá ser que, en realidad, en nuestros días exista demasiado conservadurismo y, como consecuencia de ello, el intelectual nos parezca, con error de apreciación, un totalitario (véase Félix Duque, *Boletín de la Fundación Juan March*, 290, 1999).

Para José Carlos Mainer, bajo este programa de "literatura como subversión" o "impureza política" lo que se oculta en realidad (sin que ello lleve a dudar de la valía de las obras de estos autores) es una intención de "ganar el público" y por tanto una búsqueda de fama y popularidad [1135].

Esta manera de "divagar apasionadamente" no es exclusiva de nuestro país, por ser propia igualmente del mundo intelectual europeo de las primeras décadas del siglo XX. Los futuristas italianos, por ejemplo, proclaman que la guerra es una espléndida forma de hacer higiene en el mundo y exigen la destrucción de los museos [1136].

Es importante tener en cuenta todo esto y evitar la confusión de niveles de realidad no equiparables entre sí: poéticos, filosóficos, periodísticos, políticos, etc. [1137].

[1131] Evelyne López Campillo, "Apuntes sobre una evolución en la temática del ensayo español 1895-1930", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº255 1971 p.445.

[1132] "Poesía anarquista en la guerra civil", *Revista de Documentación Científica de Cultura* nº148, sept.1993 p.148.

[1133] Josep Pla, *El cuaderno gris*, Millenium 1999.

[1134] Puede verse también Javier Herrero, *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, Alianza 1988.

[1135] *La edad de plata, 1902-1939*, Cátedra 1981; véase, igualmente, Cecilio Alonso, *Intelectuales en crisis. Pío Baroja, militante radical*, Instituto de Estudio Juan Gil-Albert, Alicante 1985, *in toto*; asimismo, Varios Autores, *Revista de Occidente* nº202-203, marzo 1998.

[1136] Por todos, Marinetti, *Manifiesto Futurista*, 1909.

[1137] A veces, una determinada obra podrá ser aparentemente una obra de talante intelectual y, en realidad, es un libro de viajes como ocurre con *España* de Blanco White. En cambio, podrá aquélla parecer un libro de viajes y, en verdad, puede haberse coseguido una obra intelectual como es el caso de *Viajes y viajeros del 98. Andanzas literarias por España de la Generación del 98*, de Javier Leralta (Ed.Viajes Ilustrados 1998).

Es preciso estar continuamente rescatando elementos de la intelectualidad [1138]. Corremos también el riesgo de rechazar las cosas, por ser obvias y cansarnos de ellas.

No pienso, a diferencia de Ciorán, que la decadencia absoluta originará que un día lleguen a nuestro territorio europeo, decadente e inerte, bárbaros que nos humillen[1139]. Antes creo que nos habremos humillado nosotros, convirtiéndonos en algo diferente querido por aquellos otros nuevos.

No nos hará falta llamarnos bárbaros, ni cambiar de montura ni de aspecto, porque será suficiente con habernos transformado interiormente en algo distinto.

Dicho de forma más clara: en una sociedad regida por la soberanía popular el intelectual se ha convertido en una cosa distinta de lo que es [1140]. Es expresión de aquella

---

[1138] Así, Savater "rescata" los conceptos de "heroicidad" y "revolución" (*La tarea del héroe*, Madrid 1982), una revolución dependiente de la ética, que evite la manipulación del hombre, una revolución antitotalitaria, un proyecto que pueda acometerse hoy como obra de arte, sin renunciar a la lucha.

[1139] E.M. Cioran, *Adiós a la filosofía* (Prólogo y selección de F. Savater), Madrid 1982, 2ª edición: "¡Poesía! Esta palabra que, con su sola presencia, me hacía antaño imaginar mil universos no despierta ahora en mi espíritu más que una visión de ronroneo y nulidad, fétidos misterios". F. Savater, *La filosofía tachada precedida de nihilismo y acción*, Madrid 1978: "El arte se aniquila, tras haber renunciado a su contenido que era incapaz de soportar, creyendo así escapar juntamente a la responsabilidad y al comercio: hoy agoniza en la dolorida responsabilidad de su total comercialización" (…) "quien se resista a esta integración se desintegrará en las mil lágrimas de su desesperación elegida". F. Savater, *El contenido de la felicidad*, Madrid 1996: "No ha habido época y Cultura sin drogas (…); la otra gran rama de esta alquimia la constituye el arte en cuanto poesía o música, mecanismo de distorsión de palabras, formas y sonidos, con el propósito de suscitar en el alma la revelación de la esencial extrañeza de lo real, a lo que algunos llaman en ocasiones belleza". Sobre el debate, entre otros muchos, también E. Trías, *El cansancio de occidente*, Barcelona 1992.

[1140] A. Finkielkraut, *La derrota del pensamiento,* 1987. Es interesante el reportaje en youtube "cultural Theory: British cultural Studies", con distintos libros sobre la función de la Cultura, la postmodernidad y la escuela de Birmingham. También "Post-modernism's Themes".

y del mercado[1141]. Uno, pensando que es él, es otra cosa [1142]. El fenómeno puede describirse como "efecto mariposa"[1143]: el gusano pasa a ser mariposa fruto de una metamorfosis. Es curioso este resultado de la difuminación o desvanecimiento del intelectual[1144].

[1141] Se trata del "Storytelling", que pone de manifiesto, con crítica anticapitalista, Christian Salmon, Storytelling, *La máquina de fabricar historias y formatear las mentes* 2016, ed. Península (Inés Bertolo Fernández, traductora): lo suyo es que pensemos lo que otros quieren. Las películas de Hollywood van estableciendo los márgenes mentales. Sobre el tema también Douglas Rushkoff, *Programa O Serás Programado: Diez Mandamientos Para La Era Digital*, edit. Penguin 2010 (original).

[1142] En este contexto, Noam Chomsky, *Libertad y Justicia*. Movimiento cultural Cristiano, 1999; *La propaganda y la opinión pública*, edit. Crítica 2002; *La fabricación del consenso,* etc.

[1143] También podría hablarse deL "fenómeno de la máscara". Sobre esta cuestión fundamental véase la obra de H. Belting, *Faces, una historia del rostro*, Ed. Akal 2021.

[1144] Se ha dicho que "de lo que se trata entonces es de *estar en el mercado*. Y éste tendrá la última palabra respecto a la proporción de *ser y estar* que a cada uno de ellos le toque en suerte. Quiero decir que si uno *está en el mercado y produce mercancías y las vende*, uno es un mercader aunque no sea eso solo. Bueno, los intelectuales también lo son" (http://www.monografias.com/trabajos40/los-intelectuales). Y en la misma fuente: "Es que los intelectuales, salvo excepciones, no son independientes, no son libres, tienen alineamientos, compromisos, simpatías, expectativas y aspiraciones de inserción en la estructura del Poder. *Buscadores insaciables de Poder*, para unos; *animales peligrosos que traicionan con facilidad*, para otros; lo cierto es que el Poder no sólo no les es indiferente sino que les atrae como a cualquier ser humano, pero por su función como intelectuales se hallan mejor preparados para buscarlo y ejercerlo en su propio beneficio. Por consiguiente, de su adaptación al poder resulta habitualmente que sus prácticas transiten por la ruta de la autocensura, la prudencia, la complacencia con el poder, la artificiosidad y el encarajinamiento de las cuestiones, antes que a la denuncia insobornable con firmeza y transparencia. Eso fue lo que sucedió en los noventa: su silencio se mimetizó en el jolgorio de millones de ingenuos, indiferentes, oportunistas y cómplices, mientras las voces discordantes, críticas y destempladas provenían de sectores en riesgo, vulnerables y desesperados buscando formas de organización y expresión novedosas. Por eso no resulta convincente pontificar acerca del compromiso de los intelectuales en esa década porque escribieron o hicieron películas o firmaron un manifiesto. ¡Por qué no se hacen estadísticas de consumo cultural por clases o niveles sociales! ¡Por qué no las hacen en el interior del país en lugar de atenerse exclusivamente a la ciudad de Buenos Aires donde siempre habrá una cantidad de consumidores de clase media que compre novedades para poner en la mesa ratona y que no se pierde ningún estreno de cine o teatro! Los noventa nos dieron esa caterva de intelectuales economistas, politólogos y comunicólogos".

Se daba luchando por la libertad. Cuando esta se consigue, sobra. Con cierta razón se ha dicho que al intelectual "la opresión le vuelve loco, pero la libertad le vuelve idiota" (K. Brandys) [1145].

O aquello otro de S. Below (*Herzog*): "aunque la gente sea ahora libre, la libertad no tiene contenido alguno. Es como una gran variedad llena de aullidos". El único consuelo es que el mundo no necesariamente verdad.

En definitiva, las metamorfosis, los falseamientos, las simulaciones, los espejismos, son lo propio de la civilización avanzada [1146].

La disyuntiva es: o bien ser "intelectual inexistente", o bien serlo para entonces "dejar de serlo".

[1145] T. Todorov, *El hombre desplazado*, 1998, *L´ homme dépaysé*, 1996; puede verse también Enzo Traverso, *A sangre y fuego*, Edit. Prometeo, 2019.

[1146] Qué es apariencia, qué es verdad, es una de las preguntas del mundo actual, en un contexto donde la televisión manda (véase G. Bueno, *Televisión: apariencia y verdad*, Barcelona 2000).

CAPÍTULO 18. LA CULTURA ARTÍSTICA COMO TRADUCCIÓN DE LOS PRINCIPIOS QUE RIGEN LA REALIDAD SOCIAL EN TIEMPOS DE LA SOBERANÍA POP.

1. Mi crítica concreta, personal al capitalismo. Mercantilización y juridificación.

Seguidamente se expone, en primer lugar, por qué la Cultura es imposible o es un espejismo. Defendemos, pues, que actualmente la Cultura artística es una ilusión, una irrealidad o, si se prefiere en términos más expresivos, una piadosa mentira. Es esta una afirmación que no tendría importancia si no fuera por la creencia tan arraigada (en nuestra sociedad) de lo contrario; que es en las sociedades de nuestro tiempo donde la Cultura es más apreciada y donde se piensa que puede darse. Ello se debe, como vamos a apreciar a continuación, a que en todo tiempo y lugar mandan una serie de disciplinas de las que otras son reflejo. El quid entonces es observar cuáles mandan actualmente para observar qué papel ocupa la Cultura. En segundo lugar, este debate, un tanto irónico, sirve también para explicar (en sintonía, si se quiere, esta vez, con las críticas habituales al capitalismo) dónde está el origen de este enfoque del capitalismo perturbador; que, no lo está tanto en el capitalismo manipulador en cuanto tal, como en el dominio de las disciplinas económicas y de otro tipo sobre la realidad social. En definitiva, me sumo a la crítica del capitalismo, aunque no comparto el credo de esa crítica, en los términos que habitualmente se plantean.

Es preciso distinguir entre, por un lado, "principios del orden social o **disciplinas**" dominantes, en un determinado período histórico y, por otro lado, disciplinas dominadas. Según esto, en todo momento o lugar existen unas "disciplinas" dominantes o principios rectores que impregnan su tiempo[1147], de tal modo y manera que estas otras pasan a ser la versión que tienen aquellas otras respecto de estas últimas. Y es así que uno, pensando que cultiva un **oficio** determinado, en realidad, lo está realizando en la versión de ese otro diferente. ¿Cuáles son, entonces, esas disciplinas **dominantes** actualmente en nuestro entorno cultural de occidente? Principalmente, la economía (y su libertad de mercado y de consumo, el comercio, la información, la tecnología, el periodismo y los medios), el derecho y la política.

Podría afirmarse, igualmente, que a explicación que sigue satisface a la versión, tal divulgada, del capitalismo manipulador. Aunque con una explicación no del todo coincidente. Interesa hacer hincapié en el fenómeno de mercantilización como espíritu del tiempo.

El resultado tiene algo de **gracioso**. Es como una visión borrosa (o perturbación de la vista) a la hora de reconocer los personajes en el escenario. Es esta una aportación interesante del actual diseño social: mientras nos creemos una cosa resulta que, sin saberlo, somos expresión de otra diferente. La explicación es clara: unas disciplinas dominan y aportan su versión de las otras que dejan, pues, de ser propiamente tales. Lo **ideal** sería que todas las "disciplinas" se manifestaran de forma perfecta. Más bien, lo característico siempre ha sido que algunas dominan y otras son su traducción. Pero, como decimos, el nuevo modelo social tiene un lado amable o entretenido, propio de todas aquellas situaciones, no exclusivas obviamente de la Cultura, donde se dan falseamientos. "Cuando lo falso ocupa el lugar de lo verdadero, necesario es disimular lo verdadero"

[1147] Peter Burke, *¿Qué es la historia del conocimiento?,* Edit. Siglo XXI, 2017.

dice Gide por ejemplo (*Los sótanos del Vaticano*). "Hombres de burla, todo mentira y embeleco" (*El Criticón* de Gracián)[1148].

Se entiende así que, si un día uno coincide con un supuesto hombre de Cultura, se ponga **en guardia**: ¿qué disciplina podrá estar representando; la mediática, la política, la de un hombre de negocios? Algo de esto será, si triunfa en la Cultura. Ocurre en todos los oficios: el juez que se consagra como juez consigue entonces dejar de dictar sentencias para pasar a gobernar los jueces. El abogado consigue ser al fin un referente de la abogacía cuando pasa a organizar la oficina y deja de hacer demandas. Uno es representativo de algo cuando se convierte en otra cosa distinta. Lo suyo es que representemos papeles sin saber si se corresponden con nuestra propia identidad o, como ya expresó Pico de la Mirandolla, es que el hombre es como gran camaleón, fruto de una naturaleza etérea y tornadiza[1149].

Se trata aquí de confirmar simplemente la imposibilidad de la Cultura artística. Al final, como apuntaba Saramago, lo que queda al intelectual es el cultivo de la "Cultura del **desasosiego**". En sentido no del todo distante, Borges lamentaba que hubiera habido tan pocas obras felices en la literatura.

La **historia** es una sucesión de distintas disciplinas, dominando algunas y manifestándose a través de otras. Hubo en efecto un tiempo en que **la religión** estuvo en condiciones de proporcionar una completa representación de la realidad, de tal modo y manera que las demás disciplinas, aun existiendo nominalmente, eran en verdad manifestación misma de aquella otra[1150]. Es entonces cuando se cumple el mensaje bíblico según el cual "el Evangelio reemplaza a la Ley", "la caridad suple a la Ley" [1151]. Basta por tanto una ley, la religiosa, que consigue explicar la realidad en su conjunto. Recuerda en este sentido por ejemplo Salvador de Madariaga que durante la Edad Media "se ignoraba toda distinción entre lo ético, lo estético y lo filosófico" [1152]. Los demás oficios son la versión de la religión para ellos.

[1148] Y, más modernamente, para R. Argullol, "la tragicomedia es el único género al que parece querer estar abocada nuestra Cultura. La comedia del escepticismo y del sarcasmo, del baile de disfraces en el que se ocultan los rostros de la angustia bajo las brillantes máscaras de la tecnología" (*El cazador de instantes, cuaderno de travesía 1990-1995*, ediciones destino p.42). Es significativo cómo el término "persona" surge como traducción romana del vocablo etrusco "prosopon", para designar tanto la máscara como a través de ella el personaje; A. García Calvo, "El actor: de la Antigüedad a hoy", en E. Rodríguez, *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, vol.1 1997.

[1149] Cita que tomo de E. Trías, *El artista y la ciudad*, Barcelona 1983 (2ª ed.).

[1150] "El arte ha debido a la religión su origen y sus inspiraciones más elevadas, más eficaces y más puras; los asuntos religiosos, incomparablemente grandes e importantes en sí mismos, afectan hondamente el alma humana, inflamando la imaginación y abren al entendimiento vastísimas perspectivas" (Manuel Milá y Fontanals, *Estética y teoría literaria*, manejo la edición de la editorial Verbum 2002).

[1151] *Epístola a los Gálatas*.

Por contrapartida, la "**libertad religiosa**", como principio elemental de nuestro tiempo, viene a ser la versión que la economía y el derecho tienen en materia religiosa. Dicha libertad es propia del "Derecho mercantil de la competencia" contrario a los monopolios y basado en la afirmación de varios competidores. En cambio, desde de punto de vista religioso, una religión no puede ser verdadera al mismo tiempo que lo son también todas las demás. Desde luego que tendrá que imperar la libertad religiosa, pero esto es algo distinto de hacer religión. Y es que, incluso huyendo de cualquier fanatismo, no es admisible, en clave solo religiosa, que una religión sea verdadera y también las demás. A nos ser que se enfoque el asunto de otra forma, es decir, buscando los puntos de únicón a todas ellas (este sí podría ser un enfoque religioso, alternativa a la libertad religiosa, en esa otra clave de religión misma[1153]).

El Derecho inventa el Estado de Derecho, y convence la fórmula, y entonces la política o lo militar o cultural, etc. pasan a ser traducción de un concepto jurídico.

En la **actividad musical** un primer modelo que cobró arraigo históricamente fue el del músico-poeta en Grecia, el del músico-cura en la Edad Media y durante el Renacimiento el de músico-funcionario al servicio de reyes y mecenas. Pero llega un momento en que el músico se emancipa del gobierno y es propiamente músico. Llega a su esplendor y, entonces, se observan poetas que son músicos como Verlaine, o filósofos-músicos como Nietzsche o Schopenhauer (para quien la música llega a ser la representación objetiva de la realidad) [1154].

[1152] Salvador de Madariaga, *Guía del lector del Quijote. Ensayo psicológico sobre El Quijote*, Ed. sudamericana, 1972; María Zambrano, *El hombre y lo divino.*

[1153]Nos hacemos eco por ejemplo de *La rama dorada: un estudio sobre magia y religión* (en el original en inglés *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*), del antropólogo escocés **James George Frazer** (1854-1941). *La rama dorada* indaga en los aspectos comunes de las religiones, desde las más antiguas hasta otras más recientes. Para Frazer las distintas religiones primitivas tienen características en común. Además, las Culturas del mundo han seguido un proceso semejante en su evolución religiosa: comienzan relacionándose con las actividades mágicas y derivan en religiones bien establecidas.

[1154] La disciplina del **comediante: p**udo ésta primero estar en letargo, a la espera de ser descubierta y representada por algún genuino actor. La comedia como disciplina, por un lado, y el comediante como oficio o actividad, por otro lado, llegan a un feliz punto de encuentro en el período barroco. Durante más de mil años había dormido el instinto mímico del pueblo "hasta que llega el Barroco y engendra la figura del *comediante*" dice R. Alewyn. Impregna su tiempo y otros, creyendo ser ellos, son comediantes, incluso los poetas. Aunque "ya a finales de la Edad Media se nos informa aquí y allí de bufones viajeros que se presentaban en compañías y que en podios construidos vastamente estrenaban farsas rudas" es *ahora (en el Barroco) cuando los bufones aparecen como si ascendieran de las aguas subterráneas. "Súbitamente emergen de la oscuridad de la historia"* (R. Alewyn, "Máscara e improvisación" en *Problemas y figuras. Ensayos*, Alfa 1981).

En el propio **plano individual**, es común, o inherente a la realidad incluso cotidiana de las cosas, que una persona ejerza una actividad y que, sin embargo, tenga "alma" de otro tipo, incluso de tipo opuesto. Si, en nuestro mundo, lo típico son los oficinistas, ¿cuántos de ellos no tienen un alma más bien artístico o similar? Por contrapartida, a veces observamos personas que han terminado (por ejemplo) en la literatura, sin vocación (arrastrados por las circunstancias, o por la casualidad de encargos editoriales en los que no pensaron), o sin tener un "carácter" de este tipo. Los ejemplos son infinitos.

Carl Jung, por ejemplo, es un científico, pero en realidad un artista o místico. Este caso es singular, porque el propio Jung lo sabía. Y tuvo que realizar un esfuerzo por mantener su imagen como científico que a él le interesaba.

Las propias novelas describen procesos de este tipo. En el fondo, es lo que le ocurre a "Trotta", personaje protagonista de **Joseph Roth**, *La marcha Radetzky:* entre otros temas que plantea esta magnífica obra, uno de ellos es el debate de Trotta, aparentemente militar pese a que su naturaleza era la de un profesional cultivador de un oficio. Trotta se siente "obligado" por tradición familiar a ejercer la profesión de militar. Pero la novela (al describir la vida del personaje) nos describe sus reacciones. Para nada se corresponden con lo castrense; de hecho, llega a no actuar de tal forma; por puro instinto; no dispara contra unos manifestantes; duda del mundo que le rodea, incluyendo del Emperador mismo. La grandeza de la obra, entre otras, está en el final. Pese a su falta de fe en el Imperio, reacciona violenta pero noblemente frente a unos húngaros que despotrican del Emperador. Ante este le obliga a abandonar el ejército. Pero cuando llega la Gran Guerra, pese a haber dejado de ser teniente, se alista. Muere, además, en un acto bondadoso ayudando a los demás: muere yendo a un pozo a recoger agua. No propiamente en acción militar.

Los principios **del arte** pueden en efecto llegar a impregnar la política y la ordenación social (los gobiernos de Nerón, Hitler, Luis de Baviera, Pedro el Grande, el "höfische Kunst", el Estado de la Cultura ilustrado son –salvando las distancias enormes entre ellos, así como temporales- ejemplos de posible traslación de principios artísticos al poder[1155] y a la realidad misma [1156]). En otra parte de este trabajo se profundiza en los riesgos del traslado al mundo social, o traslado de valores a ese campo, provenientes de elementos que son válidos en el arte pero no en ese otro plano.

[1155] Trabajo histórico de referencia, como es bien conocido, es el de Henri Murger, *Escenas de la vida bohemia*, 1843; pueden verse otras obras citadas en Jordi Luengo López, "Escenas de la vida bohemia. una aproximación a la creatividad amoral del «submundo» urbano", *Dossiers Feministes*, 10, 2007.

También encontramos algunas referencias, para el enfoque que proponemos, en la conocida obra de teatro *Calígula* de Camus.

[1156] Se ha dicho, respecto de Giner de los Ríos, que "no es hipérbole sugerir que para Giner es el arte la suprema actividad humana. La vida como obra de arte es la sustancia de ese ideal" (Juan López Morillas, *Hacia el 98, literatura, sociedad, ideología*, Editorial Ariel 1972).

Por contrapartida, se presenta el fenómeno contrario, esto es, que el arte sea representación de otras disciplinas, la propiamente mercantil por ejemplo [1157]. El fenómeno puede ser subrepticio, desnaturalizador.

Tras la **segunda mitad del siglo XX** lo dominante es la mercantilización y juridificación. "La moral de nuestro tiempo, por mucho que se hable, es la moral de la producción", apunta Robert Musil en *El hombre sin atributos*. Por su parte, Otto Weininger *Sobre las últimas cosas* [1158] afirma que "el buscador de conocimientos es transformado por la influencia de la economía en un inquieto ser hogareño, la vehemencia de su juventud se reduce a una broma insípida. En lugar de la grandeza de la sed de conocimiento, tiene la sonrisa arrogante del incomprendido".

Lo "otro", que dice manifestarse como tal, en realidad es traducción de aquello otro. Uno dice ser algo, pero en realidad es representación del mercado, o del Derecho [1159].

"Todas aquellas obras que poseen valor se las convierte en mercancías. El grito de 1968 carecía de sentido en 1975, ya que el arte pasó de nuevo a los museos y las galerías. Así se democratizaba el arte, y el público podía acercarse a contemplar las obras de arte" [1160].

La idea es clara. El *Zeitgeist* de nuestro tiempo es, en efecto (como todo el mundo dice, y en especial los expertos en arte y Cultura), el consumo y la mercantilización, además de la política y el Derecho. Por tanto, si esto define la sociedad de nuestro tiempo, las distintas actividades de otro signo serán en realidad encarnación, expresión o reflejo de aquella.

Puede seleccionarse, para comentario de este conocido fenómeno, la explicación de **Peter Szendy**, *El supermercado de lo visible. Hacia una economía general de imágenes*[1161]. Sobre una base marxista (mayoritaria en las publicaciones de

---

[1157] Lily Litvak, *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español, 1880-1913*, Ediciones del Serbal, Barcelona 1988 p.50.

[1158] Antonio Machado libros 2008.

[1159] Con toda la naturalidad se presentan hoy días los debates de la economía de la Cultura por ejemplo Ruth Towse, *Manual de economía de la Cultura*, Editorial Fundación Autora 2013 tratando temas del apoyo económico los artistas y el apoyo público con más los beneficios fiscales los derechos de los artistas en comercio internacional la edición y las editoriales los mercados del arte.

[1160] Se consiguió socialmente la autonomía del arte cortando los lazos que lo unían a la actividad política e ideológica (Valeriano Bozal, *Historia del arte; modernos y posmodernos*, Historia 16 número 50 1993).

[1161] Editorial Shangrila, 2021.

referencia), parte **Szendy** de esa mercantilización general a la que nos referíamos. Y en concreto proyecta esta crítica a las **imágenes**, afirmando que vivimos "un supermercado de imágenes" y que "el dinero está en el fondo de la intercambiabilidad de las mismas; fenómeno que viene a ser un metacine como universo, para Deleuze". En definitiva, este autor proyecta su crítica al capitalismo sobre el mundo de la imagen y la sensorialidad. Los sentidos están construidos socialmente, conectando con K. Mark y Walter Benjamin. En definitiva existe una visibilidad saturada que hoy nos llega desde todas partes, que nos rodea y nos atraviesa[1162].

Cuando algo es inauténtico, ¿mejor sería que desapareciese?[1163] Actividades y oficios hay muchos. Pero ¿qué disciplinas representan realmente, en qué proporciones? Es preciso desconfiar de aquello que dicen ser los actores. Las máscaras se han incrustado en las caras. La realidad de mercado se extrapola a otros ámbitos[1164]. En este sentido, desde la musicología, Jacques Attali afirma que el músico, sucesivamente sacerdote, narrador, juglar, ministro, empresario, *vedette*, "ha terminado convirtiéndose en una mercancía que se compra, se vende, se consume, se gasta y se tira, bajo una pedagogía de

[1162] La cuestión de las imágenes viene bien como explicación de este mundo cambiante, entre lo real y lo aparente, de lo que está enfrente y o que está oculto. Si esto es así, de lo que se trata es de que haya imágenes culturales. Así pues, existe una economía propia de las imágenes, lo que denomina "iconomía". Deleuze la había vislumbrado al escribir, en páginas inspiradas por Marx: "el dinero es el reverso de todas las imágenes que el cine muestra y monta al derecho". Para Peter Szendy la mirada no descansa, tampoco la imagen. Las imágenes se persiguen, se cazan y se sustituyen unas a otras. El mundo es una sucesión de imágenes. En el supermercado total de lo visible, uno da su exiguo tiempo por imágenes que circulan de pupila en pupila.

[1163] Mario Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo;* César Antonio Molina, *¡Qué bello será vivir sin Cultura!;* Alain Finkielkraut, *L'après littérature*.

[1164] Nos preocupa en este ensayo la pérdida de identidad de lo intelectual o el pensamiento, pero es claro que la extensión de la realidad de mercado es un problema en cuanto tal, que conecta con el tema de la globalización, con sus progresos y sus miserias. Sobre esto existe numerosa información, por ejemplo a través de youtube: C.K. Prahalad, *Globalization's Effects on the Global Poor* (por youtube) y *The fortune at the bottom of the pyramid (libro)*; Z.Bauman, *La globalización, consecuencias humanas*, 1999.

El mercado es la nueva forma de manifestación de un imperio, el norteamericano, basado en esta realidad de mercado y, a su vez ésta, en el poder de las "corporations" y los lobies económicos. J. Prokins, *The secret history of the american Empire*: el nuevo imperio no es militar se basa en una realidad mercantil, donde no obstante lo militar interviene como última ratio; se basa en las corporaciones y cómo se infiltran en paises dejando a éstos finalmente con problemas ambientales y de mayor pobreza. El electorado no está informado y es tratado como un eslabón de estos mecanismos de poder que aquel desconoce, dominando las corporaciones el propio pensamiento y los mecanismos democráticos. Los reportajes sobre el poder de las corporaciones son muy numerosos: *between friends, short film on finantial lobby*; *the power of lobbiyng, etc.*

consumo o *show business*" [1165]. Y, para enredar aún más si cabe, si bien todo es mercado, resulta que éste es "información"[1166].

Es preciso profundizar para descubrir ante qué realidad estamos. Que todo se ha convertido en un puro mercado, un simple espectáculo, moda, política, parece asumirse ya por todos[1167]. Los cantantes de rock, los actores de cine, las estrellas de fútbol y otros deportes han reemplazado a los intelectuales como directores de conciencia política de los sectores medios y populares y ellos encabezan los manifiestos, los leen en las tribunas y salen en la televisión a predicar qué es bueno y malo… Es lo coherente con la soberanía popular. "Porque en la civilización del espectáculo, el intelectual solo interesa si sigue el juego de la moda y se vuelve un bufón"[1168]. Cuando es él, porque es conocido socialmente, es otra cosa.

2. Las vías de la Cultura artística o literaria.

Con algo de hipérbole para que la atención del lector no decaiga, podemos decir que las vías de la Cultura son, por tanto:

Primera, hacer carrera como político, deportista, periodista (…) y, acto seguido, conseguido el impacto social necesario, dar ya el salto a lo cultural, si es que esto realmente interesa. Los agentes de producción cultural son empresas, por tanto, han de seguir los gustos del pueblo, el nuevo poder; es quien compra; la Cultura pasa a ser un reclamo "publicitario", igual que un inodoro o un detergente.

[1165] *Ensayo sobre la economía política de la música*, Ruedo Ibérico 1977.

[1166] Véase J. Huerta de Soto, *La escuela austriaca*, Madrid 2010: en principio lo económico se identifica en general con lo humano, pudiendo decirse que la "función empresarial coincide con la acción humana misma". Pero la economía depende de la información siendo el objeto de aquélla "estudiar el proceso dinámico de descubrimiento y tranmisión de información". Esto lleva a su juicio a la imposibilidad del socialismo en tanto en cuanto el Estado se ve en la necesidad de decidir por las personas, cuando resulta que no tienen *las informaciones* que éstas tienen para decidir por si mismos. Lo que puede terminar produciendo un desajuste con la realidad misma. Puede verse J. Huerta de Soto, *Geld, Bankkredit und Kojunturzyklen,* Stuttgart, 2011.

[1167] A. de Miguel, *Las ideas económicas de los intelectuales españoles,* Madrid 2003 estudia la relación entre los intelectuales y la economía. Pone de manifiesto, primero, que los intelectuales han defendido frecuentemente el desarrollo económico (por ejemplo, los regeneracionistas). Segundo, destaca la resistencia de los intelectuales a tener "tratos mercantiles", reprobándolos, siendo esta una actitud común entre los intelectuales, así como el recelo contra el consumo y la desconfianza respecto al funcionamiento del mercado.

[1168] M. Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo*, 2ª edición, Madrid 2012. Puede verse también A. de Miguel e I. de Miguel, *Las necesidades de los españoles a comienzos del siglo XXI*, Madrid 2004.

La segunda vía es la “suerte”, hacerse amigo de una productora, editorial, etc.

La tercera vía será vivir de forma subvencionada. Es una vida generalmente cómoda, pero anónima.

La vía tradicional, de un desarrollo en clave cultural, ha dejado de existir.

3. **Vías a disposición de la persona con interés cultural**.

En general, la “persona de Cultura” interesada en la Cultura artística (personaje de este ensayo) puede optar entre:

-Acudir a la historia, para obtener el placer estético que desea.

-Adaptarse al gusto de la mayoría.

-Ser oficinista.

-Pertenecer a una de las asociaciones de la Cultura “del baratillo”.

4. Tipos de personas con inquietud cultural en la sociedad de la soberanía popular.

En el mundo de la soberanía pop, en lo cultural, hay tres tipos de personas:

-Primero, las personas de la Cultura pop.

-Segundo, los profesionales del arte, generalmente con sueldo del Estado (comúnmente profesores).

-Tercero, oficinistas aficionados solitarios.

¡Ya era hora de que el trío Hollywood-Warhol-McDonald´s nos liberase de la Cultura! ¿Qué objetar a algo tan razonable como la libre decisión del consumidor? ¿Es que queremos imponer un criterio ajeno a la voluntad de la gente?

CAPÍTULO 19. *RIESGOS* QUE PLANTEA LA TRASLACIÓN -A LA POLÍTICA- DE PRINCIPIOS DE NATURALEZA ARTÍSTICA.

1. La Cultura más allá de la Cultura.

Seguidamente, se quieren completar las perspectivas que se han hecho, desde otra dimensión diferente. Se trata de exponer las dificultades del Estado de la Cultura. La ordenación social adoptando una ratio cultural presenta riesgos. A continuación van a exponerse.

La tesis de este trabajo es, esquemáticamente, que, por un lado, se necesita la Cultura artística, y que esta impregne lo social; pero que, por otro lado, cuando aquella se manifiesta se presentan elementos de riesgo en lo individual y en lo social. Este planteamiento nos lleva a un callejón sin salida, dado que, sin lo primero el resultado es pobre y se produce insatisfacción. Pero, cuando aquella se manifiesta de esa forma que se precisa, los resultados son arriesgados o indeseables.

Por tanto, aparentemente, estas reflexiones nos llevarían a concluir la ”imposibilidad de la Cultura”. Lo más seguro es, desde luego, partir de los postulados que rigen las sociedades actuales (soberanía popular y Estado democrático en todo su alcance). No obstante, nuestro modelo social-cultural carece de interés intelectual (podría designarse como “pop-bostezo”, o *pop*-modernidad). De ahí la necesidad de plantearse, pese a los posibles riesgos, soluciones en este plano de la proyección del arte como elemento de ordenación social.

Precisamente, el conocimiento de los problemas y riesgos inherentes a la traslación, para la ordenación social, de principios de naturaleza artístico-cultural, aporta la oportunidad de conocer mejor la posible solución del Estado de la Cultura, apostando por él pero tras descartar posibles elementos o tendencias no deseables. O al menos es una forma de estar preparados por si en algún momento conviene afianzar lo democrático evitando cantos de sirenas de lo cultural.

Así pues, es importante conocer dónde están los riesgos de ordenar la sociedad de forma no jurídica, artísticamente. Sigue, pues, un ensayo de las claves del tema que ocupa este trabajo. En consecuencia, lo primero es conocer los riesgos, para avanzar en este modelo, y no quedarse *a la orilla* del mismo.

El futuro está en este debate de los principios que han de afirmarse para ordenar el diseño social. Las consecuencias que se desprenden, para la sociedad, de afirmar el Estado de la Cultura, o bien en su lugar el principio democrático, son diferentes. La respuesta de la “conciliación” de ambos suele ser una forma de eludir una respuesta. Lo normal es que domine uno de los dos y que el otro sea expresión de sí mismo. El futuro está, pues, en el debate de los principios que han de ordenar el diseño social.

2. La necesidad del arte, ¿de algo nocivo?

Empecemos diciendo que la Cultura artística está guiada por principios que unas veces son compatibles con aquellos que pueden hacer regir el orden social, mientras que otras veces no pueden servir (y cuyo contagio o traslación a la sociedad puede ser riesgo).

El anhelo de totalidad, el afán de lo absoluto y puro sin oposición, la creación de incertidumbre, la aleatoriedad como punto de partida, la realidad definida de modo

trascendente, la irracionalidad misma, las ideas de desautorización y provocación, el sonido burlesco o insultante, la emoción colectiva, la danza social para lograr el objetivo de la felicidad *común*[1169], la posibilidad de los crímenes diversos (incluso asesinatos) que hagan atractiva la obra de teatro, ópera o fotografía... corroboran que los principios del arte, considerados globalmente, no puede servir para la ordenación social.

No obstante, estos principios son positivos, en su propio escenario o incluso cuando son ecos que llegan a lo político social. Por contrapartida, ha habido experiencias históricas negativas cuando los fascinantes [1170] principios de carácter artístico han impregnado el diseño social. El debate de interés es si se podría llevar a cabo de alguna forma un diseño social basado en el arte, aunque fuera una *realización contenida*, evitando riesgos.

Lo que quiero decir lo explica perfectamente G. K. **Chesterton**, a título introductorio: "el artista niega todo gobierno, acaba con toda convención. Solo el desorden place al poeta (…); es el sublevado sempiterno (…). La tesis es que nuestra civilización está amenazada por una *conspiración de orden puramente intelectual.* El mundo científico y el mundo artístico traman sordamente una cruzada contra la familia y el Estado (…). *El más peligroso de los criminales es el filósofo moderno que ha roto con todas las leyes*. En comparación con él, los ladrones y los bígamos casi resultan de una perfecta moralidad y mi corazón está con ellos. Por lo menos aceptan el ideal humano fundamental, si bien lo procuran por caminos equivocados. Los ladrones creen en la propiedad y si procuran apropiársela solo es por el excesivo amor que les inspira. Pero al filósofo la idea misma de la propiedad le disgusta (…). *El filósofo perfecto no trata de alterar las cosas, sino de aniquilarlas (…). Se trata de esos desdichados locos que, atiborrados de filosofía alemana, se atreven de cuando en cuando a lanzar una bomba (…). No maldigo vuestra bondad sino vuestra seguridad.* (G. K. Chesterton, *El hombre que fue jueves*)"[1171].

En *Crimen y castigo* de **Dostoyevski** recordemos cómo el personaje comete un horrible crimen por estar imbuido de ideas filosóficas y nihilistas. El desarrollo (en la mente del personaje) de estas ideas es lo que le lleva a cometer el asesinato, con un sentido de pérdida de noción de realidad; hasta que, una vez que comete el atroz crimen, aquel

[1169] "La libertad individual solo podrá apoyarse, expandirse, vivir en una palabra, si hay libertad colectiva" (Juan Ignacio Ferreras, *Masa, Cultura y el porvenir radiante*, Edit. Endymion 2002). No es suficiente la libertad personal. Ha de haber un diseño social apto para que puedan desarrollarse las inquietudes culturales. Este sujeto ha de dominar. El aislamiento no es la solución. Se aplicaría aquella frase de Saint Just que "el objetivo de la sociedad es la felicidad *común*" (Norbert Bilbeny, *La justicia compasiva*, ed. Dykinson 2015, página 108) o aquel conocido pensamiento nietzscheano del Origen de la tragedia. Puede verse también E. Fischer, *La necesidad del arte,* Editorial Península 1970 destacando que el arte es el medio indispensable de fusión del individuo con la totalidad. Su función es siempre despertar *al hombre total*.

[1170] Me hago eco de la expresión de Susan Sontag, Fascinante fascismo.

[1171] También: *"los pensamientos tienen sustancia, amigo mío. Cuando Usted imagina algo, lo está creando. Eso explica por qué un mal pensamiento puede ser también algo peligroso" (Jugando con fuego,* Arthur Conan Doyle*).*

despierta de su ficción filosófica; esta está en el origen de la desgracia. Precisamente, el tribunal observa que el personaje no es un criminal al uso y le condena a una pena relativamente leve, con lo cual la obra finalmente termina por ser un alegato a la posibilidad de cometer un crimen bajo estos influjos intelectuales, que no obstante llevan a la desgracia de quien los padece.

Pero estamos ante una constante histórica desde los comienzos mismos de la literatura. La propia *Ilíada* es una incitación a actos de este mismo tipo

También son magníficas, para este trabajo, las reflexiones de **George Steiner**, *Fragmentos*, [1172]cuando asocia la música a la muerte. El destino de Marsias en su combate con Apolo es ser desollado (para que Tiziano lo retrate). ¿Y las sirenas? El precio es la muerte caníbal. Lo que resulta a la vez innegable y profundamente enigmático es el hecho de que estas fábulas primordiales incrustan la genialidad de la música y su paso a nuestro mundo en un contexto asesino. ¿Qué nos dicen Orfeo, el desollado Marsias y esos marineros que mueren devorados acerca de la esencia de la música? Refiriéndose a Platón afirma Steiner que lo que importa no es la antigua sátira sobre el fatuo trovador Ion, sino el profundo malestar que hay en la teoría política y en el arte de gobernar con respecto a la música, la fuerza anárquica que trastoca la razón humana y el autodominio de la psique. Por lo tanto, constituye una amenaza directa a la disciplina moral y mental, indispensables para el orden cívico y privado. Perturba y exalta en formas que quedan fuera de la frugalidad de las estructuras a las que aspira una organización política adulta. De ahí la detallada legislación sobre la música que hace Platón en la República y en las leyes. Solo se permite en ciertos modelos.... Lenin tenía pavor de que la Apassionata de Beethoven pudiera desviar su voluntad bolchevique de las severidades requeridas. Hay todo un papel demoníaco de la música. Justo antes de morir Sócrates canta... Ahora bien, ¿podría la experiencia musical ser el único encuentro humano con el tiempo que esté libre de temporalidad tal y como la conocemos en los procesos biológicos y psicológicos? Entre otras citas, Schopenhauer asegura que cuando nuestro universo se extinga la música permanecerá... Cuando el lenguaje le pregunta qué es la música está declarando sus propias limitaciones... En las obras de Proust y Thomas Mann las palabras se acurrucan en los bordes mismos de la música... Más reconfortante que cualquier narcótico, la música puede llevar tanto a la reparación a las mentes enfermas como a la locura incipiente...". "La música podía inflamar la psique hasta una locura furiosa, hasta un frenesí erótico o una homicida lujuria de sangre... Literalmente la música podía enloquecer. Era un pharmakon, una droga a la vez medicinal y tóxica".

Si bien una cosa es dudar de todo y otra muy distinta carecer de principios[1173], lo cierto es que el mundo del arte, y en especial el musical, encarna a la perfección la realidad humana donde se esconce lo más bondadoso junto a lo más perverso. Estimula el arte el bien, lo alarga o estira o prolonga, igual que hace con el mal. En el arte queremos extremar lo humano; por eso el riesgo de la catástrofe, pese a ser momentos irrenunciables. Esta es la tragedia y la utopía y el dolor del intelectual.

[1172] Editorial siruela 2016.

[1173] Para Francis Bacon, *Ensayos del ateísmo,* un poco de filosofía inclina la mente del hombre al ateísmo, pero profundizar en la filosofía la conduce a la religión.

Se ha escrito mucho sobre el arte como liberación o satisfacción del hombre, o punto de encuentro de los estados más anhelados partiendo de que se necesita lo intelectual en su máxima dimensión. Es la herencia romántica del culto al arte cuyo desenlace final es el contagio de irrealidad por parte del orden social, otorgando a aquél un conocimiento superior al de la propia ciencia y asumiendo el lugar de la religión misma. El arte es la única salida frente a la realidad[1174]. Dios no ha muerto, como dicen algunos, solo lo hemos dormido.

Esta realidad cultural-artística o intelectual contiene una parte racional y otra irracional. A su vez la parte irracional tiene aspectos positivos y otros negativos. Solemos tener una imagen de la Cultura artística como si todos siguieran el arquetipo de Proust o Cemí (el personaje de Paradiso de Lezama). Pero valen manifestaciones diferentes. En todo caso, dicha realidad es mucho más amplia que la social. Y surge el problema del **contagio** de la segunda por la primera.

El arte tiene virtudes terapéuticas. Pero también se destaca su asociación con la melancolía y la depresión. La Cultura artística es el excitante que necesita nuestra vida, así como el calmante como solución frente al excitante. El afán del poeta sería parecido al del gladiador que, pese a sus heridas, vuelve a combatir; o el del marinero que, pese al naufragio, no puede evitar hacerse de nuevo al mar. Ya Ovidio expresó, en sus *Metamorfosis*, que no se puede extraer de la poesía ninguna verdadera ventaja; incluso se refiere a los infortunios que pueden atribuirse a los versos.

No hace falta, a este discurso, recordar, dentro de los riesgos, el **síndrome de Stendhal**[1175]. No es, como puede apreciarse, nuestro tema. No obstante, dejamos referencia del mismo, por la posible relación. Se trata de una enfermedad psicosomática que causa un elevado ritmo cardíaco, felicidad, palpitaciones, sentimientos incomparables y emoción cuando el individuo es expuesto a obras de arte, especialmente cuando estas son consideradas extremadamente bellas. Se denomina así por la experiencia que tuvo Stendhal en 1817 por su visita a la basílica de la Santa Cruz en Florencia. No obstante, lo común, socialmente, es lo contrario al citado síndrome, pese a que no conozco que se designe como "síndrome". Profundizamos, más bien, aquí a continuación en esa inevitable dimensión, que tampoco podemos olvidar, del arte, como fenómeno antisocial.

Hay un código posible trascendente y contrario a lo social y coherente o certero. Esta realidad intelectual, en todo su alcance, no puede llevarse a la ordenación de la sociedad. En este contexto surge el concepto de **"emoción**". El concepto de "emoción" es propio del arte[1176], pese a que se manifiesta en política.

[1174] E. Trías, *La dispersión*, Madrid 1971: "el arte es la única reserva que nos queda para hacer frente al principio de realidad (…)".

[1175] Con este título, "El síndrome de Stendhal", pueden verse estos libros; en especial, el de Magherini, Graziella, Editorial Espasa, 1990; igualmente, Claudia Velasco, con la Editorial Mil amores; y el de Sagar Herrou, con la Editorial Norma.

[1176] Gerald Brommer: "sin emoción se puede pintar, con ella se crea arte". Y citas similares de Francis Boag, David Bowie, Paul Cezanne ("una obra de arte sin emoción no es arte").

Siempre que todas las posibles manifestaciones irracionales se mantengan en un plano puramente irreal o intelectual no se genera un problema. El problema es cuando, con todo su posible alcance, quieran proyectarse sobre la propia realidad. Aquellas son mucho más amplias que lo social, donde solo pueden caber pautas racionales y principios de certeza. Es el mundo del Derecho y de la economía, única solución, pero insatisfactoria, donde también puede lógicamente tener cabida lo intelectual pese a que esto último tiene un campo más extenso.

Porque, como apuntaban Moritz o Novalis, el arte se basta a sí mismo, pudiendo justificarse que el entendimiento quede hechizado por la presentación de lo sensible e imaginario. Incluso se admite que falte autenticidad al intérprete, como dijera Diderot en *Paradoja sobre el comediante*. Cómo no admitir evadirnos mediante palabras, qué otra cosa puede hacerlo sino los mecanismos del lenguaje.

A esta "fiesta del lenguaje", al igual que a la "**fiesta del arte**", no podemos renunciar. Es preciso de alguna forma inventar o desarrollar estas fiestas, como motivo esencial de la concepción que propugnamos. El mundo del espíritu, la fantasía, el humor, pueden estar apegados a la realidad o también trascenderla. Schlegel llegaba a afirmar la superioridad del árbol pintado sobre el real, ya que aquel, pudiendo causar un mismo efecto, no presenta las incomodidades de este último. O como apuntaba Sartre los poetas son hombres que se niegan a utilizar el lenguaje[1177]. El arte es lo que hace consciente aquello que es inconsciente [1178]. Pero es necesario no envolver todo esto en la realidad misma, falseándola, a no ser que queramos dominar mediante el arte el mundo -que es diferente-, sino encontrar espacios y tiempos propios para el actor y la comedia.

R. **Wagner** (en *El arte y la revolución* y *La obra de arte del futuro*, 1849) aspira a lo absoluto y lo encuentra en el arte, que ha de ser pleno y dominar la sociedad, ya que el objetivo supremo del hombre es artístico. El arte no se opone a la vida sino que es la liberación del hombre. El fin social y humano es la creación de belleza. Richard Wagner la obra de arte es la representación de la religión viva. Y, por lo tanto, si el fin es crear belleza las reglas que pueden desprenderse pueden ser "inadecuadas" al orden social. Solo en tal clave intelectual pueden entenderse afirmaciones como aquellas de Marinetti cuando propugnaba quemar bibliotecas e inundar los sótanos de los museos.

La afirmación de los nuevos principios jurídico-sociales significa la libertad de los intelectuales y artistas. Pero este es el modo a través del cual las nuevas disciplinas (la economía, el derecho, la política, la información) expresan su versión para aquello otro, evitando el riesgo de hacer regir la sociedad por principios impropios a ella misma, válidos solo como arte, literatura, teatro, música, biología, filosofía o poesía. Aquello que no encaje bien, queda subordinado o ha de amoldarse a ello mismo. Y si es necesario decir lo contrario se crea una apariencia de tal. La Cultura artística o el mundo intelectual quedará **al margen** del diseño social es decir, del poder. Se habrá convertido en una expresión de otras disciplinas dominantes por efecto del miedo inconsciente a lo

---

1177 T. Todorov, *Teorías del símbolo*, 1977 (original en francés: *Theories du symbole*).

1178 E. Fromm, *Lo inconsciente social*.

intelectual. Por supuesto, el proyecto de hacer regir la sociedad bajo **principios ajenos** a los propios del orden social, ha sucumbido, surgiendo la duda de si es auténtica la intelectualidad o si se le ha privado de vitalidad o si es representación de algo diferente. La intelectualidad ha perdido una parte esencial, pese a parecer lo contrario. **Pero no hay otra solución. Solo cabe explicarlo**.

Una posibilidad sería **rescatar** la irracionalidad necesaria, en la forma poética positiva, en este plano de la impregnación social buscando principios rectores derivados de la misma que permitan su manifestación en lo social. De lo contrario, habrá de quedar al menos, en un plano puramente intelectual, la posibilidad de lo irracional. El fenómeno lo expresó Freud en términos de "malestar" o insatisfacción (la expresiva palabra es "Unbehagen") como consecuencia del arraigo de aquellas disciplinas que precisa el hombre para evolucionar y convivir (Freud lo llamó asimismo "Cultura", como compendio de las reglas de ordenación social[1179]) y de la renuncia inevitable a lo irracional[1180].

Ha de ser así, pero **siendo conscientes de la pérdida**, o reconociendo la fatalidad. El miedo a lo intelectual es inconsciente, porque lo negamos pensando lo contrario, que es lo que ocurre con todos los miedos que no tienen un agresor visible. Los intelectuales pasan a manifestarse bajo otras formas. Hasta lo que quiere contraponerse termina expresando su lógica, nos dice también Rancière [1181]. Goethe llegó a decir que prefería la injusticia al desorden. Posible, en el mundo intelectual es, por ejemplo, la noción de desorden, azar, incertidumbre, caos, arbitrariedad, proyecto total. Los románticos alemanes fueron sin duda quienes dieron mejor con estas esencias. El concepto central de la estética de Moritz es "la totalidad", igual que Schlegel y Schleiermacher. La misión del genio es la de anular el principio de contradicción mediante una lógica total, única y superior[1182]. Todos estos conceptos tienen encanto en su mundo propio. La única coherencia que admite Novalis es la del sueño y la imaginación, siendo obligado separarse del discurso racional. Novalis en su *Enciclopedia* considera que la verdad es siempre verdad absoluta. Y Schiller (en sus *Cartas sobre la Educación estética del hombre*) propugna una forma de arte inseparable de la vida cotidiana, transformador de las actividades rutinarias, con un impulso liberador al servicio de lo humano. El arte se basa

---

[1179] En *El porvenir de una ilusión* afirma S. Freud que por Cultura entiende todo aquello que es la vida humana una vez ha superado las condiciones zoológicas y se distingue de la vida de los animales. Puede verse E. Subirats, *Utopía y subversión*, 1975.

[1180] Necesitamos el orden (Freud, *El malestar en la Cultura*) porque tiene un beneficio innegable y permite al hombre el máximo aprovechamiento de espacio y tiempo, pero no nos contenta.

[1181] Donde menos puedes sospechar, los rebeldes confirman la lógica capitalista del sistema, idea bien desarrollada en el capítulo "las desventuras del pensamiento critico" en El *espectador emancipado*, 2010, citando a G. Debord, *La societé du spectacle*. Puede verse también la obra clásica de Rancière, *El maestro ignorante*. *Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*.

[1182] Marjorie Perloff, *El genio no original: Poesía por otros medios en el nuevo siglo*, Edit. Greylock 2010 original.

en la identidad de las actividades conscientes e inconscientes, decía Schelling, ya que lo consciente y lo inconsciente no debe ser sino "uno" en el producto del arte como creación absoluta. Los románticos amalgaman todos los contrarios. Wackenroder llega a exigir que el propio lenguaje verbal ha de expresar solo lo irracional, oscuro y misterioso (*Fantasía sobre el arte de un monje amante del arte*). La música describe los sentimientos humanos de manera sobrehumana.

El arte domina la sociedad mediante la expresión de sus principios propios, con la misión de liberar al hombre. Como decía Schiller, el arte es aquello que pone su propia regla. O, como expresaba Nietzsche, "el arte quiere hacerse el señor del caos que es, obligar al propio caos a convertirse en forma, matemática, ley, tal es la gran ambición"[1183]. El arte solo es arte cuando domina lo social, cuando consigue aportar "la regla" para el diseño social.

Estamos al menos ante una posible forma de entender lo artístico, lo espiritual o intelectual no coincidente con la realidad social y sus reglas propias.

En clave artística es posible, para construir una bella edificación, recurrir a la esclavitud con tal de lograr el bello efecto pretendido. El Derecho es el límite o solución, cierto. Pero el problema es cuando, por enfatizar lo último, al final terminamos con anular lo primero.

Nos referimos, seguidamente, al "riesgo" de los principios artísticos. En arte es posible lo moral y amoral, hasta el **asesinato** es posible e incluso deseable como medio de atraer la atención del oyente o espectador en el posible drama representado. Algunas veces los principios rectores del arte y del orden social son coincidentes. Otras veces pueden ser diametralmente opuestos. Pongamos un ejemplo de cada una ambas situaciones.

Empezando por la segunda situación, puede recordarse, por ejemplo, el magistral ensayo irónico y culto de Thomas De **Quincey**, *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*, publicado por primera vez en 1827 en la revista Blackwood, como una obra maestra del humor negro[1184]. En ella Thomas Quincey concibe la muerte como un espectáculo digno de ser visto y gozado. Cuando el asesinato está cometido y no podemos hacer nada por las víctimas, debemos dejar de considerarlo moralmente y pasar a juzgarlo como obra artística según las leyes del buen gusto. Con este planteamiento, De Quincey se retrotrae al «primer asesinato», es decir, el cometido por Caín sobre Abel, y a otros famosos de la historia, hasta concluir en los de mayor actualidad en el mundo anglosajón de la época. A este respecto, dice desdeñar el veneno y demás «innovaciones abominables venidas de Italia» en favor del tradicional corte de garganta. Pretende discutir con los detractores del asesinato dado que «cuando se les oye hablar se creería que ser asesinado tiene todas las desventajas e inconvenientes y que no las tiene el no ser asesinado», y recuerda a continuación las enfermedades y los pesares de que está libre el asesinado.

[1183] Frase que tomo de Julius Evola, *Cabalgar el tigre*, Ed. El laberinto, s/f.

[1184] Manejo la versión de la Editorial Espuela de Plata 2008.

Pero el tema es denso y lleno de ejemplos y matices, en cuanto a la lógica del asesinato en el arte y la belleza. Tomando lo bello como referencia, no se justifica el asesinato. Pero el hecho admite una dimensión estética. Hay crímenes que resultan artísticamente admirables. Veamos la cuestión en torno al cine, la fotografía, la pintura y la literatura.

El **cine** puede convertirse en un medio idóneo para exponer las acciones más degradantes del ser humano, tales como los homicidios, y acabar mostrándolos de la manera más hermosa y estética, haciendo que los ensalcemos y los elogiemos olvidando que, en el fondo, son conductas aberrantes pero que, de cierta forma, despiertan en nuestro subconsciente una suerte de agrado que nos hace venerarlos a través de esas veinticuatro realidades por segundo. Como es sabido, grandes cineastas han desarrollado la "*estética del crimen*", viendo cómo generan este peculiar sentido estético y cómo se pueden incluso asemejar a grandes obras de diferente índole de la Historia del Arte, brindándonos, a su vez, entre una larga escala de grises, una caterva de lecturas haciendo que todas ellas giren alrededor de la misma temática. Pueden ser incontables las obras en que el asesinato llega a convertirse en una obra de arte que nos perturba, asusta y nos deja, en definitiva, prendados. El proceso del crimen se convierte en parte de la obra de arte con fundamento estético. "Equiparar el asesinato a un proceso artístico que rebose de belleza remite a esa idea sobre la cual pivota esta reflexión: es apabullante apreciar como el cine puede presentarnos los actos más bestiales de una forma estética que hace que el espectador, sea admirador del género o simplemente curioso, quede, en definitiva, más que boquiabierto, prendado por estos procesos tan sumamente rocambolescos. **Yorgos Lanthimos** juega, quizá de manera inconsciente, con este binomio que supone la creación y el crimen, convirtiéndose en un esteta que acaba poniendo en simbiosis el gusto y el sabor de la venganza, idea que podemos decir audazmente que se convierte en un leitmotiv fundamental de sus tramas, puesto que la gran mayoría giran alrededor del concepto de *vendetta* y la creación artística. Esta idea de belleza subyacente en el proceso creativo criminal que culmina en una obra estética se hace aún más patente cuando observamos cómo esos procesos previos son presentados por Lanthimos de una forma casi científica y medida, al igual que los pasos que ha de seguir todo artista para dar lugar a su creación (…)" [1185].

Por su parte, "hay bellos **cuadros** que en el fondo son la recreación de un asesinato famoso: las varias versiones del apuñalamiento del revolucionario Jean-Paul Marat, por ejemplo. El visitante contempla el famoso cuadro de David, que presenta a Marat como un nuevo Cristo yacente, o la versión posterior de Paul Jacques-Aimé Baudry, en la que el asesino cobra el mismo protagonismo que la víctima, o la mucho más reciente y explosiva de Munch, en la que la mujer se instala ya en el centro de la tela. Hay dibujos espeluznantes de Goya, de Blake o de Degas, hay un cuadro de Van Gogh que muestra una rueda de prisioneros en el patio de una cárcel que él mismo pintó mientras vivía encerrado voluntariamente en el manicomio de Saint-Rémy-de-Provence después de

1185 Puede verse, con ejemplos, y larga exposición, Sergio Sanchis-Pérez, "¿Mitificación o barbarie? Cuando el cine hace del asesinato una obra de arte", 19 de febrero de 2021 (internet).

cortarse a lo vivo la oreja y darse cuenta con espanto creciente de que se estaba volviendo loco" [1186]. La lista sería interminable.

El mundo de la **fotografía** aporta el caso del Jemer Rojo en el centro de tortura S-21 (Phnom Penh)[1187]. Al momento de tomar las fotografías, estas jugaron un rol esencial en el proceso de identificación, represión y asesinato de quienes eran considerados enemigos del régimen de la Kampuchea Democrática (1975-1979). No obstante, tras la caída de los Jemeres Rojos, estas fotografías fueron utilizadas para denunciar a quienes las habían tomado, como si las imágenes no conservaran rastros de su función original y fueran reversibles. Por esto las trasladaron desde los museos y galerías de arte a los escenarios, de los libros ilustrados al cine y de Internet a los tribunales penales que juzgan a los exlíderes del Jemer Rojo.

En lo "**literario**", vale la frase "lo que ha pasado (en el atentado del WTC) es la mayor obra de arte de todos los tiempos", que pronunció el compositor Karlheinz **Stockhausen**. Su declaración le valió las iras de intelectuales y políticos. Esta declaración es expresiva. Generó mucha contradicción. Finalmente, el artista tuvo que dar explicaciones. En internet se encuentran amplias referencias.

Sobre la situación opuesta, de los principios artísticos y jurídicos en sintonía, estamos comprobando, a lo largo de este trabajo, cómo durante todo el siglo XX se produce un movimiento paulatinamente democrático como un todo. Pero, poniendo un ejemplo concreto, puede servir al efecto el "principio de transparencia". Damos por sabida su concepción jurídico-administrativa. Por lo que se refiere, sin embargo, al plano artístico, Riccardo **Donati**, en *Vitrinizados. Por una crítica cultural de la transparencia* [1188], estudia la evolución que sufre la transparencia en las edificaciones arquitectónico-artísticas. Sitúa sus orígenes en el siglo XIX (estudiando en especial el Crystal Palace de Londres en 1851), de modo subversivo y con connotaciones ideológicas o políticas (de hecho, autores como Dostoievski se opusieron a tal construcción por implicar nuevas formas de vida destructivas del pasado). Y afirma Donati que desde entonces, poco a poco, la transparencia ya no se refiere sólo a la creación de espacios caracterizados por una reversibilidad total de interior y exterior, sino que se ha convertido en un concepto clave en el debate político y social de todo Occidente**[1189]**.

Como podemos apreciar, esta dimensión tiene menor atractivo que esa otra, que da más juego.

[1186] Antonio Jiménez Barca, "Los crímenes en el arte", 17 de abril de 2010 (internet).

[1187] Vicente Sánchez-Biosca, "Las imágenes de los perpetradores, los artefactos de los perpetradores: el archivo nómade de Tuol Sleng (S-21)", en Cinéma & Cie, vol. XV, no. 24, Spring 2015.

[1188] Edit. Mármol Izquierdo 2020 (original en italiano en 2016).

[1189] Sobre este debate de la transparencia, imprescindible Gianni Vattimo, *La sociedad transparente*, Ed. Paidós 1990.

3. Sobre la arbitrariedad aprovechando un discurso de Moneo.

José Rafael Moneo Vallés pone de manifiesto la presencia inevitable de la arbitrariedad en la arquitectura, como si fuera un elemento consustancial a la misma. En su conocido discurso "Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura" [1190], al final del mismo parece poner de manifiesto cómo incluso en los períodos en que la arquitectura no ha sido esencialmente arbitraria, en realidad solo en apariencia dejó de serla. Visión esta un tanto socrática o sabia, de persona de madurez, sobre su propia disciplina. Vamos a confrontar, esta concepción de la arbitrariedad de lo arquitectónico, con la concepción de la arbitrariedad en lo jurídico.

Merece la pena dedicar, primero, unas líneas al conocidísimo discurso de Moneo: tras hacer un recorrido histórico, sobre la presencia de la arbitrariedad en la arquitectura desde sus propios orígenes (ya que el propio "*capital corintio*, elemento por antonomasia de la arquitectura occidental, fue fruto del azar") y tiempos más recientes del siglo XVII a la luz de las disputas en torno a Claude Perrault (y la importante división entre "bellezas positivas" y "bellezas arbitrarias"; tema igualmente muy tratado, así Simón Marchán Fiz, "Las querellas modernas y la extensión del arte"[1191]), llegando después a Gaudí (a quien Moneo considera como arquitecto prototípico de arquitectura reglada, o no arbitraria, igual que, más o menos, a Le Corbusier y Mies, o incluso las vanguardias), Moneo llega donde quiere llegar, que es a la actitud arbitraria sin ambages de la arquitectura del siglo XX.

Un primer punto de interés, del trabajo de Moneo, está sobre todo en las reflexiones que se permite hacer, fijándose en arquitectos como John Hejduk ("cualquier figura o colección de figuras es susceptible de ser transformada en una arquitectura"), James Stirling ("cualquier planta es capaz de adaptarse al uso que las oficinas reclamen, ya que la arquitectura es independiente del uso de modo que una forma elegida arbitrariamente puede estar en el origen de la arquitectura"), de modo que la arquitectura acepta la forma inesperada y aleatoria; y la forma se convierte en norma. Se fija Moneo en Hans Hollein para significar asimismo que *la forma de una bujía de un coche o de un radiador de un Rolls-Royce puede ser la forma de un rascacielos*. El dato clave pasa a ser la forma caprichosa animada por una fuerza interior. El arquitecto arbitrariamente inventa formas o, más bien, la forma se transforma en arquitectura arbitrariamente (citando a Peter Eisenman en este contexto).

Valorando estos ejemplos o testimonios, de marcada arbitrariedad en la arquitectura en un contexto histórico general, lo que parece transmitirnos Moneo es que, incluso en el pasado, la arquitectura ha podido ser arbitraria; pero, aunque pueda ser arbitraria la arquitectura, se evita la arbitrariedad con una actitud, esto es, la de pretender seguir unas pautas o así creerlo (un factor que, sin embargo, limita la arbitrariedad es la integración de la obra arquitectónica en el espacio provocando racionalidad de criterio).

[1190] Discurso leído el 16 de enero de 2005 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

[1191] Discurso leído en el acto de 25 de noviembre de 2007 en la real Academia de Bellas Artes y San Fernando.

Por tanto, en la arquitectura, la arbitrariedad puede manifestarse "en toda regla" [1192]. Diríamos más bien que la arbitrariedad se manifiesta en cualquier escenario, ya que la arbitrariedad es inevitable. Ahora bien, la diferencia entre el Derecho y la arquitectura está en que en esta última la arbitrariedad, al parecer, no provoca la destrucción del edificio, mientras que en el Derecho en cambio la arbitrariedad sí provoca la destrucción del edificio legal. Sin embargo, aparece inevitable, incluso al final de los procesos judiciales, aunque no podamos afirmarla. En Derecho no nos podemos permitir que decaiga la creencia o lucha, aunque sea una ilusión[1193]. Otro tema, que plantean estas posibles relaciones, es que la ordenación social pueda verse influida por principios no jurídicos, esto es, que pueda verse contagiada por esas otras disciplinas donde la arbitrariedad puede ser ley. De ahí la importancia de diseñar lo social jurídicamente, pese a que este modelo tiene también algunas desventajas (como estamos viendo en este trabajo).

4. La necesidad del imposible.

La función del Estado es la de proteger a los ciudadanos frente a posibles amenazas. La amenaza de la descivilización está siempre latente. En el orden social se busca la **seguridad** (que refleja el artículo 9 de la Constitución española). Siempre ha sido así, pero ahora más acentuado o mejor explicado[1194], fruto del fenómeno psicológico del miedo inconsciente a cualquier intento de ordenación social no estable y segura como consecuencia de experiencias pasadas [1195].

La idea de **totalidad** (y otras como azar o arbitrariedad) es solo posible como arte [1196]. Y lo totalitario es incompatible con la realidad social; debe negarse porque ésta lo

---

[1192] Sobre el tema también Manuel de Prada Pérez de Azpeitia, "Sobre el azar y la arbitrariedad en arquitectura", *Revista europea de investigación en arquitectura: REIA*, nº. 14, 2019, págs. 177-194; Gustavo Bueno, "Sobre las querellas, en general, y las querellas barrocas, en particular", *El Catoblepas, Revista crítica del presente*, nº164, 2015; Marc Jimenez, *La querella del arte contemporáneo*, edit. Amarrortu**,** 2010.

[1193] Sobre esta idea, véase Francisco y María Luisa Balaguer Callejón, *Verdad e interpretación en la sociedad digital*, Ed. Aranzadi 2023.

[1194] "Nada teme más el hombre que ser tocado por lo desconocido" empieza diciendo *Masa y poder,* de E. Canetti, uno de los mejores analistas y pensadores del siglo XX. A la masa, esencialmente, es inherente la idea de evitación de miedos.

[1195] Z. Barman, *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores,* 2006. Quien habla de la "obsesión por la seguridad".

[1196] Las ideas de totalidad y por ejemplo de pureza deben erradicarse en el ámbito social. "Totalizar no es acreditar un único valor, sino convertir al ideal en desvalorización del intrínseco estar-ya-cesando… ; en la pretensión totalizadora está el principal factor de polución de la siempre litigiosa reconciliación humana con lo humano. El peligro totalizador debe ser advertido con la mayor vigilancia. La universalidad es lo opuesto de la totalidad… Lo total bloquea la comunicación, inunda la receptividad del otro: para comunicar hay que parcializar, hay que aceptar la fragmentación… En cuanto

requiere por pura subsistencia [1197]. La sociedad en su conjunto no puede ser el problema. Lo cultural ha de favorecer la convivencia. Las alternativas posibles presentan riesgos [1198].

Pero el resultado insatisface. La Cultura con todo esto extraña el objeto perdido (precisa aquella moldear a su manera la sociedad pero no se puede), y crea en su interior un efecto melancólico[1199]. Se trata posiblemente de la melancolía postmoderna, que no es otra cosa que la suprema elegancia del saber perder[1200]. Ese no ver futuro, o cantar cuando se da todo por perdido o, más bien, por inútil. Un deseo de tristeza es la búsqueda de placer. Nos mostramos al servicio de una causa perdida, es lo que nos queda [1201].

---

todo la vida no puede ser experimentada de modo favorable" (F. Savater, *Ética como amor propio*, Madrid 1988). S. Benhabib, *Las reivindicaciones de la Cultura, igualdad en la era global*, 2002 original en inglés, 2006 versión en español ("no creo en la pureza de las Culturas o incluso en la posibilidad de identificarlas como totalidades significativas diferenciadas. Las Culturas son prácticas humanas complejas de organización divididas por relatos en conflicto; es preciso reconocer la otredad"). Esto ha de ser así. No queda otra solución. Pero no necesariamente por ello debemos entender que el arte es también esto, sin perjuicio de que sea una opción de entre las posibles. No comparto los esfuerzos de entender que necesariamente el arte ha de seguir esta misma lógica. Más bien, ha de negarse, no afirmarse. Pero reconociendo entonces que con ello se confirma el más puro fatalismo. Como apuntaba Nietzsche hay una propensión al todo de los ideales transmundanos como clave del nihilismo moderno.

[1197] S. Freud, *Paranoia y neurosis obsesiva.*

[1198] Lo vio perfectamente F. Alonso-Fernández, *Formas actuales de neurosis*, refiriéndose precisamente a E. Fromm: participa de la opinión de éste acerca del posible factor de enajenación y manipulación del hombre moderno, pero se pregunta finalmente: "la grave cuestión estriba en cómo han de producirse estos cambios socioculturales (la verdad, la justicia, la amistad, el amor, que proclama Fromm). Y concluye que hoy día toda revolución de este tipo no llevaría a nada liberador sino a desconfianza y un posible "cambio de amo".

[1199] S. Freud, *Psicología de masas*. O, recordando a Kierkegaard, "el espíritu está entonces en el hombre como soñando. (…) ¿Qué es entonces lo que hay? Precisamente eso: ¡nada! La nada engendra la angustia. Éste es el profundo misterio de la inocencia, que ella sea al mismo tiempo angustia. El espíritu, soñando, proyecta su propia realidad, pero esta realidad es nada, y esta nada está viendo constantemente en torno a sí a la inocencia. La angustia es una categoría del espíritu que sueña. (…) *Así, la realidad del espíritu se presenta siempre como una figura que incita su propia posibilidad, pero que desaparece tan pronto como le vas a echar la mano encima quedando solo una nada que no puede más que angustiar. Éste es su límite mientras no haga más que mostrarse".* (…) Sucumbió a la angustia, amándola al mismo tiempo que la temía. En el mundo no hay nada más ambiguo que esto.

[1200] Roger Bartra, *La melancolía moderna*, Edit. Pretextos, 2019; Roger Bartra, *El duelo de los ángeles*, 2004.

[1201] C. Gurméndez, *La melancolía*, 1990.

Empujados por un progreso que no cura lo principal, quizás lo agrava[1202], sigue cayendo el reloj de arena con ocasionales presencias de belleza. Las nuevas épocas aparecen con exceso de sentido que el melancólco ser no abarca. Las cartas ya no se envían. El objeto deseado se ve al fin imposible, sonriendo. La desesperanza deja ver un rostro mudo. La melancolía de estatuas silenciosas de Chirico es compañera de impotencia y sinsentido. Solo queda tomar la pluma por no saber tocar un piano[1203].

Pero es un problema al final de una minoría, porque lo común es "el hombre sin esta espiritualidad" donde "*no hay ninguna angustia"*. Lo normal "es un hombre que está demasiado satisfecho y falto de espíritu como para poder angustiarse" (Kierkegaard). Se trata de que la mayor parte entren en el bienestar o el capitalismo.

Debemos *adentrarnos en el misterio* de lo artístico, qué encierra, descubrirlo, ver qué esconde, controlarlo y darlo una solución. "La música se implanta en lo más telúrico de un fondo irracional que conduce a expresiones primigenias de éxtasis y de enajenación ceremonial"[1204]. La música se identifica con fuerzas instintivas, fantasmagóricas, irreales, lo recóndito de lo humano. A ella es inherente el contenido vital, porque la música es expresión de una "forma viviente" (Langer) [1205]. En general, todo lo artístico, cultural intelectual participa de irracionalidad positiva y negativa **[1206]**, origen de este miedo inconsciente [1207].

[1202] Svetlana Boym *El futuro de la nostalgia*, Edit. A. Machado 2015; Diego S. Garrocho, *Sobre la nostalgia: Damnatio memoriae*, Edit. Alianza 2019; Sarah Kofman, *La melancolía del arte*, Edit. Trilce, 1995; Timothy Bright, *Un tratado de melancolia*, 2004.

[1203] Para Zygmunt Bauman, la nostalgia nos lleva al deseo de "otro lugar" (a esto lo llama retrotopía), tema que nos conduce a las utopías. En *Retrotropía*, Ed. Paidós 2017.

[1204] E. Trías, *Música y filosofía*, Oviedo 2007.

[1205] A. Liberman, *De la música, el amor y el inconsciente*, 1993: la música desordenará los cielos (Santa Cecilia de Drysden). Para Milner (Los luceros del alba) hay dos monstruos, Behemoth y Leviatán: el consciente o superficial y el inconsciente o profundo.

[1206] Se confirmaría la siguiente apreciación de Edward Said: "el real o verdadero intelectual es siempre un intruso que vive en un exilio autoimpuesto, en los márgenes de la sociedad". El intelectual es un "exiliado y marginal, un aficionado, como un autor de un lenguaje que se esfuerza por decirle la verdad al poder" (*Representaciones del intelectual*, "introducción").

[1207] L. Rancière, *El espectador emancipado*, 2010: "el espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en los escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndola por ejemplo a la energía vital, que esa debería transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a

Se sugiere, pues, que la línea fronteriza entre la bondad y la **maldad** es bastante relativa: un milímetro y estamos del otro lado (Philip Zimbardo[1208]). "El hombre es a la vez lo más maravilloso y lo más terrible que pueda verse en el mundo" (Antígona 332, Sófocles).

"No solo los monstruos cometen crímenes; si únicamente los cometieran monstruos, los crímenes más monstruosos y aterradores de los que hoy tenemos conocimiento nunca habrían llegado a producirse" (Z. Barman, *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores,* 2006). Suele recordarse en este contexto a H. Arendt (*Eichmann in Jerusalem*, 1963) en el sentido de que Eichmann tenía un estado mental normal. "La mala noticia es que Eichmann no era el Demonio. Era una criatura corriente y nada excepcional". Esta idea es comúnmente citada. "No hay duda de que cada uno de nosotros puede potencialmente convertirse en un monstruo" (Primo Levi)[1209]. "De hecho, lo que más nos fascina de los asesinatos es que sabemos que la mayoría de los asesinos son gente cuerda y casi todos reconocemos que podríamos ser empujados a cometer un homicidio si se diesen una serie de circunstancias adversas o muy adversas que afectasen a nuestra necesidad de sobrevivir o reproducirnos con éxito"[1210].

La imposibilidad de un diseño social propiamente cultural, acorde al Estado de la Cultura, se observa en especial considerando los principios inherentes al arte, haciendo ver el riesgo que conlleva toda posible traslación, de tales principios, a cualquier esfera de gobierno.

A poco que se profundice debidamente en la naturaleza del mundo cultural o artístico se descubre lo variopinto de sus posibles principios rectores o esenciales [1211]. La Cultura artística tiene un propio código basado en la posibilidad de la sensación extraordinaria o la emoción de cualquier tipo.

La belleza es la antesala de muchas cosas negativas. Porque lo bello no es más que el comienzo de lo terrible (Rilke). "No quiero más que un veneno: beber, beber

---

unas historias que ha leído o soñado, vivido o inventado. Así son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que les propone (…)". Son muy conocidos estos pasajes, también difundidos a través de conferencias diversas…

[1208] *El efecto Lucifer, el lado oscuro de la condición humana*, p.46.

[1209] Z. Barman, *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*, 2006.

[1210] Michael P. Ghiglieri, *El lado oscuro del hombre*, editorial Tusquets 2005; Laureano, Luis y Miguel Ángel Castro Nogueira, *¿Quién teme la naturaleza humana?* Madrid 2008.

[1211] A.L. Cothey, *The Nature of Art* (2013). Véase también la *Historia de la belleza*, a cargo de Umberto Eco, edición de Lumen 2005. De Umberto Eco también *La definición del arte* 1967.

versos" (Mayakovsky)**.** Y nos remitimos a "El primer libro de Urizen", que es punto y aparte en la producción de W. Blake[1212].

Uno se dedica a todo esto por puro instinto. Asimismo, se descubre la imprecisión de sus propios límites, desde un punto de vista **ético**. Todos tenemos en mente pasajes, escenas, contenidos, relatos posiblemente amorales, incluso crueles o perversos. Una posible manifestación es un estetismo o esteticismo que se relaciona con un neutralismo moral que no anda lejos del nihilismo ético[1213]. Hasta el punto de que no pocos propugnan en nuestros días la necesidad de límites al arte, el retorno a la ética después de tantos desvaríos que han llevado finalmente a aquel a un callejón sin salida. Tema que, no obstante, no es para nada nuevo, ya que la discusión sobre si el arte (y en particular la música) ha de servir para la simple expresión del sentimiento, o ha de quedar dominada por la razón, viene de antiguo [1214]. El tema de la relación entre arte y moral, objeto de especial estudio [1215], surge a raíz de puros experimentos artísticos [1216].

Siguiendo con tales razonamientos, lo atractivo del mundo cultural-artístico es que este no es necesariamente como la realidad social, pese a tener una relación antitética de dependencia y de necesaria dominación de ella. Y además causa emociones necesarias y supera la realidad misma[1217]. Privar al arte de todo esto (como algunos pretenden actualmente) es privarlo de sus propios atractivos.

[1212] Puede verse William Blake, *Antología bilingüe*, edit. Alianza, 1987.

[1213] Carta a Louise Colet, 15-16 de mayo de 1852, citas que tomo del experto Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona 1995.

[1214] Véase, por todos, John Neubauer, *La emancipación de la música*; Varios autores (1994), con las características citas a Rameau sobre esta discusión, los enciclopedistas, etc.

[1215] W. G. Eliasberg, "Art: immoral or immortal", Journal of Criminal Law and Criminology Volume 45; Jennifer A. McMahon, Art and ethics in a material world: Kant' s pragmatist legacy. 2013. John Anderson "Art and Morality", Australasian Journal of Psychology and Philosophy, Volume 19, Issue 3, 1941, Published online 17th January 2008, (www.tandfonline.com). Timothy o' Leary, Foucault and the art of ethics, 2006. Un intento de rescatar un enfoque ético para el arte es el de de Félix Ovejero Lucas, *El compromiso del creador. Ética de la estética*, 2014.

[1216] Se nos cuenta, por ejemplo, un experimento artístico en una galería, por el cual el visitante tiene la opción de accionar una batidora muriendo un pez, planteándose la cuestión de si hacer esto al margen del arte está mal pero haciéndolo en un contexto artístico es correcto, o incluso original o apreciable. Por contrapartida matar animales todos los días para comer es algo corriente. Pero también están los derechos de los animales. En fin, ¿se aprovechan factores así, o emociones de tal tipo, para satisfacción personal (artístico); o se hace arte? (Oliver Kim, Of arts and ethics (www.toktalk.net)).

[1217] Reforcemos la idea con Harold Osborne. *Estética*, Fondo de Cultura Económica, México 1972: "la contemplación estética es un sueño provocado y el pasaje a lo real es un auténtico despertar. Se ha hablado con frecuencia del desengaño que

Dice Flaubert que "por eso amo el Arte. Y es que allí, por lo menos, todo es libertad en ese mundo de ficciones". "Se cumplen todos los deseos, se hace todo, se es rey y pueblo a la vez, activo y pasivo, víctima y sacerdote. No hay límites: la Humanidad para uno es un pelele con cascabeles que se hacen sonar al final de la frase como un titiritero con la punta del pie", añadiendo: "los heridos que caían heridos, los muertos extendidos, no parecían verdaderos heridos, verdaderos muertos. Tenía la impresión de asistir a un espectáculo".

El arte es un espacio para la paz y la bondad, pero también puede darse lo contrario, hasta la propia simpatía con la ilegalidad, bandidos, piratas, atracadores, presos que se fugan de la cárcel. El arte, en este punto, eso que es fruto hoy de la legalidad, nos libera hasta cierto punto de la legalidad, y nos "permite" lo contrario, lo imposible, o al menos satisface ese gusto popular o simpatía por lo ilegal. Lautremont en *Los cantos de Maldoror* ensalza el asesinato, el sadomasoquismo, la violencia, la blasfemia, la obscenidad, la putrefacción y la deshumanización.

El problema es que el arte necesita dominar lo social, si queremos dar satisfacción a necesidades humanas importantes. Y, sin embargo, al no ser esto deseable, acabamos concluyendo con una cierta frustración. La Cultura artística se compone tanto de bondad como de malignidad o perversión; de calma y agitación; de lo relativo y lo absoluto; de lo absurdo y el consejo más sensato[1218]. La parte de riesgo no es compatible con lo social. Pero se precisa que el arte tenga impacto en el diseño social.

Recordemos el teatro de la **crueldad** de Antoin Artaud[1219]. Para Artaud el teatro ha de perturbar, mediante efectos de luces y sonidos, procurar lo desagradable o irritar. Lo delirante es realidad[1220]. "El Teatro de la Crueldad ha sido creado para restablecer en el teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva, y es en este sentido de rigor

---

acompaña al regreso a la realidad. Después de haber presenciado una obra realista y cruel ciertamente la realidad debería ser recibida con alivio. Ese malestar es efectivamente el del durmiente que despierta. Una conciencia fascinada, encerrada en lo imaginario, liberada de pronto por la brusca interrupción de la obra, de la sinfonía, retoma repentinamente el contacto con la existencia. No es preciso más para provocar la repugnancia nauseabunda que caracteriza la conciencia de la realidad por estas observaciones ya podemos concluir que lo real nunca es bello. La belleza es un valor aplicable exclusivamente al imaginario y que comporta la negación del mundo en su estructura esencial".

[1218] Harold Osborne. *Estética*, Fondo de Cultura Económica, México 1972 página 89: "la vaguedad del sentido de una oración puede ser utilizada para obtener algún efecto artístico junto a una frase mal construida y defectuosa puede formar parte del material presentado por la obra, al ser dicha o escrita por alguno de los personajes. En esas circunstancias la oscuridad no es un defecto de la obra sino un rasgo distintivo de uno de los objetos presentados en la obra".

[1219] *El teatro y su doble*, 1938; o el *Manifiesto del teatro de la crueldad*, 1948.

[1220] Carlos Carrilho, *La crueldad creadora de Antonin Artaud y sus implicaciones para la formación de profesorado*, tesis, Madrid 2015**.**

violento y condensación extrema de elementos escénicos que debe entenderse la crueldad en la cual están basados. Esta crueldad, que será sangrienta en el momento que sea necesario, pero no de manera sistemática, puede ser identificada con una especie de pureza moral severa que no teme pagar a la vida el precio que sea necesario"[1221]. Esta concepción ha tenido especial influencia en el teatro. El arte ha de ser genuino, despertar las mentes, no ahorrar medios a tal fin. Debe aprovechar que es ficción[1222]. Esta vertiente conecta con lo que es toda una característica del arte contemporáneo, es decir, el gusto por la deformidad, lo grotesco, cruel o basurero (dedicamos todo un capítulo a este tema)[1223].

La emoción es algo propio en todo caso de esta realidad. El arte, simplemente, refleja **lo humano. El Derecho** solo ha de reflejar su parte racional. Tiene este el mérito de haberse adaptado, desde aquellos tiempos en que fue parte de un arte, a posiciones más lógicas, limando y desterrando, eso sí, todo aquello donde está la gracia. Si lo artístico, más completo, refleja mejor lo humano en general, que el Derecho mismo ¿por qué no es aquello y no esto, lo que rige el plano social? La respuesta en sentido negativo o contrario estará siempre en ese elemento de seguridad ya referido.

Como decía C. Baudelaire, "la música unas veces me lleva como un mar ... erguido el pecho e hinchados los pulmones... siento vibrar en mi ("vibrer en moi") todas las pasiones; otras, calma rasa ("calme plat")" [1224].

También valdría ese otro verso de C. Bousoño cuando expresa bien cómo lo dulce es lo propio de la música, igual que también lo más opuesto: "la música... estamos en un jardín donde todas las rosas resultan significativas, o en una selva, donde el desorden no es caos" ("Salvación en la música").

Basta con escuchar las producciones musicales, incluso las de mayor calidad, para darse cuenta de que no siempre las sensaciones producidas son de tipo benigno, dulce, gracioso o placentero, al predominar sensaciones cuyo atractivo está precisamente en proporcionar fuertes emociones algo desconcertantes, de tipo bastante oscuro por cierto, tan sublimes como inciertas. Se trata de un mundo interior sonoro donde es posible desde lo risueño hasta lo puramente violento, sin olvidar tampoco los característicos crímenes e incestos operísticos, posibles como arte, pero no como realidad.

[1221] Antonin Artaud, *The Theatre of Cruelty, in The Theory of the Modern Stage*, ed. Eric Bentley, Penguin, 1968.

[1222] Citamos también a Martin Faranan McDonagh, director de cine y dramaturgo, conocido en sus inicios por la brutalidad de su estilo o cultivador del teatro de la crueldad, conocido como in-yer-face, con aspectos violentos.

[1223] Aprovechamos para citar en este contexto dos obras, entre mil, que reflejan asimismo ese estilo del odio… permitido en arte: Lluisa Cunillé, *Aquel aire infinito*, Ed. Ñaque 2099, Angélica Liddell, *Ciclo de la resurrecciones* editorial la Uña rota 2015, que parecen escritas (de forma interesante) por personas perturbadas.

[1224] Poema "La música".

Los principios del arte trascienden los del orden social, porque expresan lo divino y lo demoniaco[1225], lo moral y hasta lo inmoral, la bondad y lo perverso, lo siniestro de lo que tanto se ha hablado[1226], lo bruto, lo psicótico, lo abyecto, lo monstruoso[1227], el terror...[1228], lo demente [1229], lo espectral[1230]. El gusto por la demolición o destrucción[1231]. El artista "roba", como afirma el dicho de Picasso y Wilde: "el artista mediocre copia, el genio roba". La excesiva presencia de lo falso, de la burla posible, de la risa, de la distorsión, de las máscaras… evidencia un código propio que no puede regir la sociedad.

Como apunta Manganelli[1232], el escritor de verdad necesita una libertad peculiar, en todo caso no liberal. Al liberal no lo tolera. Al literato le ahoga la libertad que tiene sabor a colaboración honesta y perfeccionista. Anárquica por naturaleza, la literatura lleva consigo un tabernáculo de venenos allí donde hay optimismo. Necesita al público para ser, pero se trata de un instrumento, porque no es fiel.

O, como apunta Francisco Umbral, contra el principio de certeza propio de la realidad social, "lo que hay que ponerle a la vida es duda, porque para añadirle certeza no se debe escribir".

La belleza como se explica en el génesis es transmitida por el ángel Azazel, pero aquellos que lo miran padecen la enfermedad de su alma[1233]. Después viene Fausto y la asociación del arte a lo demoniaco, etc.

[1225] Enrico Castelli, *Lo demoníaco en el arte, su significado filosófico*, ed. Siruela 2007, quien afirma además que lo típico del arte es producir además sensacnes de desgarramiento, lo oculto, la seducción de lo horrible., lo caprichoso y o horrendo.

[1226] Domingo Hernández Sánchez, *La comedia de lo sublime*, Ed. Quálea, 2009. Podríamos añadir la deformación, lo psicótico con Rudolph Arnheim, *Ensayos para rescatar el arte,* Editorial Cátedra 1992.

[1227] Domingo Hernández Sánchez, *Estéticas del arte contemporáneo,* Edit. Universidad de Salamanca, 2002.

[1228] José Miguel G. Cortés, *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Edit. Anagrama en 1997.

[1229] *¿Qué es la filosofía?*, de Giles Deleuze y Félix Guattari Ed. Anagrama 1993 (en francés en 1991), cap.7.

[1230] Alberto Ruíz de Samaniego, *Ser y no ser, figuras en el dominio de lo espectral*, Ed. Micromegas 2013.

[1231] Fernando Castro Flórez, *El arte en el tiempo de la demolición,* Ad hoc ensayo, Cendeac, 2003.

[1232] *La literatura como mentira*, Edit. Dioptrías, 2014.

[1233] "Desde sus orígenes, la belleza es en sí misma ambivalente. En efecto, el Ángel Azazel es al mismo tiempo *el fornido El* ("El" es el Dios más importante de las divinidades cananeas) y, según la tradición de las tribus palestinas, el jefe de Los Ángeles

El arte actúa a favor del hombre haciendo soportable su efimeridad y su dolor, pero también puede ser su encierro en el mundo.

Otra referencia de interés es Peter Sloterdijk, *El imperativo estético* [1234]. Tras expresarnos las maravillas del poderoso arte musical, nos expone también el **efecto demoníaco** que tiene dicho arte musical. Se fija Sloterdijk en cómo la astucia del diablo condujo -a una civilización como la alemana- a lo contrario de sí misma. Se fija, igualmente, en Thomas Mann, y su *Doctor Faustus*, de 1947 presentando la música como un territorio demoniaco; obra publicada para iluminar los secretos tenebrosos de la Cultura alemana, donde musicalidad y bestialidad se entremezclan de manera confusa.

Todo ello es fruto a mi juicio del esplendor de la música en Alemania. El problema, como decimos, es que sin un mundo ordenado musicalmente la realidad es un puro vacío. Deberíamos volver al riesgo, porque ahora sería "contenido", ya que no volveríamos a caer en los errores del pasado rescatando la parte vital del arte.

Merece la pena descender a Rainer María Rilke, a la primera de L*as elegias de Duino* (1922): "(…) pues la belleza no es nada sino el principio de lo terrible, lo que somos apenas capaces de soportar, lo que sólo admiramos porque serenamente desdeña destrozarnos. Todo ángel es terrible. Así que me contengo, y me ahoga el clamor de la garganta tenebrosa".

Como decía J. Addison, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos* [1235], "la imaginación es tan susceptible de placer como de pena". "Art has the power to upset, to disturb, to make us question our assumption, to change us" [1236].

---

rebeldes. También se le describe como un demonio del desierto a quien, en el día de la expiación, se le manda un chivo cargado ritualmente de todos los pecados, un chivo expiatorio que se lleva las fuerzas maléficas para que el sacrificio a Yahvé se consume y sea bien recibido. Así pues, mandar a Azazel, equivaldría a mandar al diablo (Levítico XVI). Desde esta perspectiva, la transmisión del Ángel a las mujeres encierra un aspecto diabólico, puesto que este arte de la belleza, al haber sido desvelado por un rebelde, no puede más que situarse en él frágil filo que distingue el Ángel de la bestia. Asociados a los metales y al arte de la guerra, los elementos del adorno se fraguan en el corazón del combate que libra el eterno contra la seducción de la carne y que se inicia ya con el diluvio que sigue a la transmisión de Azazel, como si las lluvias del cielo tuvieran la virtud de lavar los rostros de las mujeres pintadas y corruptas" (Dominique Paquet, *La historia de la belleza editorial*, ed. Claves 1998).

[1234] Capítulo 1 "El mundo sonoro", edit. Akal 2020. Original en alemán de 2014.

[1235] Ed. Visor, 1991.

[1236] Berys Gaut, *Art, Emotion and Ethics* (2007). Esta obra expone las distintas corrientes entre arte y ética (immoralism, ethicism, and moderate moralism, autonomism). También indaga en "The possibility of fiction-directed emotions". Del mismo autor "Art and Ethics" (2001) in Barys Nigel Gaut& Dominic Lopes (eds.), The Routledge Companion of Aesthetics. Rotledge. 341-352. En: Edward Goldsmith, art and ethics, The Structurist magazine nos 41-42, 2001 2002 www.edwardgoldsmith.org/41/ se

El problema no está en que haya un arte psicótico o demoníaco… El problema está en que lo psicótico y lo demoníaco contagien el diseño social y no digamos sus formas de gobierno. El quid no son las representaciones del arte sino los principios que lleva dentro.

Por ejemplo, los románticos alemanes nos presentan el arte en conexión con las ideas de esplendor, plenitud, totalidad y grandeza. Los antiguos griegos con lo dionisíaco. Los simbolistas con la espiritualidad transcendente necesaria. Las vanguardias, algunas al menos, algo parecido. En el fondo, una mística que envuelve realidades diversas. La traslación de los principios del arte al orden social sería un elemento de riesgo. Solo algunos de sus posibles principios tendrían una traducción amable o "democrática", por mucho que prime una versión de la Cultura infantil o ficticia. Es el tributo, en el fondo, que pagamos, para mantenerla alejada de la realidad. Esta versión idílica de lo cultural viene a ser muestra de simple desinterés. Sin llegar a tanto, la propia noción de absurdo es posible en arte. Puede darse la peculiaridad de que pueda ser más importante la sensación que provoque la palabra que el propio significado directo o contenido mismo de la palabra [1237].

El arte aspira a controlar lo social, quiere aportar su versión abierta de las cosas [1238]. Desde luego, en cuanto principios, los más genuinos del arte no son compatibles con los principios rectores de la ordenación social, donde obviamente los límites son mucho más estrictos.

El problema es que la solución está en un imposible, que sin embargo es necesario. Sin ese dominio de la realidad, mediante los principios generales del arte, la realidad insatisface. "Porque toda actividad ha de llegar a ser arte bello". En el primer programa del idealismo alemán redactado conjuntamente por Hölderling, Hegel y Schelling se

---

reseñan numerosas referencias de autores que identifican y valoran positivamente la relación entre arte, ética y verdad.

[1237] Por decirlo de forma entretenida, con José Alcalá-Zamora: "la poesía, sí palabras rotas por la emoción, que hieran, que fascinen, que, igual que el rayo, todo lo iluminen". Juan Ramón Jiménez: "¡Quiero cantar, y no sé qué! No es de palabras esta explosión aguda que en el corazón siento, son aromas que suenan bien, llantos que huelen bien, son mágicos ojos que se expresan con eco" ("Nostalgia", referencia que tomo de Á. Alcalá, Música, pintura, poesía", Editorial Sial 2014). Igual ese otro verso de Arthur Symonds "la música tenía el calor de la sangre, de pasión, que palabras nunca expresan bien" (the music had the heat of blood, a passion no words can reach").

[1238] A veces supone una reforma, otras un rechazo de la realidad misma. En esta última manifestación, la idea, entre mil pasajes, se expresa por ejemplo así: "sabes el odio que me inspira la realidad, la sucia existencia cotidiana de las cosas. Y que vivo para sabotearla, para hacerla saltar a mi alrededor con todos los explosivos que encuentro". "No seremos felices, se exaltó de nuevo, mientras no acabemos con esa cochina fuerza farisaica que poseen todas las cosas que llamamos realidad" (Darío Fernández Flórez, *Lola, espejo oscuro*, editorial Plaza y Janés 1950).

mantiene una idea semejante, es decir, hay que ir a un "Estado estético" [1239], para cuya realización es necesaria una educación de los ciudadanos en la belleza. Novalis propugna un "Estado poético", en sus *Aforismos políticos* que se publicaron en los Anales de la monarquía prusiana[1240]. El verdadero Príncipe es un Príncipe de artistas, director de artistas, pero donde cada ciudadano debe ser artista.

Profundizando en el tema: las nociones, por ejemplo, de arbitrariedad y de caos, plenitud, totalidad, pueden tener cabida como arte, pero son abiertamente incompatibles con el orden social. Si este se contagia de arte, surgen riesgos. La imposibilidad de la Cultura es la conclusión que no satisface. Ha habido momentos históricos en que tales influencias sobre lo social se han manifestado. Sin embargo, preferimos no ver tampoco aquello y mantener esa imagen idílica de la Cultura. No podríamos asumir que esta se relaciona de alguna manera con fenómenos oscuros; lo suyo es la indiferencia cuando algo ha dejado de preocupar [1241].

Provoca hasta sorpresa hoy aquello de Baudelaire de que "hay que ser sublime sin interrupción". No son así las cosas. Estas son sensatas y lógicas en su mediocridad. Sería interesante indagar en la forma permanente de toda realidad artística.

Se observa, por tanto, una incompatibilidad entre los principios rectores de lo cultural y aquellos otros que han de regir el orden social. A poco que se profundice se observará rápido la incompatibilidad de parte de la Cultura artística con la ordenación social. Y, sin embargo, el arte se proyecta sobre la sociedad. Para ser tal, aquel la necesita. *No solo necesita ese impacto social preciso, sino también un diseño social concreto para que aquella pueda darse.*

[1239] La palabra estética deriva de las voces griegas *-aisthesis*, sentimiento, e *-icá*, relativo a; la definición sería entonces, atendiendo a sus raíces: ciencia relativa a los sentimientos, más concretamente a la belleza. Se le ha definido también como "ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte". Arte, se ha dicho, es el lenguaje creado por la fantasía, por medio del cual comunica el hombre a los demás sus sentimientos y estado de ánimo. Arte es la expresión de la emoción humana por medio de la representación que da forma y significado a un ideal. Podrían seguirse citando definiciones de arte; la mayor parte de ellas coinciden en que el arte es una expresión de la emoción humana. En efecto, el arte no es otra cosa que una proyección del espíritu que se materializa, es la objetivación de un ideal, la materialización del sentimiento (www.avizora.com). A.L. Cotthey, *Nature of art*, Routledge, 1990.

[1240] Tomo estas referencias de Stefan Huster/Antonio Pau/ M.J. Roca, *Estado y Cultura*, Madrid 2009 p.54.

[1241] Existen reflexiones similares de Thomas Mann o de Schopenhauer. Elijo, en cambio, por ser más distraído, unos versos de Unamuno: "¿Música? ¡No! ... No, no la quiero, no cierres mis heridas –mis sentidos- al infinito abiertas... quiero la cruda luz... "¿Música? ¡No! ... No, no quiero los fantasmas flotantes e indecisos..." (Música). O ese otro verso de Wilfred Owen (1893-1918): "yo me he visto por intensos violines instigado" ("I have been urged by earnest violins..." –Música-).

Todos esos posibles conceptos que aquella puede llegar a afirmar (de lo sublime, lo absoluto, la plenitud, el anhelo de lo total y la unidad, lo transcendental, lo infinito, el éxtasis… la posibilidad misma de asumir el azar, la casualidad, la arbitrariedad[1242], lo absurdo, no digamos ya lo maquiavélico o perverso) son un peligro potencial para la realidad, pese a que esta precisa impregnarse de arte para poderse satisfacer. Ese imposible.

Sobre todas estas cuestiones existen muchas citas de interés y placer. La reflexión de T. Mann "es que el arte camina por la misma senda que el mal". "He perdido por completo la conciencia del bien y el mal, podría contemplar a sangre fría las escenas más crueles; en el sufrimiento e infortunio de la humanidad hay algo que no me desagrada" (T. Gautier). "Un artista no tiene ninguna clase de simpatías éticas. La virtud y la maldad son simplemente para él lo que los colores de su paleta para el pintor" (Oscar Wilde, sobre el arte y el artista). "Según algunos autores, solo a partir del conocimiento de que el arte nada tiene que ver con la vida, con la racionalidad práctica, y, por ende, nada nos puede enseñar, se explicaría el hecho de que en la ficción puedo sentir admiración e incluso desear que salga impune de su fechoría un criminal, ante el que, en la vida real, en una situación parecida, no sentiría más que desprecio". "Breton verá en la histeria el más grande descubrimiento poético de finales del siglo XIX". "Paul Klee se entusiasmará con los trabajos de Hans Prinzhorn sobre la relación, positiva, entre la creatividad y las enfermedades mentales". Por no hablar del "outsider art". "Los surrealistas convertirán las patologías en programa estético". En este contexto ha de verse por ejemplo el nazismo, como una corriente impregnada de principios de esta índole, una de las posibles manifestaciones del fenómeno. "Hitler se expresa con citas al modo de cualquier otro vanguardista" [1243].

El arte puede ser la **antítesis de lo social**. *Walden*, del escritor norteamericano Thoreau, representa una entrega del hombre a la vida solitaria, utópica y verdadera. La naturaleza viene a ser el propio interior del hombre. Huir del artificio y la falsedad puede ser retornar a lo natural y al interior humano, en la línea de aquello que San Agustín dijera: "no vayas fuera, en el interior del hombre habita la verdad".

En esta línea, en *Pan* de **Hamsum** el teniente Glahn, protagonista de la obra, es demasiado sincero, auténtico y natural como para poder vivir en sociedad. El protagonista es asimismo un símbolo del rechazo de todo aquello que sea convencional.

Pero son seguramente los cínicos quienes más sinceramente han representado esta actitud, huyendo del convencionalismo y de lo retórico, convirtiéndose en canes, como es el caso de **Diógenes** Laercio. En general, para los griegos, el perro es el animal impúdico por excelencia. "Perro" era un insulto para los que vulneraban las normas del

[1242] *Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura*, Rafael Moneo, Discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; "cualquier forma puede convertirse en arquitectura. Los arquitectos son capaces de transformar una imagen, una figura, una forma, en elemento arquitectónico y, en último término, en un edificio", afirmó Moneo, *El País* 17 de enero de 2005.

[1243] Esta cita está tomada de Félix Ovejero Lucas, *El compromiso del creador. Ética de la estética*, 2014.

mutuo respeto, el decoro y la decencia. Diógenes es el hombre perruno, el impúdico, kynikós y, por eso, frente al pensamiento emplea el sarcasmo.

El arte puede huir de la racionalidad, inevitable en cambio en un plano social. Pero, cuando puede, el hombre busca los instantes que le hagan abandonar la realidad gris, cotidiana y mediocre. Otros lo han expresado mejor de lo que el presente ensayo podría hacer: "Hay que estar siempre borracho para no sentir la carga terrible del Tiempo", dice Baudelaire. Y añade: "tenéis que embriagaros sin tregua. Pero ¿de qué? De vino, de poesía o de virtud, de lo que queráis. Pero embriagaos" *(Pequeños poemas en prosa*). Lo que Freud (en *El malestar en la Cultura*) llamaba la intoxicación y el arte como posible salida necesaria de la realidad. "Tenemos fe en el veneno" dice por su parte Rimbaud ("Mañana de embriaguez", *Iluminaciones*).

Es curioso cómo entonces la realidad se crea negando la realidad, en particular cuando se manifiesta este *animal latente*, al subir montañas, al comer o beber o al dormir. "Dormidos reposan ahora los salvajes impulsos" se dice en el *Fausto* de Goethe.

El *quid* estaría entonces en aprovechar lo aprovechable de este fenómeno. Como bien dijo el literato naturalista norteamericano, Le Conte, "la auténtica virtud consiste, no en la extirpación de lo inferior, sino en su sometimiento a lo superior. *Cuanto más fuerte es lo inferior, mejor, siempre que esté sometido*".

Falta por mencionar el riesgo de ser genio: **la locura y el absurdo.** La delimitación entre el genio y el loco es un problema clásico que está presente ya en Aristóteles *(Problema XXX*) y Platón (*Fedro*) donde se nos presenta al genio con rasgos, respectivamente, de melancolía y de enfurecimiento[1244].

Genialidad, melancolía y locura aparecen también interrelacionados en Kant (*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*), para quien la melancolía es algo positivo presente en aquella última instancia de la soledad metafísica, de lo sublime. Es significativo cómo los rasgos que Kant atribuye a los melancólicos vienen a coincidir con aquellos que acabamos de emplear para describir el genio (desprecio por las modas y las opiniones de los demás, hipersensibilidad para captar la belleza y el ideal, etc.). También una obra más reciente, del ensayista de arte László F. Földényi (*Melancolía*), sigue y desarrolla precisamente este enfoque afirmando que "todos aquellos que sobresalen sufren melancolía, transtornos de equilibrio que les afectan y desbordan".

Dice Brenot que "genio y locura son expresión de una misma estructura de personalidad" y mantienen límites imprecisos.

Y ya el célebre artista De Chirico (Sull'arte metafisica, *Valori Plastici*, I 4-5 1919) apuntaba que la actividad artística tiene más que ver con la del loco que con la del cuerdo. En general, muchas grandes obras de arte se asocian a momentos depresivos (v.gr. los *Winterreise* de Schubert) y no son pocos los ejemplos de artistas o intelectuales locos o casi locos (Schumann, Nietzsche, Gérard de Nerval, Hölderlin, Strindberg). En una de las

[1244] Sobre el tema son también imprescindibles las obras de *Le génie et la folie* de Xavier Francotte, y la fundamental obra *El hombre genial* de Cesare Lombroso, así como ciertos estudios de Freud sobre el particular.

curiosas cartas que escribe Van Gogh a su hermano Théo (concretamente en la fechada el 8-9 de mayo de 1889), después de confesarle su locura añade: "era algo desolador para mí pensar que tanta gente de nuestro oficio: Troyon, Marchal, Méyron, Jundt, Maris, Monticelli y un montón más, habían terminado así (locos). No podía ni siquiera representármelos en lo más mínimo, en este estado (...)".

No obstante, como corrobora este caso de Van Gogh, la creación puede ser aquello que libere al genio de la crisis de locura; la opción del genio puede llegar a ser la angustia continuada o la creación como medio de liberarse de la angustia.

Sobre el genio recae la sospecha de estar loco, ora por su excentricidad, ora por su posible depresión o por otras causas similares. El genio tiene el peligro de sufrir alienación, término que procede del latín alienus "otro", que significa "convertirse en otro". En este sentido, Hegel *(Fenomenología del espíritu*) habla de alienación como alma enajenada o conciencia de sí como naturaleza dividida. El riesgo de la afirmación de la existencia de dos mundos (que se hacía en otro lugar de este ensayo) es precisamente el posible "desdoblamiento de personalidad". Crear puede ser crear un monstruo que se vuelve contra uno mismo. La hiperestesia, que puede llevar a la alucinación, no fue infrecuente entre los poetas, caso de Baudelaire por ejemplo.

En efecto, las fronteras entre la genialidad y la locura no siempre están claras. El genial Dalí en una de sus célebres frases dijo que "la única diferencia entre yo y un loco es que yo no estoy loco" (Salvador Dalí)[1245]. Al mismo tiempo la locura puede confudirse con la "necedad". Es curioso cómo el *Elogio de la Locura* sea una obra mal traducida al español, ya que la traducción correcta sería "Elogio de la Estulticia", o bien "Elogio de la Necedad".

Ante la duda, la realidad. Pero el *quid* está en aprovechar esta sensación de genialidad hasta el límite del riesgo. Es irrenunciable experimentar algún momento la sensación genial. No puede llegar a desperdiciarse por el hecho de que exista un "riesgo". Es preciso buscar alguna vez un espacio intermedio entre el sueño y la realidad. En este sentido el estado del genio viene a ser como el estado del teósofo. La sensación a la que quiere llegar este último es la de iluminación de divinidad por estar íntimamente unido a ella presuponiendo que Dios (v.gr. el "otro" mundo del artista) puede ser directamente experimentado o sentido, trascendiendo de la normal conciencia humana y por tanto llegando a un mundo intermedio, el de las ideas-imágenes, de las figuras-arquetipo, de los cuerpos sutiles, de la materia inmaterial, del universo objetivo, real, consistente y subsistente como el universo inteligible y sensible. "Se trata de un universo intermedio donde lo espiritual toma cuerpo y el cuerpo se hace espíritu"[1246].

Es más, en este caso concreto, de la sensación genial, quebraría el lema "ante la duda la realidad". Ante la duda el genio, ante la duda la duda.

[1245] Salvador Dalí, *Vida secreta de Salvador Dalí*, Editorial Antártida, 1993.

[1246] Helena Petrovna Blavatsky, *The Secret Doctrine*, 1888; Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabi*, Paris, Flammarion, 1958; véase también Gilbert Durand (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, reed.).

¡Dichoso arte! Que oculta bajo lo divino las formas más inciertas. Que nos habla de amor y nos representa su imagen, envenenando después la idea. El arte toma cuerpo de sabio y compite con los más doctos y nos pide entrega mayor, absoluta, para ser experimentado. Y cuando, al fin, la víctima contesta afirmativamente, es en tal momento, de la entrega, cuando aquel nos dice ser el diablo. Sobreviene una sensación rara, de mezcla de grotesco y terrorífico, pueril y serio.

Ese es el problema esencial que nos ocupa, el descubrimiento de *la necesidad de un control de lo social por lo artístico-cultural*, y la necesidad asimismo de una realidad trascendente a los individuos, si queremos satisfacer los anhelos más humanos, pese a que al mismo tiempo esta concepción sea inconcebible, "imposible", debido a que el nuevo orden social no admite estos planteamientos ni tampoco valor trascendente alguno que se imponga, por su elevada condición o por lo que fuera, al individuo. Y esta es una nueva fatalidad, observar cómo sin aquella realidad trascendente, impuesta si se quiere, por necesidad, y sin esa proyección social de lo cultural, lo fundamental queda incompleto, mientras que afirmarlo va en contra también de los principios más elementales. Una contradicción, nuevamente, que habla de la imposibilidad de la Cultura artística, pero al mismo tiempo de *la imposibilidad de todo lo humano, un fatalismo conmovedor* del que no hay forma de librarse, por muchas vueltas que se quiera dar al asunto. Necesitamos algo, como solución, que es imposible. Acaso el empeño en ver la fatalidad, y reafirmarla, es el consuelo que queda, algo que anímicamente satisface en forma de tal proclama fatal.

Conviene afianzar las referencias hechas hace un momento, volviendo, por ejemplo, al movimiento romántico, al aportar este algo de claridad en este asunto, dentro de la penumbra que lo caracteriza. Se nos dice por el tristemente malogrado, pero afamado después, **Walter Benjamin**, que "penetran los románticos en lo absoluto… Disuelven la imagen del mundo en lo absoluto, en el que buscan otro contenido que el de la ciencia…". "Los románticos definen la relación de las obras con el arte como una infinitud en la totalidad, es decir, en la totalidad de las obras se realiza la infinitud del arte…"[1247].

Otro buen conocedor del asunto nos habla del "atractivo de las cumbres", "elementos hostiles que nos ubican en los valores del placer negativo que surge de aquello que espanta, sentimientos encontrados de atracción y repulsión" [1248].

[1247] *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, edición española con Ed. Península de 1988.

[1248] Javier Arnaldo, por ejemplo *El movimiento romántico*, historia 16, 39, centrándose después en las ideas de totalidad y sublimidad y desasosiego (p.88). Del mismo autor, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Ed. Tecnos. Y su libro *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*, Ed. Visor 1990. Igualmente, P. Laoue-Labarthe y J.L. Nancy, *L´absolu literarire, Theorie de la literature du romanticisme allemagne*, editions du Seuil 1978; P. Laoue-Labarthe, *La eterna decadencia*, 2013 y del mismo autor, *La verdad sublime*. Asimismo, de César Vallejo, *Sobre el romanticismo*; F. Martini (1964) *Historia de la literatura alemana*, Barcelona, Editorial Labor; H. Heine, *La escuela romántica*, Edición y estudio introductorio a cargo de Juan Carlos Velasco. Madrid, Alianza Editorial, 2010.

En el contexto general de "la fórmula mágica del romanticismo, del uno y todo", "el organicismo social fichteano *requiere de un sustento jurídico-político*". Este es el problema, diríamos, esa proyección social tan necesaria como fatal.

"El énfasis sobre el vínculo entre las partes y hacia la totalidad se consuman poéticamente en Hölderlin, Novalis y F. Schlegel, y filosóficamente en Schelling". *"*La idea principal del organicismo natural o social refiere a *la conexión mutua entre partes que conforman una totalidad* y que no pueden existir por separado o con independencia de las relaciones mutuas y de las relaciones en su conjunto" (…).

Relaciona el romanticismo con lo demoniaco **Mario Praz**, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* [1249] (Roma, 1896-1982) cuando nos describe el romanticismo buscado un goce estético en tres elementos, el horror (partiendo de lo antibello para llegar a ser parte de lo bello), el demonio y la muerte. Destaca las ideas de fatalidad, misterio, culpa, melancolía.

Suele considerarse *Lucinda* de Schlegel una referencia que "bucea en las turbulencias del ánimo y sus vicisitudes, en la capacidad creativa del sueño para separarse de la realidad y contemplarla de otra manera. Aquí "uno y todo" significa *crear y destruir"*[1250]. "El sabio ama la infinitud, la omnicomprensión de la belleza por sí misma; el pueblo ama sus hijos, los dioses, que se le manifiestan en múltiples figuras. Y sin tal amor a la belleza, *sin tal religión*, todo Estado es un esqueleto vacío, sin vida ni espíritu".

"El estado natural del hombre es el Estado" (Fichte) [1251], frase que nos indica esa relación esencial entre el arte y la sociedad. En definitiva, exaltación del arte, belleza y Estado, son parte de un todo. Se trata de una tendencia que prosigue con Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Thomas Mann…

Y ¡qué decir de ese otro concepto de entusiasmo, en sentido propio filosófico, que se remonta a lo más remoto de la relación o discusión entre lo social y el arte! Como se ha puesto de manifiesto, por referencia a Hölderlin, "sólo en este momento afortunado del **entusiasmo**, el hombre es plenamente él y, a la vez, se supera a sí mismo para realizar lo ideal de sí: lo divino, lo infinito. Por eso, también para Hölderlin (como para Giordano Bruno) el entusiasmo es un «furor heroico» que lleva al hombre a superarse en lo divino y, paradójicamente, a encontrarse a sí y al cosmos único y total en lo divino. El momento del entusiasmo es un momento de reconciliación, de plenitud, de apoteosis y éxtasis, que se da siempre en el punto de partida" [1252]. Hölderlin se ve abocado a aceptar

---

[1249] 1930 (original). Editorial Acantilado, 1999.

[1250] *Fichte, Fundamento del Derecho natural* (*Grundlage des Naturrechts). Véase* Mariano Gaudio, "Uno y todo: del romanticismo al organicismo de Fichte", Revista de Estudios sobre Fichte, 9, 2014 (ref.revues.org).

[1251] *Fundamento del derecho natural a partir de los principios de la Doctrina de la Ciencia* (*Grundlage des Naturrechts nach Principien der Wissenschaftslehre*, 1796/97). Referencia tomada de Mariano Gaudio, en la misma revista (2010). El texto entrecomillado suponemos es de Hölderlin (Hiperión).

[1252] G. Mayos Solsona, Hölderlin, un proyecto emancipatorio fracasado, Barcelona-Plasencia,www.disposit.ub.edu.

absolutamente la inevitabilidad del fracaso, del suplicio ante la pérdida del entusiasmo liberador y divinizador.

En este tipo de pasajes se observa la necesidad de algo que al mismo tiempo es un imposible. "Algo" sin lo que la realidad deviene insoportable, por ausencia de un proyecto cultural transcendente. Algo que al parecer se olvida, pese a su importancia, y que, sin embargo, es tan imprescindible como respirar. Sin ese algo, pronto sobreviene la insatisfacción. El problema es cuando se muestra como tal, "mostrando" entonces su imposibilidad misma. Es preciso, como a veces se dice, ir a las esencias, cierto. Y terminar con aquel verso de Hölderlin: "allí donde está el dolor está también lo que lo salva".

Profundicemos, pues, en el Estado de la Cultura para encontrar posibles soluciones. Solo dentro del Estado de la Cultura encontraremos pautas para la solución del problema. La cuestión es profundizar en aquel, para establecer criterios, límites. La cuestión es plantear un nuevo punto de partida. La cuestión es *un cambio de tendencia*.

Lo que es bueno para la poesía no puede ser malo para la sociedad, si existe una buena depuradora.

Esa necesidad de liberación humana se relaciona, por tanto, con lo social, la necesidad de poder apreciar eso que denomino "diseño" hecho a medida de la Cultura artística, como realidad impregnada. Para Hölderlin si hay un proyecto político colectivo, este está íntimamente unido a la fraternal unión de hombres entusiastas, dionisíacos y felizmente apasionados[1253].

La persona de Cultura siente la necesidad de aportar al diseño social adecuado para que su tesoro cultural persista.

[1253] Para este poeta no hay proyecto político, sin un proyecto fraterno, entusiasta y pasional. La búsqueda de la Vereinigung (unidad) equivale para él a la aspiración hacia la plenitud absoluta. Hacia este ideal trifonte se proyecta siempre aquel con la radicalidad que caracteriza su personalidad. También aquí se cumple su lema que «lo que para mí no es el **todo**, y eterno **todo**, es nada para mí". Por no recordar sus poemas Der Tod fürs Vaterland del mismo Hörderlin, y demás obras de. von Eichendorff o D. von Liliencron o T. Storm.

Se necesita el placer estético, porque el arte es "poner en la obra la verdad" [1254]. Lo esencial del arte no es sólo el placer que produce sino descubrir que aporta el acceso al conocimiento, a la realidad, a la vida misma: verdad y belleza coinciden[1255].

Los "nuevos" niegan "el placer estético". Pero al parecer lo niegan para la música (donde el placer es más visible porque duele) y la pintura. Pero esta negación carece de fundamento, porque en poesía nadie ha dicho (aún al menos) que hay que erradicar el placer estético.

Se necesita el placer estético porque es una religión. Rüdiger Safranski, en su obra "*Romantik. Eine deutsche Affäre*", 2007, nos presenta una serie de ideas interesantes, como que el romanticismo es la continuación de *una religión* con medios estéticos. Y se pregunta hasta qué punto el romanticismo no soporta la política (¡!) (y también hasta qué punto el nacionalsocialismo era romántico; sobre esto *infra*).

Según este gran ensayista, el romanticismo triunfa sobre el "principio de realidad". Cita a Goethe cuando afirma que lo romántico es lo enfermo, pero una enfermedad a la que no se quiere renunciar. El romanticismo procura la realización de la naturaleza humana (por referencia a Herder) y padece un malestar hacia la normalidad. Hay dos tipos de hombres, los poéticos y los Philister que solo piensan en la utilidad. *Lo malo de estos últimos es que no saben que son así* (p.176 y 200). Y nos explica cómo (por referencia a los pensadores alemanes del siglo XIX) Alemania no está en la gran política porque su papel es cultural (eine Kulturnation).

Las teorías no delinquen, cierto, pero (tanto las buenas como las malas) tienen contenidos que quieren ser realidad[1256].

Alemania es un auténtico laboratorio analítico fundamental sobre este tema, ya que nos muestra el recorrido de este debate en sus distintas fases llegando a épocas recientes. No es fácil que encontrar un lugar donde se hayan manifestado de forma tan clara las distintas tendencias de la Cultura, todas ellas, de forma unas tan nobles y de forma otras tan perversas. Encontramos de forma emblemática el esplendor romántico. Pero se manifiesta asimismo el despotismo ilustrado, igual (esta vez) que en otros Estados

[1254] M. Heidegger, *El origen de la obra de arte*. Original: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, puede verse la edición en español de 1958 con el Fondo de Cultura Económica de México. O la edición en Oficina de arte y ediciones, 2019 (original de 1935-1936); también Martin Heidegger, *Die Kunst und das Denken* (1958); *Arte y poesía; Interpretación sobre la obra de Hölderlin;* Miles Groth, *Arte y vacío: espacio y lugar en Heidegger y Chillida*, *Thémata, Revista de Filosofía* Nº 57, enero-junio (2018) (traducción de Ramiro Palomino).

[1255] Paolo D´Angelo, *La estética del romanticismo,* Visor La balsa de la Medusa; página 78.

[1256] Véase Óscar Cornago, *Ensayos de teoría escénica*, Abada Editores, 2015, poniendo de manifiesto que la palabra artística es acción

[1257], haciendo ver la vocación artística del Estado a través de un príncipe preocupado por el arte[1258]). Tenemos también las vanguardias en su identificación del arte con la vida. En general, hay una impronta especial de la Cultura en la definición del modelo social alemán durante la primera mitad del siglo XX. Y, en especial, cuando la "civilización" democrática llega ya a los distintos Estados europeos, en Alemania se procura una alternativa "superior" basada en lo cultural. Además, cuenta Alemania con el tercer Reich como ejemplo de perversión de lo cultural [1259]. Y no solo eso. Finalmente llegamos a la Ley Fundamental de Bonn, el reconocimiento de la realidad, tras las experiencias del pasado. Algunos querrán analizarla aisladamente. Sin embargo, no se entiende aquella bien, si no es tras considerar los elementos anteriores. En todos los países europeos, no así en otros continentes, este tipo de elementos culturales o artísticos se han dado de una u otra forma, si bien Alemania parece reunir todas las posibles manifestaciones del "experimento artístico-cultural" y su relación estrecha final con el Derecho y la creación, igualmente ejemplar, de un Estado de Derecho especialmente desarrollado. Es, en efecto, Alemania el lugar donde la sociedad queda impregnada de arte, donde se subvierte el proyecto y donde se opta con mayor fuera, finalmente, por el Derecho.

Es preciso tener esto cuenta, para cuando **llegue la hora** de la reacción o rechazo al tedio posmoderno[1260]. En ese momento será preciso evitar la tentación de huir al arte total. Por contrapartida, se hace ya necesario rescatar elementos de esta naturaleza para incorporarlos al orden social. No plantear explicaciones convincentes puede llevar a que, cuando llegue esa "hora", se vuelvan a cometer otra vez los mismos errores. No por ello el escenario será también una vez más Alemania, modelo que parece agotado; ¿podrá ser quizás Hispanoamérica? [1261].

[1257] Carlos III entre nosotros, Catalina II de Rusia, Gustavo III de Suecia, José I de Portugal, José II de Austria o Luis XIV de Francia; John G. Gagliardo, Enlightened despotism, 1967; Leo Gershoy, From despotism to revolution, 1763-1789, 1963; H. M. Scott (ed.) Enlightened Absolutism: Reform and Reformers in Later Eighteenth-Century Europe, 1990.

[1258] Así la figura de C.M. Wieland, por citar un autor menos conocido que Voltaire, Es interesante el trabajo de Torsten Walter, Kund und Recht, www.medien-anwalt.de.

[1259] Ernesto Giménez Caballero, *Arte y Estado,* Gráficas Universal, Madrid 1935. Todo ello sin obviar que la contraposición entre lo que se entiende convencionalmente como totalitarismo no presenta una contraposición perfecta con la "democracia" ya que esta contiene elementos totalitarios (puede verse Miguel Ayuso, *La cabeza de Gorgona, de la hybris del poder al totalitarismo moderno*, Buenos Aires 2001).

[1260] Aplicamos esta idea de Todorov: "la unánime condena que suscita hoy el totalitarismo puede erigirse en un obstáculo para su comprensión" (T. Todorov, *El hombre desplazado,* 1998, *L´homme dépaysé,* 1996).

[1261] Lo más destacable de esta Comunidad es hoy por hoy el patrimonio cultural y los frutos literarios en castellano como lengua hispánica. Oigamos al gran poeta Porfirio Jacob Barba: "yo creo, y expreso mi creer para sublimarlo con palabras de Valle-Inclán, gran maestro, que la onda cordial de una nueva conciencia *solo puede venir de las liras*. Yo creo, y me creer tiene la integridad de un diamante, que nuestras liras son llamadas a

Lo más humano, la utopía, se vuelve contra el propio hombre[1262]. Lo humano aparece como una tentación. Y la negación de lo humano como solución. De momento, se advierte la imposibilidad de la Cultura como imposibilidad de solución. La música ha callado. Lo curioso es que todos nos hemos acostumbrado. Si se permite la metáfora, vivimos la imposibilidad del poema completo.

Así pues, actualmente, el riesgo y las experiencias del pasado están en el subconsciente colectivo.

En el contexto del psicoanálisis (más adelante nos referimos con mayor detalle a Freud) podemos referirnos a Massimo Recalcati, *Las tres estéticas de Lacan*[1263]*:* arte y psicoanálisis coinciden en que se encaminan a examinar lo real de la cosa. No existe una obra de arte que no implique una reflexión o actividad sublimatoria o bien una defensa frente a lo real. Preocupa a Lacan, como a tantos otros tratadistas, la distancia entre la vida y el arte, la distancia adecuada. El arte se concibe como organización del vacío. Más bien, el arte bordea el vacío de la cosa.

Popper establece una relación (por lo demás, bastante habitual) entre el primitivismo y la felicidad, lo que contrapone a su modelo necesario de "sociedad abierta" [1264]. Conforme a esta ratio se revela la necesidad de la sociedad abierta, pese a que represente un abandono de aquella otra sociedad feliz, utópica. De modo que cualquier ensayo de devolvernos ese modelo de tribu y colectividad y pura sensación, que es lo que satisface, conlleva riesgo. Lo seguro, lo posible, es la sociedad abierta.

---

despertar la visión de la patria futura, de la América hispana como representación de una nueva flor étnica, de una nueva energía vital de asombroso poder creador y como posibilidad de una concepción estética y una nueva manera de expresar el sentido del universo. Unámonos en este florido esfuerzo. El ideal de la fraternidad hispanoamericana es todavía obra de poetas, aunque empieza a ser también empeño de estadistas" (Porfirio Barba Jacob, *La estrella de la tarde*, Edit. Huerga y Fierro). Me remito a mi reciente libro La comunidad Hispánica y su lengua, editorial Aranzadi, 2021.

Base cultural tiene para ello. Desde su origen esa Comunidad funcionó culturalmente. Se fundaron 26 universidades por toda América, a lo largo de casi dos siglos. Estaban distribuidas: 5 en Perú, 4 en Chile, 3 en México y Ecuador, 2 en la República Dominicana, Bolivia y Colombia, y una universidad en Argentina, Guatemala, Cuba y Venezuela...

[1262] Miguel Catalán González, *El prestigio de la lejanía, ilusión, autoengaño y utopía, seudología,* I, Madrid (edit. Verbum), 2014 p.143, sobre las utopías literarias.

[1263] Ediciones del Cifrado, 2006; Slavoj Zizek, *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood,* Ediciones Godot, 2022.

[1264] Me refiero al capítulo "La teoría del totalitarismo", en *Después de la sociedad abierta*, escritos sociales y políticos escogidos, editado por J. Shearmur y P. Norris Turner, Ed. Paidós 2013 p.186.

Conclusión: se afirma el Derecho para la ordenación social[1265]. El arte ha muerto, se comenta tanto, y Dios (se dice), y el hombre, y la arquitectura... En cambio, nadie ha dicho "el Derecho ha muerto", más allá de cuando uno pierde un pleito.

El arte tiende a revelar en el modo de la obra lo que es el ente en su totalidad… El gran arte no es solo grande ni se vuelve grande por la superior calidad de lo creado, sino porque es una necesidad absoluta… Por eso, la decadencia del gran arte no lo es en el sentido de que la calidad sea inferior, sino en que se pierde la relación inmediata a la tarea fundamental de exponer lo absoluto, es decir, de ponerlo en cuanto tal como determinante dentro del ámbito del hombre histórico[1266]. La referencia de todas estas problemáticas sigue siendo el mundo grecolatino[1267].

5. Una explicación de los totalitarismos.

En la línea de las afirmaciones que acaban de hacerse quieren a continuación ponerse de manifiesto las consecuencias que pueden producirse cuando a un terreno político se extrapolan inadecuadamente principios no jurídico-políticos.

Se pretende aportar una explicación del porqué del totalitarismo político, con el "caso alemán", como más emblemático. El *quid*, para entender el nacionalismo alemán, estaría en una extrapolación de conceptos de índole metapolítica a ámbitos esencialmente políticos, tales como por ejemplo la propia acción de gobierno.

Los conceptos clave de la política de la Alemania de los años treinta son conceptos de **naturaleza** fundamentalmente artística, sobre todo musical, filosófica y también biológica, impropios en todo caso de una disciplina política, jurídica o sociológica. En concreto, poco o nada tienen que ver con esta última conceptos tales como los de pureza racial (la "pureza racial" es un concepto propio de biólogos o veterinarios) o el famoso "culto a la belleza" (más propio del mundo artístico), o la propia idea de "totalitarismo" (ésta es, en el fondo, un sentimiento, un tema de poetas).

[1265] Para la relación de arte y Derecho, con cita de trabajos clásicos, de Carnelutti Arte y Derecho, Biondo Biondi, Arte y ciencia del Derecho; Enrique Taulet y Rodríguez Lueso "El arte y el derecho", 1974; Felipe Garin Ortiz De Taranco, *Fecundidad estética del malestar*, 1941; Miguel Ángel Ciuro Caldany, *El derecho y el arte*, www.cartapacio.edu.ar.

[1266] Frases por referencia a Heidegger, *Nietzsche I*, Destino, 2000 p.82, tomadas de P. Lacoue-Labarthe, *La verdad sublime*, Editorial Metales Pesados, Chile, 2015 p.33.

[1267] La clave no estaría tanto en Hume o en Locke, como en la Grecia clásica, el pensamiento humanista latino, y el romanticismo alemán tan impregnado de todo ello. El reto estaría en que el arte (en sus distintas formas) fuera parte esencial de la realidad social; aquel en toda su dimensión dionisíaca, impregnando de alguna manera con sus propios principios la realidad social, como forma de rescate. Véase, en aquel sentido de integrar lo dionisiaco en la realidad humana, también J. Castillo Colomer, *De lo dionisiaco a lo demoniaco. Psicoanálisis de la culpa, el miedo y otros sentimientos*, Madrid 2008.

También el proyecto del "hombre superior" parte de la creencia (propia del mundo natural o biológico y filosófico) en una ley de selección natural. En este sentido, para Ernst Nolte el nacionalsocialismo se rige por una idea biológica (que es al mismo tiempo progresista y darwiniana) cuya consecuencia es que los eslavos son "Untermenschen", es decir hombres inferiores al hombre [1268]. La base del nacionalsocialismo es mítica. Fue vivido con un innegable grado de intensidad mítica. Rige en él una explicación de sensación estética de pueblo joven y vigoroso[1269].

Se comprende así que, para el ensayista americano y germanista Gordon A. Craig, el programa de este nacionalismo esté basado en el Arte y en el Mito, y en la pretensión de una *sociedad apolítica y antipolítica* [1270].

Estamos ante una extrapolación en su mayor parte de principios de la segunda realidad intelectual o artística o literaria (en este contexto es lo mismo) a la realidad social o material propiamente dicha. Los principios de esta "política" son antipolíticos, contrarios a su esencia, son representación misma de principios solo válidos en el arte o la música. No queremos decir que se favorezca el arte o que sean necesariamente intelectuales sus actores (más bien, éstos –y ésta es otra paradoja- sufren las más crueles consecuencias del fenómeno) pero los principios de estos movimientos sí son representación de principios de esa segunda realidad intelectual y artística. Costará seguramente asumir este resultado, pero es la única forma de entender este fenómeno.

Pues bien, la traslación de lo metapolítico (por ejemplo, lo biológico o artístico) a los espacios políticos y jurídicos conduce a una huida de la realidad.

De ahí que Thomas Mann advirtiera del peligro, que amenazaba a la Alemania de entreguerras, de la "huida de la realidad" ("*Gefahr der Wirklichkeitsflucht*"). Estamos ante una sociedad impregnada de lo musical. No hay libro de la época que no toque lo musical. El ambiente está invadido de su esencia. Nos interesa esa idea, que aparece a veces, que expresa la omnipresencia de la música, como rectora de las vidas, pero también los posibles riesgos o inconveniencias.

En el edificio que el nazismo erigió (tras el 18 de julio- qué curiosa fecha- de 1937, hasta 1943), como especie de alternativa al "entartete Kunst" (die neue Kunstausstellung), había una placa en la entrada que rezaba"Kunst ist eine erhabene und zum **Fanatismus** verpflichtende Mission". *El arte es algo tan sublime que solo puede entenderse con fanatismo.* Ciertamente, esta frase llega al alma. En un contexto criminal como es el nazismo (no puede olvidarse esto, con lo cual todo queda, asimismo dicho), es preciso expresar también sorpresa ante este tipo de proclamas. Después, a la postre, los artistas fueron perseguidos[1271]. Y, dentro del "arte degenerado" estaba el mejor arte de la época,

---

[1268] Ernst Nolte, *Después del comunismo. Aportaciones a la interpretación de la historia del siglo XX*.

[1269] Luis Alberto de Cuenca, *Necesidad del mito*, editorial Planeta 1976.

[1270] *Über die deutschen*, C.H. Beck Verlag, Munich 1982.

Marcos Jiménez González y Jaime Romero Leo (coordinadores), El totalitarismo en las artes, 2023.

incomparablemente mejor que el que se escondía en este otro recinto de arte figurativo paisajístico. Pero la actitud hacia el arte, y hacia la sociedad y hacia la política, es genuinamente artística. Es lo que el arte expresa. La neutralidad del Estado en lo cultural propia de nuestros días es una forma burguesa de autocomplacencia con la indiferencia y la vulgaridad. La pasión es otra cosa, implica posicionamiento, dominio de lo político por la Cultura alta. Afirmamos así j*usto todo eso que necesitamos para sobrevivir, pero que nos lleva a la desgracia finalmente*. No sino esta es la tesis del presente trabajo.

Con acierto un interesante y significativo documental ganador de la sección de Historia del Festival de Valladolid 1991 ("Arquitectura del ocaso", en original: "Architektur des Untergangs") sostiene la tesis de que el "culto a la belleza" (noción ésta propiamente artística) está en la base de numerosas acciones del gobierno nacionalsocialista. Estaríamos ante experimentos estéticos que transcienden del lienzo y son llevados a la realidad.

En el mundo de las artes puede ser legítimo que el artista exprese y manifieste sus deseos y anhelos de plenitud.

El **anhelo de totalidad o "sentimiento de totalidad e infinito"** ("*ganz und unendlich*") es lo propio de un genuino artista como por ejemplo el romántico Friedrich Schlegel [1272].

Como apuntaba el filósofo y ministro fascista Giovanni **Gentile**, *La filosofía del arte*[1273] el arte corresponde a exigencias profundas. Afirmando con vigor e insistencia la efectividad del espíritu, no puede dejar de reconocer en este momento estético el carácter de la totalidad, porque en el arte está presente y vivo todo el espíritu. Para Giovanni Gentile, *La filosofía del arte*[1274], conecta con la espiritualidad, la fantasía, la belleza, la moralidad. Con esta obra, Gentile quiso, sobre todo, afirmar la totalidad del espíritu en el acto artístico y su fundamental eticidad.

El deseo de plenitud, de negación, de totalidad, de pureza podrá llegar a valer en el mundo propiamente poético, como por ejemplo manifiesta la poesía de Juan Ramón Jiménez [1275] o *El Poema del éxtasis* del compositor Scriabin, su más conocida obra musical.

No hay tampoco nada malo en que una determinada corriente artística aspire a llenar todo su tiempo. Lo propio de "toda corriente literaria, dice Fernando Pessoa, es que, por lo general, tenga por norma excluir a las demás" [1276].

[1272] Puede por ejemplo citarse su obra *Lucinde*.

[1273] Edit. Le Lettere, 2003.

[1274] Edit. Le Lettere, 2003.

[1275] "El más, el más, camino único de la sabiduría, *ahora yo sé ya que soy completo*", en: "Animal de fondo".

[1276] *Ensayos sobre literatura y arte*.

La "distorsión" es asimismo uno de los posibles conceptos artísticos. La realidad puede -*en el lienzo o en la partitura*- distorsionarse. Las formas, los géneros artísticos pueden también distorsionarse. En una de sus más populares obras, Ravel por ejemplo distorsiona el "vals", Schönberg transfigura "la noche", Oskar Schlemmer deforma el "ballet", Picasso desfigura "lo figurativo pictórico".

También la confusión entre realidad e irrealidad es propia de la Cultura artística, pero incompatible y nociva socialmente. Heinrich **Heine** llega a dudar de si ciertas experiencias que tiene son reales o imaginarias porque es tanta la "intensidad" con que se manifiesta lo posiblemente imaginario que no le extrañaría nada si volviera a repetirse la escena (*Florentinische Nächte*). Los ejemplos serían innumerables[1277].

En el arte se vive en una **segunda realidad,** fenómeno que puede ser patológico. En *Séraphîta* su autor Balzac, desarrollando las ideas de Swedenborg, se refiere de continuo a una segunda realidad mágica, divina y transcendente donde Séraphîta "escucha el concierto de las arpas armoniosas". "Nosotros hemos nacido para tender al cielo", dice en otro ilustrativo pasaje. "Aquí tenemos la esperanza de la fe, allí en cambio reina la fe". Desde el teatro, **Pasolini** afirma que "el hombre ha percibido la realidad sólo cuando la ha representado, y nada mejor que el teatro ha podido nunca representarla" (*Fabulación*). Las grandes obras de arte (de Cervantes, Calderón, Shakespeare…) son "grandes" porque nos cuentan algo que descubren en un segundo mundo. Es indiscutible que cuando menos como poesía sí es posible afirmar la realidad.

La naturaleza del arte se nos descubre en este asombroso *Soneto a Orfeo* de Rainer Maria **Rilke**: "¡Oh!, éste es animal que no existe, ellos no lo sabían, pero en todo caso les agradaba su porte, su traza, su cuello, hasta la luz de su silenciosa mirada. Ciertamente *no existía. Pero, como ellos lo amaban, llegó a ser un animal puro*".

Pero no tiene menor interés el siguiente texto de María **Zambrano**: "hundirse en el sueño es el origen de música y poesía. Hundirse en el sueño es delirar. Hay una sabiduría del sueño, no reconocida por la razón del hombre despierto, adivinación" (*El hombre y lo divino*).

[1277] Friedrich Schlegel (*Lucinde*) llega a proclamar un "derecho a la confusión" ("*Verwirrungsrecht*" o "*Recht zu einer reizenden Verwirrung*"). Digamos que "sólo existe una mezcla maravillosa de recuerdos y añoranzas" ("*ein wundersames Gemisch von den verschiedensten Erinnerungen und Sehnsuchten*") porque "todo son como ideas que nos abre su seno y nos deja ver sus criaturas".

Dice Francisco Umbral: "estamos presos, sí, en la Cultura, hemos perdido la frescura, la naturalidad".

La realidad se crea mientras existe sueño o existe ideal: Dante no se acerca a Beatriz por temor a que ésta *diga sí* y termine con ello la realidad que está creando. También Don Quijote *llega a ser* como lo conocemos porque no fue alcanzada Dulcinea. Cuando Tschaikowsky y Madame von Meck, su mecenas, terminan encontrándose físicamente ambos se eluden porque saben que sólo así su relación podrá perdurar. Y como dice Proust (*A la sombra de las muchachas en flor*) "únicamente si llegamos a alcanzarla es cuando comprenderemos nuestro error".

Sería excesivamente simplista pretender que con estas categorías y conceptos se agota la realidad artística. Ésta admite, junto a éstos, otros muchos. Pero es claro que las categorías artísticas son más amplias que -y no coinciden siempre con- las políticas.

Por su parte, la política se define por su conexión con la realidad, su contacto con la sociedad: "si hubiera que mencionar una virtud específica del político, ésta sería la disposición de someterse a esta sujeción de la realidad" afirma Buchheim.

En política es propio el relativismo, la libertad de opinión, la orientación ética, la búsqueda de la paz, la negociación como forma de actuación: "el político tiene que saber que nada es negro o blanco sino que toda cosa, bajo un determinado punto de vista, puede presentar en primer plano sus aspectos blanco o negros" dice Buceim.

En política **la verdad absoluta no se pretende:** "la política no permite la abstracción" y se centra en "lo cotidiano". "El sentido y el fin de la política reside en que los hombres, que no pueden escapar de la vida en común, no mantengan una guerra de todos contra todos sino que, a pesar de los intereses contrarios, busquen compromisos" [1278].

En cambio el arte puede llegar a ser *algo más que* realidad. Los conceptos político-sociales son sólo una variante o posibilidad en el arte.

En política, no es posible que un partido político se desarrolle como algo tendente **a la totalidad o plenitud, una corriente artística eliminando las demás tendencias o partidos.** Y sin embargo el nacionalsocialismo se desarrolla como una corriente de este tipo, vanguardista con anhelos de totalidad, de acaparar todo el escenario eliminando a cualquier *contrincante*. En el arte es legítimo que una tendencia domine todo el escenario del momento. Lo curioso es que el totalitarismo representa un principio de naturaleza artística, pese a que finalmente pueda ser lo más contrario a los artistas y al propio arte.

Lo propio de la política no es procurar sensaciones de éxtasis y de plenitud; la emoción es un concepto musical, ni siquiera artístico. Buscar, sin más, la exaltación y la emoción en los espectadores mediante el discurso puede ser hacer una ópera pese a parecer un discurso político.

Cuando la política no es política adquiere especial importancia el empleo de "efectos especiales", dramáticos y teatrales como medio de conmover al ciudadano, el "espectador". También la llamada demagogia intencionada, cultivada por Goebels, es un experimento más bien filosófico (de la corriente de los sofistas) llevado a la realidad.

Continuamente se extrapolan a la realidad social fenómenos que provienen de la realidad artística (a veces de la irrealidad artística) o de otras disciplinas tales como la filosófica o biológica, o la astrología (como bien exponen, de forma pionera, las notas de Roberto Arlt). La política se convierte en sentimiento. Surge así el concepto sentimental y romántico de Patria, y proliferan las "canciones" e himnos como modos de expresión *política*. Es significativa esta presencia del "ideal" de patria, de las canciones como modo

---

[1278] Hans Buchheim, *Política y poder*, edit. Alfa 1985.

de expresión, del sentimiento por encima de la razón, de valores simbólicos, de músicas en especial trasladadas al gobierno, de himnos y de representaciones cuasi místicas y teatrales. Es el atractivo, visto objetivamente, de estos movimientos, si se dicen las cosas como son. *Por eso se dio en Alemania*, porque captar todo esto es propio de personas de condición elevada y artística, por mucho que después derivara en consecuencias terribles.

El influjo de lo teatral y operístico, sobre lo político, pasa a ser decisivo: el propio desarrollo de las campañas de guerra se inspiró en la ópera de Sigfrido y en las profecías de Nostradamus, entre otras. Es también conocido que incluso al final del acontecimiento bélico fue determinante la influencia de la ópera wagneriana *El Ocaso de los Dioses*. La idea de destrucción, de éxtasis final en el ocaso es uno de los desenlaces posibles y admitidos.

La ratio era lo teatral público; y el ritual político colectivo, dando una preferencia a la creación de una comunidad de fe, el teatro del credo y de los cánticos comunes, como culto, por lo juvenil, lo vital, lo mitológico. La inspiración son las danzas y la realización de un festival para el pueblo [1279]. Todo esto contrastando con tendencias estéticas más modernas que cristalizaba Bayreuth.

Se traslada asimismo a la realidad algo que es lícito y debe quedar sólo en el escenario, por ser únicamente allí concebible y posible: el crimen en sus distintas variantes.

El propio dirigente de este movimiento "político" fue un artista (un mal artista pero artista) en su juventud y conocía de memoria numerosos pasajes de las óperas de Wagner que inspiraron decisivamente su política[1280]. No es casual que el nazismo se diera en Alemania. Hace falta una previa tradición cultural y artística de especial nivel. Esto no se da en cualquier país. Según Ernst Bloch, el nacionalsocialismo aprovechó la «herencia» cultural para instrumentalizarla a su favor y seducir al proletariado[1281].

El nazismo y el fascismo nacen en el seno de las vanguardias y se desarrollan como una más de entre ellas, pero sus aspiraciones no se agotan en proclamar misivas antipolíticas más propias de principios de orden artístico, ya que quieren hacerlas realidad socialmente. El nazismo se desarrolla como una concreta tendencia sofista de vanguardia más, que se vuelve contra los propios intelectuales contrarios a esa tendencia que obtiene el poder.

[1279] George L. Mosse, *La nacionalización de las masas*, Edit. Marcial Pons 2019.

[1280] George L. Mosse, *La nacionalización de las masas*, Edit. Marcial Pons 2019.

[1281] Sin embargo, el partido comunista alemán, con un desmedido optimismo economicista confió en vano, en que las contradicciones del capitalismo darían al traste con él, en forma de revolución (Ernst Bloch, *Herencia de esta época*, Edit Neo-Metrópolis, 2019, traducción de Miguel Salmerón).

Decía Houston Stewart Chamberlain (en 1923) que Hitler era "todo lo contrario de un político" [1282]. Es por ejemplo conocido que lo primero que hace este caudillo alemán cuando llega a París es visitar los teatros y proyectar su remodelación artística[1283].

Lo que a Hitler interesa es la gran arquitectura, según E. Canetti (”la relación de Hitler con Speer es esencialmente distinta de cualquier otra...)[1284]. Y Robert Brasillach dirá que el fascismo es poesía.

Para el sociólogo alemán no menos prestigioso Norbert Elias es Hitler aparentemente un político pero, realmente, es un médico hechicero creador de un mundo mágico propio de los poetas míticos (*Medizinmann* y *Schamane*) [1285].

Un intelectual poco sospechoso de “totalitario” como Todorov comparte estas mismas apreciaciones de difícil refutación (*La experiencia totalitaria*) considerando el fascismo y el nazismo como corrientes de procedencia artística e intelectual: “Hitler fusiona la política y la estética subordinando todas las instituciones y todas las acciones al objetivo de producir un Volk; el artista se ha convertido en demiurgo”. “Cada uno a su nivel se comportará como un artista”. “El trabajo debe convertirse en creación, y las actividades utilitarias deben adaptarse a las exigencias de la belleza”. “Nosotros nos sentimos artistas”, decía Goebbels.

En efecto, si el dirigente nazi se hubiera dedicado a escribir las campañas militares, en vez de hacer la guerra, habría pasado a la historia junto a Bram Stoker. El peligro está en que la retórica no quede en retórica. El arte no es siempre realidad.

Tampoco podemos ocultar que en España movimientos como la Falange tienen una relación especial, en su origen, con el mundo literario e intelectual, dato que se empieza a explicar en numerosos libros sobre la “corte literaria de José Antonio” (Rafael Sánchez Mazas, Ernesto Giménez Caballero, José María Alfaro, Eugenio Montes, Luis Santa Marina, Pedro Mourlane Michelena, Jacinto Miquelarena, Agustín de Foxá, Samuel Ros, Dionisio Ridruejo etcétera[1286]).

[1282] Otra cita interesante es la de Craig cuando dice que "siempre se vio (Hitler) más a sí mismo como artista que como político" (*Über die deutschen*, C.H. Beck Verlag, Munich 1982). Es famosa la declaración en Hermano Hitler… de Thomas Manndonde considera a Hitler como un artista fracasado. Thomas Mann lo devela como artista mediocre que se convierte en criminal por su falta de creatividad.

[1283] Elias Canetti, “Hitler según Speer”, en *La conciencia de las palabras*, Fondo de Cultura Económica 1981.

[1284] En: “Hitler, según Speer” *La conciencia de las palabras,* 1974

[1285] Norbert Elias, *Studien über die deutschen*, edit. Suhrkamp 3ª ed., Frankfurt 1998.

[1286] Así, M. Carbajosa y P. Carbajosa, *La corte literaria de José Antonio: la primera generación cultural de la Falange*, 2006. Destacaría el libro de F. A. Martínez

Por tanto, el tema no es tan sencillo como tantas veces se nos quiere hacer ver. Por ejemplo, cuando se lanza la pregunta de cómo un pueblo civilizado pudo adoptar el nazismo. O cómo tantos artistas a lo largo de la historia fueron partidarios de estas ideas. Es una simpleza sorprenderse de tal forma[1287]. Precisamente, si muchos intelectuales abrazaron estas ideas salvando siempre las distancias en cada caso (Hamsum, Jünger, Evola, Celine, Benn, Heidegger, etc.) es porque estas ideas son propias de personas que pueden estar buscando algo más que aquello que propone la democracia liberal comercial, y para quienes la realidad puede no ser satisfactoria sin algo más profundo. Cosa distinta, este es el quid, es que, pasados unos años, se apreciaran crímenes o perversidades asociados a tales ideas. Esto último, cosa distinta, es lo que nos hace rechazar rotunda y enérgicamente estos idearios.

Eric Michaud subraya también, como clave del nazismo, la figura del artista-gobernante que organiza o controla estéticamente lo social. El nazismo trata la política como una obra de arte, ya que el arte conduce todos los aspectos vitales. Se afirma así una *religión estética*, donde vale el asesinato para lograr este programa estético del bien común. Se tiene fe en la misión cultural del pueblo alemán. Todo hombre tiene que ser un artista. Se sigue la ideología del genio. La justificación de la guerra estaba en la defensa de la Cultura artística alemana. Ser artista era la mejor condición en el nazismo. Las claves de este pensamiento son Keyserling y en el romanticismo Novalis. El nazismo nace del pueblo y sigue un ideario espiritual y musical wagneriano[1288].

En conclusión, un programa estético que de nada vale, al estar en manos de asesinos[1289].

Gallego, Samuel Ros, *Del humor nuevo a la camisa vieja 1900-1945*, editorial Verbum 2019, así en la página 173 refiriéndose a cuando Gabriel Celaya cuenta que " nosotros teníamos una tertulia donde íbamos a tomar café todos los días en un sitio que se llamaba La Ballena alegre en los bajos del café Lyon. A esa tertulia íbamos, nos conocíamos todos y nos insultábamos pero era todo como un juego porque nos decíamos ¡cabrones fascistas rojos! no había maldad. Era cosa de amigos de intelectuales; no debe chocar tanto que Federico conociera a José Antonio".

[1287] Así, George Steiner sorprendiéndose de que muchos artistas hayan sido cómplices de dictadores y regímenes que ponen en práctica la dictadura (cita que aporta Nuccio Ordine, *La utilidad de lo inútil*, Editorial Acantilado 2013).

[1288] Eric Michaud, *La estética nazi*, Edit. Adriana Hidalgo 2009.

[1289] Este hecho de los asesinatos invalida todo lo demás, incluyendo los logros estéticos y la intelectualidad nazi. Sobre esto último véase la interesante obra de Christian Ingrao, *Creer y destruir. Los intelectuales en la máquina de guerra de las SS*, Ed. Acantilado, 2017.

Afirma el nacionalsocialismo su preferencia por lo irracional. Pero Nietzsche y Wagner no fueron políticos [1290]. Y si lo hubieran sido, habrían tenido que cambiar de *escenario*.

Más bien, es significativo cómo principios de naturaleza "artística", convertidas en política, pueden volverse contra los propios artistas. Recuérdese que los artistas e intelectuales fueron un colectivo que sufrió especialmente las consecuencias de este sistema. En esta idea ha de insistirse. Recordemos el listado de "artistas degenerados". Bastaría citar a Bela Bartok, creador de las músicas más admirables. Pero el listado de personalidades perseguidas es altísimo. Intelectuales emigrando, intelectuales perseguidos...

No funciona la traslación a la realidad, a la política y al derecho, de los principios que pueden ser esencia de lo artístico e intelectual en su plenitud. La ordenación de un modelo social con principios de esencia artística puede llevar, curiosamente, a perjudicar seriamente a los artistas. Pero, por contrapartida, la ordenación de un modelo social con principios de esencia jurídico-política puede llevar también a adormecer instintos humanos ineludibles. No es lo mismo, como puede apreciarse, hablar de "artistas" (estos son los grandes perjudicados) que hablar de "arte" a la hora de conformar la sociedad. El arte puede volverse contra los artistas y todos los demás. Hay un atractivo inconsciente hacía el arte. Y hay una tendencia a afirmar la Cultura desconociendo sus entrañas. Y éste es el riesgo, no racionalizar el fenómeno y que las críticas al nazismo sean tan burdas e infantiles que puedan incluso reactivarlo.

En general toda Europa vive con mayor o menor intensidad un apogeo de principios de corte intelectual o artístico, durante el siglo XIX y primeras décadas del XX. Se produce por entonces el llamado "culto al artista" justo antes del también llamado "ocaso del arte" ("el arte ha muerto" se dice por entonces, en realidad estaba aún agonizando. Y "no ha muerto", "lo han matado") y el contagio de irrealidad, como consecuencia de una evolución precedente cuyo inicio puede situarse en la revolución intelectual y emancipación del artista que se producen desde los tiempos de la Ilustración [1291].

En el caso alemán debe contarse además con el apogeo del idealismo filosófico y literario y la pesada herencia romántica. Según Norbert Elias la clave del éxito del nacionalsocialismo estaría en haber propuesto seguir soñando en el mito y la fantasía, a un pueblo como el alemán, especialmente acostumbrado al idealismo y al ensoñamiento romántico [1292]. Se habría evitado de esta forma el *Schock* que habría supuesto el descubrimiento de la realidad (*Schock der Erkenntnis*).

[1290] Un punto de referencia importante y además coetáneo es *Ser y tiempo* (1927) de Heidegger.

[1291] Beethoven sería el primer ejemplo claro en sentido moderno de artista que se sitúa por encima de reyes y hombres de Estado. En tiempos más recientes se cuenta, como anécdota, de Picasso que quienes se despedían de él salían del estudio de pintura sin dar la espalda al "maestro" hasta que encontraban la puerta. "Soy dinamita" alardea Nietzsche.

Lo ideal es vivir en el mito. Lo reclaman muchos escritores, así **Zambrano** también, por ejemplo. **Luis Alberto de Cuenca** llega a hablar de la "necesidad del mito" y de la imposibilidad de sustraerse del mismo[1293]: la relación entre el hombre y el mito es de estricta necesidad. Interesante es también la frase, que sacamos igulmente de la obra, relativa a la "desmitificación aparente" con que define el siglo XX. Pero la historia enseña que hay una parte incontrolable dentro de la irracionalidad que puede terminar por volverse contra la realidad misma. Se necesita más mito, pero con contención.

Es entonces significativo cómo, para el ensayista **Craig**, los movimientos terroristas que durante los años setenta azotaron a Alemania (principalmente la famosa Banda *Baader-Meinhof*) son consecuencia de un rebrote de irrealidad que afecta de nuevo a la Alemania del momento. Y lo que está claro es que toda esta interpretación vale para España [1294].

Pienso en efecto que en todo fenómeno totalitario (no digamos ya terrorista) puede manifestarse algo de todo esto, es decir una inconsciente pérdida de la noción de realidad y una errónea y arriesgada traslación por "políticos aparentes" de valores no políticos, en detrimento de la política. Los "políticos" del tercer Reich no son políticos, desvirtúan la política, porque sus actividades manifiestan las disciplinas propias de la biología, la tragedia y la comedia, la filosofía, el teatro, el arte, en la parte perversa que esconden estas disciplinas. Es difícil reconocer este fenómeno y entenderlo correctamente. La clave está en la diferenciación, ya explicada supra, entre disciplinas y actividades. En un determinado momento histórico puede primar una determinada disciplina, de modo que las actividades (creyendo encarnar su propia definición) son en realidad la manifestación que de aquella se extrae para estas otras. Todo esto es importante retenerlo porque es preciso confesar el posible hechizo que puede sentirse bajo un arte mágico subyacente. De no racionalizar este fenómeno que estamos comentando podrían repetirse tarde o temprano experiencias no deseables.

Pero, por contrapartida, al no ser soportable una sociedad solo apolínea, la clave de futuro estaría en afirmar el Estado de la Cultura, con elementos de contención. El punto de partida ha de ser estético, para ordenar la sociedad. Con cautelas o límites. Por el hecho de haber riesgos, no debemos renunciar a la estética otorgando el protagonismo al derecho.

Lógicamente, habrá también totalitarismos o nacionalismos que carezcan de *calidad* estética alguna y no merezcan siquiera una explicación de esta forma. Aun así, lo propio es que primero se genere el tópico y después el falso tópico y seguidamente el riesgo de perversión de la realidad y finalmente el riesgo de las fatales consecuencias.

[1292] Con esta tesis coincide Craig, en este sentido, que "cuando los autores románticos topan con la política es para inmortalizar seres que se rebelan contra las normas sociales y políticas". Cita Craig, como ejemplos, las obras de Hainse, *Ardinghello*, Schiller, *Los bandidos* y Klinger, *Sturm und Drang*.

[1293] Luis Alberto de Cuenca, *Necesidad del mito*, editorial Planeta 1976.

[1294] Las referencias serían muy numerosas en este contexto. A. de Miguel, *El rompecabezas nacional*, Barcelona 1986.

Por su parte, el **marxismo** comparte estos mismos planteamientos que hemos expuesto. Estamos ante una clara traslación de un libro (de Karl Marx) a la realidad, prima un mensaje escrito o intelectual o filosófico. Se traslada a la realidad un ideario escrito por un autor. Argumenta el filósofo alemán que hasta ahora lo único que han hecho los filósofos ha sido ofrecer distintas interpretaciones del mundo, lo que importa es transformarlo. Y la sociedad termina siendo (en sus koljoses, sovjoses y combinats) proyectos como Castalia, el Parnaso, etc.; un mundo real solo en el libro, donde a los hombres se les lleva a un escenario intelectual, admitiendo además que la mayor parte no lo son. Es una Castalia, pero con el añadido de no ser para castalios, sino para la gente más analfabeta, dirigida por iluminados creyentes en un proyecto intelectual que se extrapola a la sociedad. Como decía Marx, "desde luego, yo no soy marxista".

Es claro, que la vida no es un libro. Es, no obstante, significativo el afán de trascender porque la realidad es insuficiente. En el fondo, en el mundo religioso estaba todo mejor diseñado, con los espacios bien distribuidos.

Como ilustra el expresivo texto de Slawomir Mrozek [1295]:
-"¿Como que las jirafas no existen?
-Pues no existen; ni Marx, ni Engels, ni sus grandes sucesores dicen nada de la jirafa. Y esto significa que las jirafas no existen".

6. La sociedad en clave cultural. Teoría del derrotismo cultural. La literatura en alemán del siglo XX (primera mitad) y pautas para la sociedad del futuro.

A. El "laboratorio alemán".

Seguidamente se van a estudiar obras literarias de la primera mitad del siglo XX escritas en alemán. Pero ha de quedar claro que nuestro interés no está en la divulgación literaria, sin perjuicio de contribuir a ella. Y ni siquiera el análisis que va a hacerse es estrictamente literario. Lo que buscamos es fundamento de nuestras ideas principales. Por otro lado, fijarnos en la literatura alemana de esa época no significa que su valor sea superior a la de otro país. Incluso en España por entonces, como es sabido, se produjeron publicaciones de un enorme nivel, a la altura de estas otras. Sin embargo, el "laboratorio alemán" nos permite fundamentar nuestras ideas y propósitos. Se dieron ciertas circunstancias que lo propician. Es decir, que propician el debate de un posible orden social basado en la Cultura. O, lo que es lo mismo, la Cultura como clave para la ordenación social. A la búsqueda de pautas que nos sirvan para fundamentar esta idea, encontramos aportaciones en la literatura alemana de la primera mitad del siglo XX.

Nos preocupa observar en qué términos se plantea la cuestión de la Cultura artística en clave social; esto es, el debate de una posible ordenación social basada en la Cultura. O hasta qué punto la Cultura puede servir para construir un sistema social en el cual los demás elementos se definan en función de aquella.

Se trata de extraer principios, de esta forma. ¿Es posible esto? Hoy está asumido que la sociedad solo puede organizarse en clave político social, jurídicamente, y en clave

[1295] *El elefante*, editorial Acantilado 2010.

de soberanía popular. En otros tiempos, la religión, por ejemplo, no sirvió solo para definir lo religioso, dado que sirvió también de pauta general para establecer el orden social. La filosofía a veces también ha influido en este sentido (como evidencia, por ejemplo, el caso del marxismo). ¿Puede hacerlo la Cultura? Pensamos que hay un espacio para ello, rescatando el Estado de la Cultura. Esta sería la alternativa de futuro frente al capitalismo (que produce insatisfacción actualmente), y el socialismo (que no es una alternativa).

En la primera mitad del siglo XX, y en especial en Alemania, se plantearon ciertos debates que sirven para explicar la sociedad del presente y que sirven para aportar las pautas para la sociedad del futuro, en torno al Estado de la Cultura.

En el siglo XX ciertos autores han tenido el mérito de aportarnos posibles versiones sobre representaciones de mundos intelectuales con propia entidad, en clave de realidad. Aparecen a veces contrapuestos a la realidad material u ordinaria. O bien de forma desconectada de la sociedad (así, Castalia o La Montaña Mágica). Pero ¿es posible dar un paso más, identificando una "Castalia" no solo posible en su propio ámbito o reducto intelectual, sino gobernante de la sociedad misma? No es suficiente con la afirmación de aquella; es preciso que gobierne. De esta forma sería posible una Cultura dirigente del orden social.

Ahora bien, ¿y no nos lleva esto entonces, por seguir las referencias a la literatura del momento, al mundo tenebroso de Kubin (ese "otro lado" o "*andere Seite*") o al mundo más siniestro aún del "Castillo" de Kafka? O, en general, simplemente, ¿no nos lleva esto al Antiguo Régimen, o a un Estado conformado medievalmente?

Se pretende, a continuación, exponer las claves de la sociedad del presente, o del mundo que vivimos, en virtud de la literatura en alemán de los cincuenta primeros años del siglo XX. Encontramos en ese momento, para nuestras ideas o propuestas, un auténtico muestrario o laboratorio, el laboratorio alemán, con las distintas manifestaciones o posibilidades de una Cultura rectora del orden social.

Nos permite, dicha literatura, ejemplarmente, profundizar en nuestras tesis, relativas a un posible orden social pautado por lo cultural de principio a fin, lo que no significa que todo sea Cultura, pero sí que esta sirva de referencia para conformar todo lo demás. Subyace la necesidad de mayor liberación del ser humano.

No obstante, el conocimiento del debate aporta dimensiones de interés en general. La discusión intelectual lleva también a plantear si esta propuesta es una utopía. En este sentido, surge el debate del derrotismo cultural. Según esto, la propuesta, aunque deseable, no sería realizable. En todo caso, valdría, la exposición que sigue, para explicar mejor el presente, pero sin poder proponer idea alguna. No sería realizable, ya que la soberanía popular es irrenunciable y no admite matices.

Por un lado, nos parece clara la necesidad de la Cultura artística. La existencia misma se vuelve difícil, sin esa impronta de lo artístico en lo social. Lo artístico precisa dominar el diseño social para ser tal. En todo caso, solo así conseguimos la solución que esperamos. Pero, entonces, ¿hasta qué punto es esto incluso deseable? Decimos esto tras observar que en lo artístico están muy presentes condicionantes negativos o demoniacos. Estaríamos ante la necesidad de una solución liberadora de lo humano, a través de la

Cultura, al mismo tiempo que ante una imposibilidad de afirmarlo. Esto es el derrotismo. Para fundamentar todo aquello, nos basaremos en los autores alemanes y austríacos de la primera mitad del siglo pasado.

No obstante, al margen de esta renuncia o derrota, está el debate de si es posible, en términos de realidad, un orden social partiendo de la Cultura. Y, al margen de todo ello, queremos también realizar una función didáctica, siempre conveniente, de informar del contenido de obras fundamentales del pensamiento universal. Nos fijaremos en los literatos que sirven de forma especial para nuestro tema de "la Cultura como posible solución". De hecho, seguidamente se expondrán dichos autores por orden de relevancia, mayor o menor, para la discusión que interesa.

En este momento histórico de la primera mitad del siglo XX contamos con las distintas manifestaciones que en clave social puede llegar a tener la Cultura. Y es que el debate de lo cultural en clave social presenta ricos matices. El caso es que, en Alemania y en Austria, contamos con fuentes o testimonios de especial interés, debido a la intensidad y riqueza del debate en cuestión.

Sin una Cultura elevada, viva y rectora de lo individual y de lo social, se siente una gran insatisfacción. Por eso, es necesario un orden social que sea capaz de generar esa Cultura que algunos ciudadanos, de espíritu aristocrático, precisan.

Al margen de esto, se añade o suma que, en los autores más representativos del presente, se aprecia una cierta insatisfacción, que compartimos, con la actual "sociedad del capitalismo". Se habla, con intención crítica, de un neoliberalismo que hay que asumir como mal necesario. Otros proponen el socialismo como alternativa. En realidad, este último se integra en aquel, ocupando una parcela de poder.

La literatura de la primera mitad del siglo XX es un auténtico "laboratorio", porque se dieron manifestaciones posibles del debate cultural en clave social. En realidad, en cierta medida, quedaron solo esbozadas. Por culpa de la Segunda Guerra mundial, el debate quedó enterrado. Cuando menos, un debate de este tipo pasa a ser complicado. No ocultamos los riesgos que se manifiestan cuando lo artístico cultural aparece como configurador del orden social. La necesidad de evitar riesgos, tras la experiencia de la Segunda Guerra Mundial, lleva a afianzar ciertos principios (Estado de Derecho o la soberanía popular…). No obstante, pensando en esos individuos que creen en la aristocracia del espíritu[1296], el modelo social no satisface sus exigencias. La Cultura es la posible solución, sin embargo, para ello. Cuando menos, es necesario un debate, aunque la conclusión final se afianzar el estado actual, pese a su mediocridad, por tener más ventajas que inconvenientes. En realidad, lo único que se sacrifica es esa necesidad (cultural) sentida por esos individuos.

Hablamos así del "laboratorio alemán" (por simplificar incluyendo los austriacos). Toda esta discusión tiene un componente cultural, pero también un componente puramente social, relativo a los principios de ordenación social.

Encontramos, en la primera mitad del siglo XX, posiciones críticas con lo que por entonces se llamaba "burguesía". Es muy común en la literatura del momento indicado,

[1296] Véase Rob Riemen, *Nobleza de espíritu,* Ed. Taurus, 2017.

la crítica social, la crítica a la llamada burguesía, la búsqueda de un orden social mejor. Es también importante indagar acerca de si estos planteamientos, del referido período, siguen estando vigentes. Y si la actual sociedad capitalista merece seguir siendo objeto de crítica, en el contexto de la nueva soberanía popular. El laboratorio alemán nos permitirá, en todo caso, aportar las claves para la comprensión de la sociedad actual. Y nos permitirá fundamentar, no en el vacío, nuestras posibles propuestas o pautas para una sociedad del futuro.

La sociedad de la primera mitad del siglo XX fue una sociedad donde dominó la Cultura. Generalmente, en la historia ha dominado la Cultura. Primeramente, en relación con la religión. En las primeras décadas del siglo XX persiste una necesidad de espiritualidad, pero la religión deja de aportar las posibles soluciones. Solo tras la Segunda Guerra Mundial ha pasado a dominar el Derecho, lo organizativo, la "civilización", la democracia en sentido propio.

A la búsqueda de formas de ordenación social en clave cultural, en el laboratorio alemán del momento se manifiesta una primera tendencia, que nos interesará observar de cerca, según la cual el arte se identifica con la vida misma. El orden social ha de definirse culturalmente, para que la Cultura pueda darse. Y con ello satisfacer esas exigencias humanas ineludibles, de tipo espiritual. El arte necesita, para ser tal, impregnar y dominar el orden social. Si este es desacorde con aquel, no puede darse el arte. Y con ello no satisfacemos esas exigencias. Algo así se da en el expresionismo alemán.

Otra posible manifestación de la idea de la Cultura rectora de lo social, es la bohemia. No terminará siendo una propuesta consistente, en el sentido deseado, ni será por tanto una solución. Pero abre un debate de interés como posible variante. En definitiva, estuvo también presente como testimonio de ese modelo social donde predomina más lo cultural que lo contrario.

La tercera tentativa es igualmente utópica, porque se relaciona con las estructuras del Antiguo Régimen, principalmente como "alternativa austriaca". Es curioso observar que el Estado de la Cultura parece satisfacerse mejor en una Monarquía de este tipo. A la vista están los resultados. Facilita los presupuestos que la Cultura necesita. Lo importante no es tanto, al final, la satisfacción de la Cultura, como la satisfacción de esa espiritualidad que es irrenunciable. Se explica así que, para muchos, la libertad pasaba por acabar con el símbolo de Austria. El discurso del personaje, de *la Montaña Mágica*, Settembrini, es claro, en este sentido.

En este contexto, como debate, podría verse, dentro estas alternativas, en el contexto de la afirmación del Estado de la Cultura, el principio de autoridad. La autoridad termina otorgando sentido a la realidad. En un mundo donde aquella está presente, todos tenemos un objetivo que cumplir. Los oficios tienen mayor sentido. Sin autoridad, se diría, irrumpe una cierta deriva o vacío.

Siempre queda, al final, obviamente, una posible actitud intelectual de resistencia, o de melancolía, o de decepción o desasosiego personal. Una actitud de refugiarse. Sin embargo, esto (característico de la persona en la que estamos pensando) no resuelve el problema.

No es inconveniente recordar cómo históricamente en clave religiosa sí fue posible una ordenación de la sociedad desde ese punto de vista "alternativo". El Estado de la Cultura, en el fondo, se parece al Estado cuando domina socialmente la religión. La religión, en caso de duda sobre cómo entender el Estado de la Cultura en la praxis como posible alternativa, siempre aporta una orientación general. Esta reflexión aumenta la entidad del debate, si se considera o admite o comparte que a partir del siglo XX la Cultura y el arte empiezan a desempeñar una función de sucedáneo de la religión. Por tanto, igual que esta fue en la Edad Media la clave o medida para la ordenación social, sería planteable hasta qué punto puede serlo la Cultura ahora, en el siglo XXI.

En la primera mitad del siglo XX, a mi juicio, se habrían esbozado (solo esbozado) las posibles tendencias o planteamientos; quedaría mucho por hacer, para indagar ese posible espacio que nos interesa, de posible reivindicación de un espacio capaz de dar comuna solución en el contexto del Estado de la Cultura.

Cuando menos, este debate, además de servir para explicar el presente, sirve para explicar mejor el origen de los totalitarismos, bien comunista o bien de signo opuesto. Corremos el riesgo de afirmar la democracia sin criterios de fondo, con planteamientos algo infantiles. De modo que, al final, se corre el riesgo de poder sucumbir, por falta de preparación suficiente, frente a esas tendencias totalitarias que tienen cierto atractivo.

Ciertos pensadores que se han acercado a este tipo de planteamientos consiguen otorgar a la Cultura un sentido de realidad. Llega a presentarse la Cultura como una alternativa para diseñar lo social, superador del modelo de la sociedad popular. Se identifican ciertos "Centros" *separados* de la realidad social, que siguen una ratio puramente cultural o intelectual, incluso artística. Pensamos que se podría avanzar en la ordenación social general en clave cultural.

En la Edad Media, la religión no solo regía el orden interior de los monasterios. Para que estos se dieran con sentido propio, tenía que haber un diseño social acorde, que facilitara su existencia con sentido genuino. De lo que se trata es de ordenar la sociedad de un determinado modo apto para que la alta Cultura pueda darse y, con ello, para que se puedan satisfacer exigencias artístico-espirituales irrenunciables. Esta es una idea de larga tradición histórica. En sentido moderno la encontramos esbozada en especial en la Alemania de la primera mitad del siglo XX. Se trata de situar la música, en definitiva, como eje o quid de la posible realidad[1297].

La Cultura, pues, y lo que es más importante, la satisfacción de exigencias humanas irrenunciables, parecen hermanar con este tipo de planteamientos, por su propia esencia.

Parece razonable sostener que el diseño social debería reflejar los valores de la aristocracia del espíritu. Es discutible por qué la sociedad tiene que reflejar los valores del pueblo. O que este ha de ser quien defina el diseño social. Cosa distinta es la igualdad a la hora de disfrutar de cualquier servicio público, incluyendo la Cultura.

[1297] Por cierto, aunque ya desde los años veinte existiera un especial arraigo social de la música popular, no observamos que, por ejemplo, Thomas Mann o Musil o Zweig o Hesse, cuando hablan de música, piensen en algo distinto de la música clásica.

Esta reflexión encuentra fundamento en ciertas obras de los autores que vamos a reseñar. No obstante, encontraremos, concretamente, "fundamentos". Es decir, en ninguna de dichas obras se nos presenta con rasgos definitorios acabados un modelo social de este tipo. Se trata, más bien, de referencias. Se trata de fundamentos que pueden encontrarse, como pautas para un posible Estado de la Cultura.

No nos conformamos, pues, con una recomendación en un plano individual. Para la satisfacción del proyecto cultural se necesita un orden social que lo propicie. Lo social es irrenunciable. Las exigencias espirituales de ese tipo aristocrático de espíritu se resuelven solo si el diseño social es acorde a sus valores. Y no a los valores del "sentir pop" de la mayoría de los ciudadanos. No vale todo. No obstante, actualmente es muy complejo proponer algo así. Y, sin embargo ¿por qué, para determinar el diseño social, ha de valer el sentir popular general y no aquello otro?

A la vista están los resultados en el presente: las exigencias de ese otro tipo no se resuelven. La Cultura pasa a ser reflejo de la voluntad general del conjunto de los ciudadanos. El gusto de otro tipo de personas no se satisface. Acudir al arte del pasado, en un plano individual, no es suficiente.

No pueden ignorarse tampoco los grandes logros del presente. Nuestro discurso no es el de afirmar que lo pasado era mejor. No obviamos los logros técnicos y científicos. Pero eso no impide para que el diseño social general se haga para la satisfacción de exigencias estéticas elevadas. Al final, la Cultura y eso otro, dependen de cómo se conforme el orden social. Parece que es inevitable una ordenación social que facilite la trascendencia y la elevación. Una definición inmanente y horizontal resulta insuficiente.

Encontramos fundamento, para este Estado alternativo, en la sobras de autores de la primera mitad del siglo XX. Es un proyecto que está esbozado, pero que quedó interrumpido con la Segunda Guerra Mundial. Es un proyecto que presenta riesgos claros. Por eso, en el fondo, se abandonó. Pero podría conseguirse una "democracia perfecta", mejorando la actual, afirmando o partiendo de una ratio cultural de ordenación social. Una Cultura con contención. El reto de la afirmación de la Cultura pero sin los riesgos inherentes a lo artístico-cultural.

Hay un espacio, en la buena dirección, para rescatar elementos que nos sirvan para reconstruir un Estado de la Cultura. Dentro de las tendencias de la primera mitad del siglo XX encontramos entremezclados elementos de todo tipo. Se trata de descartar algunos y enfatizar otros. La solución del Estado de la Cultura consiste en rescatar un espacio posible en todo ese universo, esbozado o definido de forma filosófico-literaria, en torno a la idea de Cultura en sus relaciones con la política, desechando los elementos de riesgo totalitarios, pero rescatando otros elementos que permitan satisfacer esas otras necesidades. Se trata de averiguar cómo el arte y en especial la música pueden tener un papel rector de la ordenación social. Para ello hay que conocer los riesgos, inherentes a este planteamiento, para afirmar la solución de forma realista.

Queremos por tanto rastrear el pensamiento alemán de la primera mitad del siglo XX. Vamos a exponer los distintos autores por orden de relevancia para nuestros fines. Obvio es decir que la literatura en alemán no se agota en este tipo de planteamientos, ya que obviamente se abordan contenidos y temas diversos. Ni tampoco que dichos planteamientos sean exclusivos de Alemania o Austria. Como este trabajo también quiere

tener una función didáctica, reservamos un espacio no obstante a grandes escritores de la literatura universal, como por ejemplo Stefan Zweig, pese a que su literatura se sitúa fuera de las preocupaciones que aquí planteamos.

B. El "Thomas Mann (1875-1955) **de las tensiones". La "música políticamente sospechosa". La necesidad de la Cultura y sus riesgos. La Cultura con contención.**

Un autor clave para nuestro tema es Thomas Mann. En sus obras están esbozadas ideas importantes para la posible orientación futura del Estado de la Cultura. Mann nos informa de la necesidad del arte, pero también de los riesgos. Nos indica la vía a seguir. En todo caso, nos aporta claros fundamentos para las ideas que pretendemos. El universo de T.M. muestra una sabiduría que sorprende. Lo más relevante son las tensiones que plantea, es decir, las dicotomías características de su literatura (las típicas tensiones de su obra, entre lo burgués y lo antiburgués, o entre aquello y Cultura o arte).

Dichas tensiones a veces se asocian a su entorno o influencia familiar, en el entorno de Lübeck: por un lado, su padre -protestante-, típicamente burgués, era una personalidad del mundo empresarial (comerciante de cereal) y llegó a ser senador. Por otro lado, su madre, Julia, brasileña, católica, pero de ascendencia judío-alemana, tenía personalidad o vocación artística[1298]. Thomas Mann era, en principio, un burgués típico, protestante y primeramente nacionalista alemán. Este es el punto de partida, pero no *de llegada*.

De forma similar a como narra en la novela Los *Buddenbrook* (1901), con la muerte del padre (1891) termina la actividad empresarial de la familia, tras disponer el padre por testamento la liquidación de la empresa familiar. La madre se traslada meses después, a Múnich con sus hijos (al barrio bohemio de Schwabing). Tuvo educación autodidacta propia de la generación de las clases altas, pasó después por el instituto de forma mediocre y trabajó en una compañía de seguros en 1893, realizó viajes por Italia a finales del siglo XIX y fue un gran entusiasta de la buena literatura del momento, en especial de Nietzsche y Schopenhauer.

Gracias primero a las rentas familiares y después al temprano éxito literario, con los *Buddenbrook* de 1901 (con anterioridad había publicado obras menores), puede vivir de la literatura (dichas rentas se devaluaron con la inflación de 1923, pero para entonces, tenía gran éxito como escritor). Para el salto a lo literario, tiene que haber un acontecimiento, generalmente azaroso, bien una persona que te introduzca decisivamente

[1298] Otro elemento de su biografía, que refleja igualmente una tensión personal, que se refleja en su obra, es su atracción homosexual, que supo contener y disimular, pese estar muy presente como conflicto personal. Reflejó estos instintos en *La muerte en Venecia*, por ejemplo. Mann de niño cometió el "error" de declarar su amor a un joven compañero de la escuela (Mann sentía debilidad por los rubios, Armin Martens, después W. Timple y Paul Ehrenberg, los rasgos de todos ellos aparecen en sus novelas) que lo despreció, igual que su hermano mayor, Heinrich. Se casó en 1905 con Katia Pringsheim, una persona judía de familia de intelectuales. Otra tensión de Mann, en este contexto es su tendencia antisemita (que refleja en su obra *Sangre de Welsungos*, de 1906), y el hecho de que su esposa fuera judía.

en este ámbito y te ponga en el carril adecuado (caso de Rilke, por ejemplo), bien el azar de un éxito de ventas (caso de Thomas Mann), bien el azar de recibir un patrimonio suficiente (caso de Sternheim y del citado Mann, por ejemplo). Nuestro autor consiguió además el Premio Nobel en 1929[1299].

Seguidamente, nos centramos primero en los *Buddenbrooks* (1901), que es algo más que la narración del declive de una familia a través de algunas generaciones. Recordemos primero el argumento de esta obra (por la cual Thomas Mann recibió el premio nobel a pesar de que había publicado por entonces otras posteriores):

El cónsul Jean Buddenbrok, descendiente de una saga de empresarios, tiene tres hijos, Thomas, Christian y Tony. De ésta, la obra relata, sobre todo al comienzo, sus dos desgraciados matrimonios. Al primero (con Grünlich) se ve forzada por sus padres. Ella termina accediendo, por cumplimiento del deber, siendo una fiel esposa. Pero finalmente se descubre que su marido contrajo matrimonio por intereses económicos, falseando las cuentas de su empresa. Descubierto el fraude, se produce el divorcio y regresa a casa. Más tarde contrae nuevas nupcias con un bávaro que, cuando recibe la dote, decide dejar de trabajar y convertirse en un comodón, originándose el segundo divorcio. Por si fuera poco, su yerno comete una estafa y es encarcelado. Cuando sale de prisión se refugia en Londres y no se sabe más de él. El otro hermano, Christian, es en el fondo un anticipo de lo que viene después con el hijo de Thomas: un personaje malogrado, por culpa de su afición al teatro, los espectáculos y los clubes. Thomas encarna los valores del burgués que actúa con sentido de responsabilidad. Se preocupa del futuro de la empresa, de la tradición familiar. Se muestra preocupado por el hecho de que su hijo muestre una especial afición a la música, sin vocación alguna por ser sucesor de la empresa familiar de los Buddenbrook. Thomas acaba abatido ante la impotencia de cumplir lo que él considera su deber. Por culpa de una infección de una muela, muere repentinamente. La familia queda deshecha y sin sucesión. Se vende la casa. El hijo muere de tifus. La obra termina.

Es preciso tener en cuenta que Thomas Mann busca el sentido de las cosas en el arte y la Cultura. Él es escritor. Y muestra hasta una obsesiva pasión por la música. Su mundo personal no es el del empresariado, a pesar de sus antecedentes familiares (la obra, en parte, es autobiográfica en ello, ubicada en los países hanseáticos de donde proceden los Mann). Sin embargo, el lector siente simpatía por Thomas, personaje que encarna el cumplimiento del deber. El oficio empresarial representa aquello que es positivo en la vida (lo que no impide una valoración negativa de buena parte de los burgueses que van apareciendo en la obra, por ejemplo, el primer marido de Tony, su hermana, una persona sin escrúpulos que es capaz de engañar y casarse, por puro beneficio económico, sin el menor escrúpulo).

En cambio, pese a esa vocación del autor por el arte, la música ("el mundo de Thomas Mann") es lo que acaba destruyendo una positiva realidad, bien asentada en el comercio y los valores importantes de la vida. Hanno Buddenbrok es el "espíritu de la música". En parte Thomas se culpa de no haberse dedicado más a su hijo, por sus

[1299] Puede verse Thomas Mann, *Relato de mi vida*, 1930.

ocupaciones[1300]. El caso es que se ve influenciado por su madre, que toca el violín. El hijo del comerciante sufre el hechizo de la música y fatalmente termina rompiendo la sucesión de los Buddenbrooks, al no querer dedicarse al comercio. Ni siquiera es Hanno un virtuoso. Da conciertos menores, pero no puede salir del ámbito musical con el que se identifica plenamente. Es Hanno, simplemente, la encarnación del alma musical y sensible. Su esposa termina coqueteando con un teniente músico, con quien es feliz, no así con su marido. Thomas acaba abatiéndose y odiando la música. Para él, la Cultura es importante, pero como entretenimiento. Thomas Mann nos muestra la visión burguesa convencional de la Cultura, al servicio de una imagen convencional. Cuando dan un concierto familiar, Hanno y su madre, los burgueses que lo oyen (la familia) aplauden sin entender nada de lo que han oído. Thomas es incapaz de entender el mundo de su esposa (y esta no se siente integrada en el ambiente de su marido). Es algo que lo supera. Un templo para él inaccesible. *En definitiva, la Cultura es aquello que nos lleva por mal camino, cuando esta se manifiesta genuinamente como es*. El éxito por esta vía es algo milagroso. Lo más normal es que destruya mundos firmes y positivos. Nos desvía del buen hacer.

Pero el interés de este pensamiento está en observar que procede de un amante de la Cultura artística, genuinamente conocedor de la misma, y que busca en esta un sentido de la existencia. Hay en Thomas Mann como un anhelo hacia la música al mismo tiempo que una expresión de rabia por no ser la música un mundo posible. La música es la solución, frente a los negocios (algo insatisfactorio, esencialmente). Pero la música termina no siendo la solución. El derrotismo cultural es manifiesto. Aquello que es la posible solución (el arte como modus vivendi) termina no siendo la solución. La solución no está en el mundo de los negocios. Está en esto otro que se ama, pero que no conduce a nada.

La obra es, además, una representación del mundo burgués del siglo XIX, en un contexto de revueltas sociales (de mediados del siglo mencionado) y de paulatina presencia de elementos socialistas y proletarios. No se apuesta por estos. Lo burgués no queda maldecido o negado. El autor se sitúa entre dos mundos, padeciendo los debates internos propios de estas tensiones.

Con Thomas Mann podemos hacer ver cómo los intelectuales más amantes de la música se empeñan en demostrar que ha de desecharse esta realidad musical. Es como si Mann tuviera un empeño constante en mostrarnos siempre esta realidad musical, sin la que no pueden existir sus obras o personajes, al mismo tiempo que nos muestra (desde su mayor comprensión y entendimiento) su carácter imposible y con ello, posiblemente, del mundo mismo.

En la obra, globalmente considerada, de Mann, hay una serie de constantes. Era arte, auténtico quid, en especial el musical, aparece siempre, y se contrapone a lo social. Determinados sujetos ven la sociedad de forma distinta. El artista no encaja en las pautas ordinarias. No es necesariamente positivo este don genial. Lo artístico puede conducir al abismo o sensación de inutilidad. Pero lo social como solución siempre se observa insuficiente. Las obras de Mann están asociadas a este tipo de personajes. Cuando lo

[1300] "Si por lo menos hubiese podido reprimir, desterrar en él la pasión por la música, aquella pasión que le alejaba de la vida práctica, que perjudicaba seguramente su propia salud personal y absorbía sus energías psíquicas"...

artístico ha superado lo burgués y podría hoy ir más allá, sobreviene el otro espíritu de Mann, burgués, controlado, disciplinado, de serio talante evangélico.

No se trata de un simple gusto por lo musical o ni siquiera de una melomanía o fanatismo o pasión que una persona siente por la música. Se trata, más bien, de una necesidad de lo musical como concepción. La realidad se expresa en clave musical. Mann se considera un escritor en la línea evolutiva de la Cultura alemana, que parte del romanticismo alemán y pasa por Schopenhauer y Nietzsche. Sigue esta herencia. La música es el modo de expresión, el modo de expresión alemán. Si suele considerarse que la melomanía, a diferencia de las manías que son relacionadas con conductas disociadas (como la mitomanía, mentir, o la cleptomanía -robar-), no es un peligro para la sociedad**,** en el caso de estos pensadores no está claro sea así. En este libro estamos intentando poner de manifiesto lo demoníaco de la música. También que su influjo social es necesario; pero que, sin contención, puede ser nocivo.

El quid, tras Thomas Mann, tomando este relevo, sería profundizar en esta clave, yendo hasta el límite posible. El límite posible lo establece el punto en que se observe que lo musical empieza a tener más inconvenientes que ventajas a la hora de adoptar esta clave para la ordenación misma de lo existencial y lo social. El primer paso es profundizar en la esencia del arte, extraer principios y proyectarlos a la realidad social. Encontramos fundamento para estos planteamientos en los *Buddenbrook,* de 1901, o en *la Montaña Mágica*, o en *las Consideraciones de un apolítico* y, por supuesto, en *Doktor Faustus*.

Después de los *Buddenbrook*, nos fijamos en el libro *Tonio Kroeger* -de 1903-[1301] , que es la "tesis doctoral" en arte, de Thomas Mann. Si este suele ser autobiográfico en esta corta novela lo es aún más. En realidad, más que un relato o novela, este libro en el fondo parece (dicho sea irónicamente) la "tesis doctoral de arte" de D. Thomas convertida en novela, a través de discursos del personaje principal sobre el artista y la esencia del arte.

El argumento consiste en ciertos pasajes de la vida de Tonio Kröger. Nos cuenta el autor que el personaje nace en el norte de Alemania, es hijo de un empresario que se dedica a comerciar con grano, igual que el padre de Thomas Mann, y de una madre sureña con sensibilidad artística, también de forma coincidente con el autor.

Al igual que Thomas Mann, el protagonista se enamora de un rubio, Hans. Igualmente, Tonio no encaja bien en la sociedad ni en la escuela. Es "diferente". Pero esta diferencia, que es la diferencia de ser artista, no es necesariamente positiva. No se puede ser de otra forma. Pero este "ser de otra forma" es ser enfermo y negativo; como el arte. Tonio, a los 16 años se enamora de Inge Holm, rubia y de ojos azules. Lo interesante de la obra son dos discursos con reflexiones de Kröger; el primero en un diálogo (aunque solo habla él), el segundo la carta con que termina el libro. Seleccionamos un par de párrafos por su alta expresividad e interés para nuestro trabajo:

> "¡No me hable usted de oficio, Lisaveta Ivánovna…! La literatura es todo menos un oficio; es una maldición, para que usted lo sepa. ¿Cuándo comienza a notarse esa maldición? Temprano, terriblemente temprano… empieza uno por sentirse marcado, hoy experimenta un antagonismo inexplicable frente a los otros, los

[1301] Ediciones G.P, 1968.

> normales, los ordenados…". Me refiero al "artista auténtico, no a uno cuya profesión burguesa y civil sea el arte, sino a un artista predestinado y sentenciado a serlo"…

De forma altamente sugerente, Tonio Kröger se refiere a un banquero que cometió un delito muy grave, sugiriendo que su naturaleza delincuente venía precisamente de su afición por el arte. Por tanto, habría que distinguir por un lado el oficio y Por otro lado la naturaleza de la persona. Aunque pueda tener otro oficio, la maldición del arte puede estar en su propia naturaleza explicándose de esta manera su desgracia; hay un cierto fatalismo esta vez en estos planteamientos: "conozco a un banquero… que posee el arte de escribir cuentos… este hombre no es un modelo de corrección, tuvo que sufrir una condena muy grave… sin embargo, ¿no nos asalta la sospecha de que sus permanencias en la cárcel hubieran podido estar no menos íntimamente ligadas a las raíces de su temperamento artístico que su propia vocación y que la necesidad subconsciente de crear su obra fuese la que lo llevara allí?".

Sigue el discurso de Kröger: "no hay problema más torturador en el mundo como el de ser un artista y sufrir las consecuencias que de ello se derivan en el orden humano…". "Otro aspecto no menos admirable del asunto es la indiferencia y el cínico cansancio frente a toda la verdad… ¡Ah, sí, la literatura, Lisaveta, cansa tanto!". "No creas que yo soy nihilista…". "La vida en oposición absoluta con el espíritu y el arte, no se nos antoja a nosotros, los raros o excepcionales, como una visión de una grandeza de sangre…". "Porque en definitiva, ¿qué espectáculo resultará más lamentable que el de la vida cuando esta se aventura en algún intento artístico?".

Y, ahora, en la "carta final", veamos la contraposición entre los burgués y el arte. Y en especial la característica del personaje entre dos mundos porque así se considera él, de esta forma; un burgués descarriado: "recordará aún, Lisaveta, que en cierta ocasión me llamó usted burgués, un burgués descarriado. Me designó usted con este apelativo en un momento en que yo, impulsado por algunas confesiones que insensiblemente se escaparon de mis labios, le revelé mi pasión por lo que llamo la vida… y hasta qué punto mi modo de ser burgués y amor a la vida no son una misma cosa… el resultado fue ese: hubo un burgués que llegó a perderse en el dédalo del arte, un bohemio con fuertes nostalgias de su esmerada educación doméstica, un artista al que hizo trizas su mala conciencia… porque, en el fondo, es mi conciencia burguesa la que me mueve a entrever en toda mi actividad artística y en todo cuanto hay en mí de extraordinario y genial… me veo colocado entre dos mundos, sin pensar que sea mi casa ninguno de ellos, y por consiguiente, me debato en cien mil dudas y vacilaciones. Vosotros los artistas me llamáis un burgués y los burgueses sienten la tentación de prenderme… no sé cuál de ambas cosas me ofende más. Los burgueses son tontos, pero vosotros los adoradores de la estética….".

En *La Muerte en Venecia* (de 1912) T. Mann vuelve a la carga con "sus temas". La obra es archiconocida, también gracias al cine, como es sabido. En el argumento no nos vamos a detener, por tanto, además de que es muy simple: Gustav von Aschenbach, "escritor que trabaja al borde de la extenuación", emprende un viaje a Venecia donde se dedica (en el hotel y en la playa) a contemplar la belleza de Tadzio. La acción nuevamente es mínima. Los escenarios se reducen prácticamente al hotel y a la playa. Los delirios amorosos del artista se mantienen en un plano intelectual y siempre expresados con contención. El autor no nos obliga a simpatizar con el amor homosexual a un niño del protagonista. Simplemente, describe una situación. La obra está dominada por la idea de

muerte (otra de las constantes de Mann) en un entorno de "enfermedades" y pandemias en el lugar. El músico moribundo termina incluso muriendo mientras contempla.

Interesa destacar que, en principio, el escenario es artístico, desde el principio (el personaje es escritor y cultiva la belleza) y como punto de llegada (el morir contemplando). Pero ese arte, que se necesita para que suceda algo, no consigue nada más que una pura contemplación [1302]. Vence la idea contención o de orden, finalmente; incluso de frustración.

Pasamos a las *Consideraciones de un apolítico* (1918). A pesar de su título, es donde encontramos referencias del pensamiento político del autor (es verdad que el enfoque es, no obstante, antipolítico, sobre la política). Es preciso también tener en cuenta que, justo después de escribir la obra, Thomas Mann fue cambiando en parte de ideas, como veremos seguidamente. El libro se escribe además en contestación al *Zola* que había escrito su hermano Heinrich[1303], un pacifista francófilo fervoroso defensor de la democracia en todas sus obras. Esto no es baladí, ya que es la contraposición entre dos líneas de pensamiento importantes. El rival intelectual, que encarna todos los valores opuestos, es su propio hermano. En ediciones posteriores a la inicial, Thomas Mann suprimió estas "consideraciones" o alusiones personales relativas al hermano. Pero vamos por partes, ya que es una obra importante:

En principio, las *Consideraciones* tienen un hilo conductor más o menos claro, esto es, el relativo a la contraposición entre, por un lado, la civilización, lo literario, lo democrático, la política, el mundo de la opinión, lo racional, lo social, lo francés (y en parte anglosajón). Y, por otro lado, lo espiritual (Geistlichkeit), lo artístico (que en especial se expresa musicalmente), lo alemán (Deutschtum), lo antipolítico. En este último frente, se pone en valor asimismo la propia idea de la enfermedad y de la muerte (la guerra puede ser una condición de realización de la Cultura[1304]). A veces contrapone Mann la metafísica a la superficialidad y al progreso ("el hombre no es solo un ser social sino también metafísico", dice en el capítulo 7 "política").

[1302] Selecciono este texto de casi el final de la obra: "nosotros, los poetas no podemos ser sabios ni dignos… tenemos que extraviarnos necesariamente… aventureros del sentimiento… la maestría de nuestro estilo es mentira e insensatez; nuestra gloria y honorabilidad, una farsa; … el deseo de educar al pueblo y a la juventud a través del arte, una empresa temeraria que habría que prohibir. Pues, ¿cómo podría ser educador alguien que posee una tendencia innata, natural e irreversible hacia el abismo? … renunciamos al conocimiento… nuestro objetivo es la belleza… pero la forma y la ingenuidad, Fedro, conducen a la embriaguez y al deseo, pueden inducir a un hombre noble a cometer las peores atrocidades… solo podemos entregarnos al vicio…".

[1303] En ese libro, *Zola*, se oponía Heinrich Mann al militarismo alemán y atacaba frontalmente las tesis de su hermano, provocando que Thomas escribiera sus "Consideraciones…", ya que inicialmente había realizado ensayos menores.

[1304] Es interesante esta conferencia, que se encuentra en youtube: "Thomas Mann, vom unpolitischen Betrachter zum Wanderredner der Demokratie", 2020.

Lo que está asimismo claro es la crítica frontal que se hace a la democracia, unas veces basándose en Schopenhauer[1305], expresando su preferencia por la aristocracia. Las críticas son constantes. "La democracia se basa en un odio republicano inextinguible y celoso contra todo cuanto sea superior, contra cualquier autoridad idónea". "¿Quién nombrará Ministro de Comercio a un industrial? Para tal cargo se designa mejor a algún comediógrafo, o alguien de un music hall y así el principio democrático queda a salvo" (…). "En la democracia hay un deseo de deshacerse de los grandes hombres… En la Europa democrática los hombres se doblegan con facilidad, la regla es el animal gregario…"; "el gobierno del pueblo es una expresión que tiene su parte de horror…". "El pueblo alemán no siente realmente de una manera democrática, por el contrario posee el sentimiento más natural de las distancias y el orden jerárquico"[1306].

Otras veces se apoya Mann en la diferencia entre pueblo, por un lado, y masa, por otro lado; así, en el capítulo 7 se afirma que "hoy en día es solamente posible una política de masas, una política democrática, esto es, una política que poco o nada tiene que ver con la vida espiritual superior de la nación". Por otro lado, lo parlamentario resulta insuficiente.

Igualmente, es claro que se rechaza la política; esta "es la esfera de la necesidad y de los compromisos, en ella la conducta verdaderamente razonable será siempre una conducta medianamente moderada, por no decir mediocre"… "La política embrutece, vulgariza y estupidiza. La envidia, el atrevimiento, la codicia, es todo cuanto enseña. Solamente la instrucción espiritual libera….". "La política es un peligro para el alma y el intelecto…".

Las referencias de este tipo son una constante, así cuando afirma que "he oído exclamar a un célebre director de orquesta que llegaremos al extremo de que la orquesta vote acerca de si un pasaje debe tocarse piano o mezzoforte…". "No hay exigencia más disparatada ni desvergonzada que la politización del espíritu". "Separar la vida espiritual, nacional, de la vida política, y diferenciarlas es una manera totalmente alemana, una manera kantiana de separar y distinguir…".

Sin embargo, hay un empeño internacional en el "embrutecimiento del alemán para convertirlo en un animal social y político…", "mediante la estupidez de las cifras y la supersticiosa creencia en las mayorías…".

En Alemania, "la ciencia, la literatura y el arte, existían única y exclusivamente por sí mismos…". "Se podría ser esteta y no obstante tener una influencia nacional política… simplemente obrando, en libertad, de un modo formativo…". El espíritu democrático casa mejor con Francia y los países latinos.

[1305] Así en el capítulo 7: refiriéndose a Schopenhauer dice que "su aristocratismo individualista le hacía repudiar la democracia". "Recordemos que Wagner no se cansaba de declarar la democracia cómo foránea…".

[1306] Sobre este debate Francisco Arenas, "Thomas Mann, Nietzsche y la democracia", youtuve, Valencia 2019.

"La política desplaza la música, la cual hasta ese momento usurpaba el rango supremo en el interés socialmente artístico de la nación". Aquella se presenta "aliada con la literatura", como "su hermana melliza", luchando "contra el predominio de la música". Es decir, "la democracia" es "la política junto con la literatura, en la medida en que esta sea sociable, es decir retórica, psicología y erotismo, una mezcla de ambas cosas, política literariamente perfumada, literatura políticamente condimentada como atmósfera…". "Eso es democracia, el Estado divertido; el estado para novelistas".

"De este modo la justicia queda políticamente contaminada…". "Se produce la burla y el desdén deseados por el literato de la civilización"

"¡Politización del arte! En última instancia, ¿qué podría hacer, con esta consigna de literatos, aquel para quien la música significa el paradigma más puro, el sacrosanto tipo fundamental de todo arte?...". "La música absoluta… esto no es literario, es alemán….". Y es que, en cambio, "el literato de la civilización está en pésimos términos con la música…". Wagner, Schopenhauer, Nietzsche, fueron literatos y músicos, pero más esto último". "Mi ideal de arte… no confiere ideología progresista". "En este contexto (político-literario) se entiende por música la cantinela política… el gusto italiano, el embrutecimiento nacional...". "La educación de los alemanes para la música comenzó con Martín Lutero… quien imprimió a la Cultura artística de sus alemanes su orientación natural hacia la música". (…) "El literato de la civilización odia la música y opone los derechos occidentales y la organización". "Lo que me amarga, y contra lo cual me pongo a la defensiva, es el descaro arrogante tiránico del literato de la civilización".

En el capítulo 7 (política) afirma que "en la hermosa novela *El retrato* de Gogol se pueden leer las siguientes palabras: no son en absoluto los gobiernos monárquicos quienes reprimen los impulsos elevados y distinguidos del alma; bajo esos gobiernos, las obras del espíritu, de la poesía y del arte no se desprecian, ni se persiguen en modo alguno sino que, por el contrario, los monarcas son sus protectores naturales, y solo bajo su magnánima protección surgen un Shakespeare o un Molière, Mientras que, por otro lado, un Dante no pudo hallar sosiego en su patria republicana. Los verdaderos genios solo se desarrollan en las eras esplendorosas de poderosos reyes y monarquías, y no bajo la influencia de horribles acontecimientos políticos y repúblicas terroristas, que hasta ahora jamás le han dado al mundo ni un solo poeta".

Igualmente, expresivo es este texto del capítulo 8 (de la virtud): "el arte politizado, el espíritu politizado, la moral politizada, el concepto, todo pensamiento, sentimiento y voluntad politizados, ¿quién quisiera vivir en un mundo semejante, en el cual la libertad significase el derecho general e igualitario del voto y que esto fuese todo?". Y se añade: "jamás el arte será moral y virtuoso en el sentido político, jamás podrá el progreso confiar en él".

Importante es este escrito: "Baudelaire exclama sobre Tannhäuser: ¿quién podría imaginar viendo esta ópera sino un cortejo de hombres heroicos…? ¿Y quién podría desconocer, añadimos nosotros, que, desde el punto de vista de la virtud política, son ideas peligrosísimas, las que despiertan arte en este caso? Ayer escuché la sinfonía patética de Chaikovski, esa obra extremadamente peligrosa en su dulzura y su salvajismo, que no es posible oír ni entender sin advertir la antítesis irreconciliable entre arte y espíritu literario de la virtud. Pienso en su tercer movimiento, con su maligna marcha, la cual, si poseyésemos una censura al servicio de la ilustración democrática, debería ser prohibida lisa y llanamente".

Y se precisa: "resumiendo pues: la guerra, el heroísmo de cuño reaccionario, todos los desmanes de la irracionalidad, serán imaginables, y por ende posibles sobre la tierra, mientras exista arte".

Asimismo: "la enfermedad ha producido los valores más exquisitos, el estado anímico de enfermizo sin toparse con demasiadas contradicciones". "Un artista sigue siendo, hasta el último aliento un aventurero del sentimiento y del espíritu; sigue siendo proclive al extravío y al abismo, sigue estando abierto a lo peligrosamente nocivo". "El artista es y sigue siendo un gitano, aun suponiendo que se trate de un artista alemán de Cultura burguesa".

Pues bien, el problema que tiene está concepción es que se asienta en caminos más difíciles que aquellos que, más fácilmente, sostienen la vía alternativa democrática, comprensible para todos de forma más sencilla. El éxito de la democracia está en la facilidad de su comprensión general. Este otro tipo de enseñanzas tienen que basarse en concepciones cuya comprensión es menos accesible. Realizar un modelo cultural trascendente y espiritual, en clave social, es complejo. Se requiere un mayor esfuerzo. Sin embargo, hay referencias. Históricamente, en clave política, lo único que funcionó, procedente de todo este mundo espiritual, ha sido "la religión" como pauta para la ordenación social[1307]. Después, en los Estados absolutistas, hubo un Estado de la Cultura operativo y latente. A partir del siglo XX, el Estado de la Cultura pasa al debate en el pensamiento de autores.

Volviendo a *Las Consideraciones*, Thomas Mann contradice también la asociación entre humanitarismo y democracia, negándose a aceptar esta equiparación. Para ello, entre otros motivos, opone la literatura rusa, donde hay una versión consolidada de humanismo que sin embargo no tiene talante democrático. En general, Dostoievski es un autor ampliamente citado en *Las Consideraciones*. Acaso, de entre los extranjeros, los rusos son los mejor parados en la obra.

Este tipo de contraposiciones, entre Cultura, por un lado, y, por otro lado, civilización, etc. no son nuevas. Además del pensamiento conservador o reaccionario del siglo XIX, es destacable el directo antecedente, que recoge el propio Thomas Mann, de Nietzsche (sus *Consideraciones intempestivas -1873-* [1308]*)*, cuando asimismo contrapone el mundo literario de la "culturilla" (*Gebildheit*), por un lado, y, por otro lado, la Cultura propiamente dicha. Sin embargo, a diferencia de T. Mann, Nietzsche no reduce esto último a Alemania. Más bien al contrario, tiene carácter universal. Además, Alemania no queda en buen lugar, ni siquiera, tras la victoria militar -en su época- de Alemania sobre Francia.

[1307] De hecho, para articular el "Estado de la Cultura", ante las dificultades que presenta la realización de la idea de la Cultura en clave social, uno puede siempre inspirarse siempre en la religión, ya que este modelo en cambio, similar al del Estado de la Cultura en el fondo, sí fue real. La religión permite un orden social diseñado desde ese punto de vista religioso. Similar podría hacerse con el Estado de la Cultura.

[1308] Editorial Alianza 1988.

Un punto crítico, frente a Thomas Mann, a mi juicio, es, precisamente, la obsesiva identificación que hace entre Cultura y Alemania, considerando aquella un atributo exclusivo de esta. Es más, el libro parte de la indagación de la esencia alemana, y llega así a la Cultura, como un distintivo propio de Alemania frente a Francia (y, por supuesto, frente a Inglaterra o Norteamérica).

El punto de interés de toda esta concepción (que estamos viendo por referencia a Nietzsche o Thomas Mann), está en servir de antecedente a lo que podría llamarse "Estado de la Cultura", o Cultura como conformadora del orden político-social, que puede afirmarse sobre la base de la contraposición entre Cultura, por un lado, y Civilización o democracia por otro lado. Pero no parece correcta la reducción que se hace en la identificación de aquella con Alemania. Pensamos que estamos ante una contraposición de mayor interés o mayor alcance. Al menos actualmente parece una concepción aceptable para distintos países, incluyendo por supuesto Francia. Es verdad que, en términos proporcionales, lo republicano-democrático tuvo finalmente un mayor encaje en el país galo. Pero no se pueden olvidar las propias fluctuaciones de pensamiento político que hubo durante el siglo XIX en Francia, con incluso claras tendencias monárquicas y también dictatoriales o militares (que asimismo se reflejan en autores diversos). Una monarquía de tipo constitucional perfectamente podría haberse manifestado en Francia, siendo algo azaroso el triunfo de la República[1309].

El mérito de *Las Consideraciones* está, por tanto, en servir de posible antecedente al Estado de la Cultura. Es interesante la contraposición entre política y arte. Y cómo Mann se opone a la politización del arte. Tal como he expuesto en publicaciones precedentes, una cosa es que el arte sea el espíritu del tiempo (siendo la política la versión que tiene el arte en materia política) y otra cosa distinta es que la política sea el espíritu del tiempo (siendo el arte la versión que la política tiene reservada para este). En el fondo este sería el significado más interesante de la contraposición entre Cultura y civilización, cuando T. Mann hace ver que el arte puede desvirtuarse por la politización de la Cultura. Por tanto, en un determinado tiempo y lugar, puede manifestarse lo uno o lo otro. Una determinada esencia domina, y la otra es traducción de aquella. Se manifiesta en esa otra versión.

Thomas Mann largamente critica la politización de la Cultura o del arte con frases duras. Lo alemán a su juicio es impolítico. En la historia de Alemania lo típico han sido artistas que se han expresado en clave musical, aunque hayan podido ser literatos. Y más típico aún es que los artistas se hayan expresado en clave propiamente artística, pese a haber podido ser referentes para la política, sin desvirtuaciones de su propia esencia. Sin camuflarse o convertirse, pues, en políticos. Esto último es característico en cambio de otros lugares donde los artistas terminan teniendo un carácter político. Así pues, se opone Mann a la "politización del espíritu".

La contraposición entre Cultura y civilización ha de ponerse en relación con La decadencia de Occidente de Oswald **Spengler**, *La decadencia de Occidente* que apareció en 1918, es decir, el mismo año de la edición de *Las Consideraciones de un apolítico*. Para este otro autor alemán, en principio de signo conservador pero inclasificable, de forma similar a T.M., la civilización viene a ser el cadáver que deja tras de sí la Cultura

[1309] Con detalle, puede verse mi libro *El arraigo histórico de la democracia española*, Ed. Dykinson 2023.

cuando esta se agota. Hay una coincidencia de fondo apreciable con T.M, pese a que en Spengler la perspectiva es evolutiva y universal y con otra perspectiva y contenidos y sobre todo estilo y fundamentos. Infra volveremos sobre Spengler.

Volvamos a T.M. Su reduccionismo lleva a que, la propia contraposición entre el mundo de la Cultura, por un lado, y el mundo de la política, por otro lado, impone ciertas rigideces el concepto de la Cultura, mediante la identificación de esta (tan propia del autor) con conceptos tales como el deber, la moral y el espíritu burgués alemán, que lleva a descartar ciertos elementos esteticistas que no coinciden con esos otros valores y que el autor con un cierto tono peyorativo identifica con Italia (recordemos, de entrada, cómo el personaje de *Muerte en Venecia* sucumbe ante la belleza del entorno que le rodea, pese a que dicho entorno representa la enfermedad y la muerte, que asocia el autor a la contemplación).

En este sentido, en *Las Consideraciones* se refiere Mann, con cierto tono peyorativo, al concepto de "felicidad", apropiado para este mundo Mediterráneo, frente a la superior conciencia de la satisfacción del deber cumplido, propio de la mentalidad moral y burguesa alemana. El arte es algo maligno que lleva por mal camino cuando es auténtico y por eso ha de estar regido por una especie de idea de "contención" de este tipo. En el capítulo 5 ("burguesidad") afirma que "para mí, la belleza fue siempre algo para italianos y para embaucadores del espíritu, pero en el fondo nada alemán…". Lo alemán, era lo burgués"; "el esteticismo en sentido literal, es decir el culto a la belleza es la cosa menos alemana del mundo y la menos burguesa al mismo tiempo; en la escuela shopenhaueriano-wagneriana no se educa para estetas, sino que allí se respira una atmósfera ético pesimista, un aire burgués alemán, pues lo burgués y lo alemán son una misma cosa. Sí, en general, el espíritu es de origen burgués, entonces el espíritu alemán es burgués de un modo especial, la instrucción alemana es burguesa…". "Arte burgués: una paradoja hecha realidad, una duplicidad y ambigüedad".

En el capítulo 11 (política esteticista) afirma: "contrasta el moralismo pesimista de mi narración con el exuberante esteticismo del latino…". "La belleza, tal como la entendían y glorificaban con gesto abrupto aquellos dionisíacos, me pareció desde siempre una cuestión para romanos y romanistas, una porción del sur, de índole bastante sospechosa y desdeñable…". Y cita seguidamente a Nietzsche que, como es sabido, no compartía esta reflexión. De hecho, era catedrático de griego y admirador de ese universo.

Diríamos que esta concepción de T.M. es interesante en tanto en cuanto desarrolla el pensamiento de Nietzsche, yendo más allá. Pero siempre que sea tal desarrollo.

En *Las Consideraciones* Thomas Mann nos cuenta que, en este punto, se siente más identificado con la obra de Franz Ferdinand Baumgarten, *Conrad Ferdinand Meyer*: "en ella su autor caracteriza a Meyer con una cita, lo califica de burgués extraviado, y artista de conciencia turbia. Los perjuicios del burgués, implícitos en la sangre, echaron a perder su libertad de artista…". Y en otro lugar añade: "el cristianismo, la burguesidad, el germanismo, son lo contrario de la pasión". Y a veces se expresa de forma algo insultante en términos de "erotismo periférico o bella superficialidad". En esta línea el autor nos recuerda en *Las Consideraciones* la famosa contraposición de Goethe apostando por el clasicismo frente al romanticismo. Y hace Mann un recorrido por distintos personajes, todos alemanes lógicamente, desde Lutero a Nietzsche, haciendo ver que el pesimismo y la moral son claves de lo alemán. Y cita la frase de Liszt: "un hombre

político es repugnante". O también se siente identificado con Max Weber, *La ética Protestante y el espíritu del capitalismo*, y sobre todo con el libro de Werner Sombart, *Der Bourgesois*, 1913, en "la cual se interpreta al empresario capitalista como síntesis del héroe, del comerciante y del burgués".

Su concepción de lo espiritual, frente a la civilización, debería haberse fijado también en otros antecedentes, rastreando la historia (en el siglo XVII hay antecedentes no alemanes importantes, que no deberían obviarse). En su propia época, autores contemporáneos de Mann (como, por ejemplo, Unamuno) también reivindicaban (con especial énfasis; y con merecido reconocimiento internacional) "lo espiritual" frente al "materialismo depredador civilizatorio y demócrata". Estamos acostumbrados a estudiar pensamiento alemán, pero debería haber mínima reciprocidad.

T.M. acertó vaticinando lo que venía: un mundo anglosajón utilitarista, democrático, falso y mediocre. Sobre Inglaterra y Norteamérica se suceden bastantes citas en este sentido negativo, en sus obras.

Así pues, en principio, la contraposición entre Cultura y Civilización, o entre lo espiritual (que se anhela, en especial) y lo contrario, que sirve de hilo conductor a *Las Consideraciones*, se expresa con claridad, ya que se infiere incluso con especial reiteración a lo largo de los distintos capítulos de la obra. Pero una lectura con cierta profundidad de *Las Consideraciones* lleva a observar elementos que introducen una cierta confusión dialéctica. "Este libro es un constante desviarse", afirma el propio autor. A veces incluso se disculpa con el lector por este motivo. Otras veces empieza el capítulo correspondiente con la definición de un concepto frente a otro; y, al final, parece que el contenido del primero se aproxima al del segundo. Esto ocurre, por ejemplo, con la introducción -en el debate de la obra- del término burgués" y con la concreta concepción que maneja Mann sobre la Cultura. Veámoslo:

En cualquier obra de Thomas Mann el punto de partida, respecto de lo artístico, es que el autor es un apasionado por el arte, en especial por la música. Necesita la música. Es una constante. Dice en el capítulo 8: "¿por qué no decir que me gusta admirar, perderme, que en el fondo me aburro, cuando no hay nada que amar, que conquistar, con qué compenetrarse? Entonces me siento viejo, mientras que el Estado de entusiasmo por alguna creación me dice que aún no lo estoy, y me permite volver a vivir como otrora, cuando en mozo veinteañero descubría apasionadamente la obra de Wagner". Esto no solo está presente en sus novelas principales, sino que también lo refleja en *Las Consideraciones*.

Y, sin embargo, dicho arte (encarnado en los personajes de sus distintas novelas) termina siendo una "desviación o descarrilamiento" de un orden o espíritu burgués de, asimismo, necesaria consideración. Esta idea, tan presente en sus novelas, encaja asimismo con la concepción del arte que maneja el autor en "*Las consideraciones*". El propio autor se refiere a sus obras y a sus personajes exponiendo ejemplos. Tonio Krögger, por ejemplo, se debate entre dos mundos, artístico y burgués.

Entonces, el arte, ¿es una droga? Más bien, es algo que se inyecta sobre ciertos sujetos, marcados, que pasan a no poder vivir sin esto; y que tienen ante sí ora la destrucción o el abismo (como suele acontecer en sus novelas finalmente) ora la

contención. Al final el derrotismo es la clave, ya que el abismo no es deseable; y con contención, por su parte, no hay arte.

Lo burgués, por un lado, en sus novelas, se asocia a personajes mezquinos, anticulturales… En las propias "*Consideraciones*", en el propio prólogo, se refiere T.M. a que "el enemigo de Alemania, en el sentido más espiritual, instintivo, ponzoñoso inmortal, lo constituye el burgués retórico pacifista, virtuoso republicano…".

Pero, lejos de centrar así el concepto, en torno a esta situación, lo burgués llega a ser también una especie de orden superior que sirve de contención al arte necesario. El arte en cuanto tal provoca perversión o malignidad. Y es ahí donde lo burgués se presenta en tensión con aquello otro. No obstante, frente a la mayor claridad que ofrece la contraposición entre Cultura y civilización, este otro concepto provoca confusión, en el contexto de una obra como son *Las consideraciones* donde se producen notables divagaciones.

En todo caso, *Las consideraciones* son el pensamiento de Mann en estado puro; son el Mann más o menos maduro o inicial (su pensamiento hasta el final de la Primera Guerra Mundial); un pensamiento en clave puramente alemán.

Conviene entender bien el Mann posterior a 1919, cuando se produce un giro en su concepción. Por un lado, renueva su pensamiento, pasando a ser un defensor de la democracia[1310]. Pero no abandona exactamente sus posiciones iniciales (es palpable esto en sus novelas, pero incluso así lo dijo expresamente en su escrito *Cultura y socialismo* de 1918: "yo no reniego una sola palabra de *Las Consideraciones*…").

En esencia, lo interesante de Thomas Mann pasa a ser "el debate" intelectual (que se traduce en los diálogos entre sus personajes, así en *La Montaña Mágica*, o en la simple exposición de las ideas de sus protagonistas), a veces a modo de tensión, sobre esa "Cultura" (según su personal entendimiento) y la democracia o valores similares; o entre lo burgués y lo artístico. A partir del final de la Primera Guerra Mundial encontramos un pensamiento que expone su concepción del pasado en forma de uno de los dos polos del posible debate.

Diríamos, en clave política, que a partir de 1919 el autor apuesta por la vía que emprende la República de Weimar y confía en que este nuevo sistema político pueda de alguna manera seguir esta vía democrática alemana cultural, más matizada o sin el énfasis o pureza anteriores. Tras 1919, Thomas Mann enfatiza el concepto de "humanidad" o "humanismo" ("Deutsche Menschlichkeit") que asocia a la República. Se suma a esa "tradición". En distintas conferencias gubernamentales, o de escritores, se decanta por la Unión entre Estado y Cultura con esta ratio del humanismo. Busca la aproximación con Francia; y ya no sigue la contraposición entre Cultura y civilización[1311]. Y T.M. pasa a

[1310] Puede citarse su ensayo sobre "la República alemana"; o en 1924 su "preámbulo a una celebración musical nietzscheana". Así lo expresa además Erika Mann en la introducción a *las Consideraciones*.

[1311] Puede verse la conferencia de Sebastian Hansen, "Thomas Mann, vom Unpolitischen zum Verteidiger der deutschen Republik", Katolische Akademie in Bayern, 2018; también el libro de Dieter Brochmeyer, Thomas Mann, Werk und Zeitg,

ser todo un embajador cultural de Alemania. Y un intelectual representativo o integrado (con éxito) en lo socio político del momento.

Es claro que cuando se produjo el advenimiento del nacionalsocialismo, Mann se opuso a esta corriente. Pero tampoco le dio tiempo a Mann, pese a sobrevivir a la Segunda Guerra Mundial, para experimentar que el nuevo sistema democrático no iba a ser vía adecuada para plasmar sus ideales del Estado de la Cultura.

A mi juicio, en conclusión, la importancia de Thomas Mann está en poder ser un antecedente del Estado de la Cultura, aportando una vía de entendimiento de lo democrático en clave cultural. Nos expone los riesgos de la Cultura en clave de ordenación social. Por eso, conociéndolos, estamos en disposición de avanzar por esta vía cultural en clave social.

En todo caso, en *La Montaña Mágica* o en el *Doctor Faustus*, el autor seguirá presentándonos esa "Cultura" como posibilidad, es decir, como una de las dos ideas que pugnan entre dos personajes centrales. *Las Consideraciones de un apolítico*, y ensayos similares, no son del todo abandonados porque son la personalidad primigenia del autor y lo constitutivo de su personalidad misma (palabra, por cierto "personalidad" que es clave en el pensamiento de T.M), pese a que se ha producido un profundo viraje respecto del del Mann anterior, cuya ratio era la afirmación solo de uno de los dos polos del debate.

Por todo ello, es importante considerar este segundo "Mann" en el contexto del primero, en estado puro; y por eso menos digerible, para muchos, aunque es el filón del que se nutre el T.M. posterior. Todo esto convierte a Thomas Mann en una figura altamente interesante. No llega a lo democrático inconscientemente, sino como resultado de un debate previo intelectual.

Es cierto, no obstante, que, en lo literario, estas tensiones están presentes en las obras más características del momento, de Musil, Hesse o Roth. Estos autores nos presentan asimismo lo nuevo (democrático) en términos no de simple afirmación, sino de debate.

En cierta medida las *Consideraciones de un apolítico* [1312] reflejan un fenómeno que no puede pasar desapercibido. Se trata del singular influjo de la lectura nietzscheana, en cuanto tal. O no digamos ya… el singular influjo de las audiciones musicales. Cuando uno está realmente inmerso en este mundo, termina propugnando ideas grandiosas en el papel, pero de dudosa y discutible traslación a la realidad.

La solución de futuro está a mi juicio en profundizar en esta línea cultural, siendo Mann uno de los precursores de la posible alternativa.

2023; la conferencia de Petra Urban, "Der Tod in Venedig", youtube 2023; la conferencia de Karl-Josef Kuschel, "Thomas Manns Joephsroman", youtube 2019. Y la titulada "Thomas Mann, Reden und Zeit", 2016, etc.

[1312] En este contexto nacionalista, pueden citarse también sus ensayos *Reflexiones durante la guerra* de 1914, *Cartas desde el frente* de 1914 y *Federico y la gran coalición* de 1915.

Llegamos, así, a *La Montaña Mágica (Zauberberg*, 1924). Primero, brevísimamente el argumento; y después el análisis que nos interesa de la realidad musical o artística, sus opciones y sus límites y riesgos. El autor concibió esta obra en una visita a su esposa en el sanatorio Wald de Davos.

El libro comienza con la llegada del protagonista, Hans Castorp, a un sanatorio en los Alpes suizos "Berghof", para encontrarse con su primo Joachim Ziemssen. Tiene la intención de permanecer 3 semanas, pero finalmente se quedará 7 años, primero por encontrársele una enfermedad y después, una vez curado, por voluntad propia. Allí se enamora de Clawdia Chauchat, quien al cabo de un tiempo se ausenta del sanatorio. Y conversa con Settembrini. Quien le presenta a su amigo, pero antagonista intelectual, Naphta. Castorp siente la necesidad de una excursión a la montaña donde se pierde y tiene alucinaciones, pese a que consigue milagrosamente volver al sanatorio (el famoso relato "sueño de nieve"). Su primo termina muriendo. Aparece el personaje Peeperkorn, con Clawdia Chauchat, que retorna al sanatorio. Y quien después se suicida. El ambiente se enrarece llegando a los años de la Primera Guerra mundial. Settembrini y Naphta se retan a un duelo. Aquel dispara al aire y este se suicida. Al final sobreviene el aburrimiento en el sanatorio. El protagonista, Castorp, se alista, dándose a entender que muere en el conflicto bélico.

La Montaña Mágica son muchas cosas. Trata infinidad de cuestiones. Es ante todo una sucesión abrumadora de pensamientos reflexiones y discursos intelectuales. Hasta cierto punto recuerda, en esto, a la obra posterior de "El hombre sin atributos", de Musil; también, por cierto, recuerda en ciertas insinuaciones sobre la posible relación entre el crimen y el arte[1313], y sobre todo en la obsesiva presencia de "lo burgués", tanto en el plano de lo afirmativo como en el plano de la contradicción.

En *La Montaña Mágica* se discute sobre la enfermedad y la muerte, sobre el tiempo, sobre filosofía, sobre política, sobre la historia, sobre estética, sobre lo útil, el humanismo, la religión, el suicidio (de hecho, este último es un tema recurrente en Tomás Mann, y no en vano dos de sus hermanas se suicidaron y asimismo su hijo mayor Klaus), etc., hasta el punto de parecer a veces una obra basada en la exposición de documentos y saberes del autor y de la época. La Montaña Mágica envuelve al lector con una magistral descripción de unos personajes que sufren un desarrollo a lo largo de la obra que cautiva la lectura.

Al igual que en la obra citada, del autor austriaco, los personajes guardan en todo momento un punto de singularidad. No se trata de una erudición convencional. Pese a la racionalidad y pleno sustento de las ideas en bases sólidas, siempre tienen los personajes principales algo distinto y sorprendente que contar; su enfoque tiene a veces incluso un tono extremado, o irreal, que en lo dialéctico engrandece. Así se exponen los temas sobre los que se conversa, pese a tener solidez argumental. Aún no hemos llegado a la época posterior, la nuestra, respecto de la que autores como Döblin anticipaban la uniformidad de comportamientos del hombre y su falta de originalidad. Aunque Naphta y su adversario se odien también se respetan y si este se habla con aquel es porque "Naphta es un hombre

[1313] "Habló de un gran criminal, varias veces asesino, que tenía todas las características del tipo y al que los fiscales acostumbraban a calificar en sus acusaciones de bestial, de bestia con forma humana. Este hombre había cubierto de versos las paredes de su celda…"

cerebral, tiene temperamento discursivo y yo también soy así". "Necesito esa fricción, las convicciones no viven si no tienen ocasión de combatir…".

A esta configuración se le desea atribuir una característica antiburguesa, pero curiosamente en un mundo en el fondo burgués, como es la Montaña Mágica. Los personajes no son puramente representativos del pueblo, pero tampoco de la aristocracia en sentido propio. Recordemos que el mundo de Mann siempre fue elitista culturalmente, aunque sepa conectar con lo popular. Los personajes se pueden permitir vivir de forma cómoda, burguesa, de ese modo, ocioso en el fondo; no son esta vez personajes cuya actividad se centra en los negocios. El discurso de la Montaña Mágica es llevado por intelectuales, sin perjuicio de que también haya otros moradores que no tengan ese carácter. Aquellos pueden permitirse vivir sin el ejercicio de una profesión, sino de forma diletante y puramente intelectual.

Este es el mundo de "la Montaña Mágica", alternativa al mundo real de las profesiones y de los trabajos y de los oficios. El atractivo de la Montaña Mágica es la primacía de la intelectualidad. Allí se discute de los grandes temas, al menos el relato de la obra es así. Ahí está su atractivo, incluso general, porque toda persona tiene esa inclinación, aunque pueda tenerla no desarrollada. Permite al lector acceder por unas horas o días a esa otra realidad. No sino esto es lo que cautiva al protagonista, desde luego, es decir, encontrarse con una alternativa vital de este tipo. El protagonista se conmueve por tener la ocasión de conversar con un auténtico jesuita (Naphta) y con un masón de raza (Settembrini).

Y es lo que cautiva al lector. Se ve envuelto este en un mundo "mágico", que no dista esencialmente del nuestro, pero elevado, como lo es una montaña. Se hacen, desde allí, alusiones al mundo de abajo, visto desde la montaña. Settembrini, con ramalazos de sabio, aconseja a Hans Castorp que abandone el Sanatorio y descienda a la vida real. Para mayor agudeza del relato, Castorp tiene formación profesional. Lo aristocrático, presente en los ancestros del citado protagonista, termina cuando las nuevas generaciones tienen que dedicarse al ejercicio profesional. Pero Castorp es como si ha encontrado un motivo para resistir frente a su nuevo destino; como si ha encontrado una tabla de salvación frente al destino que le espera.

Aunque estamos en un sanatorio, habitado por tanto por enfermos, la enfermedad aparece como un tema recurrente, junto a otros, en un plano además intelectual. El mundo de la Montaña Mágica no es un mundo de enfermos, al final. Curiosamente, pese a buscarse ese escenario, prima el discurso intelectual como alternativa a la realidad de abajo.

Un mundo, el de la *Montaña Mágica*, que, al final, no se sostiene. La "Montaña Mágica", como todo lo intelectual, como toda discusión, por muy bella o interesante que sea, y por ello mismo más, termina por agotamiento, es decir, por aburrimiento. El tiempo lleva inexorablemente a ello. Y reaparece la música, que ha estado constantemente presente durante toda la obra, pero de otra forma. Surge al final la música de una manera un poco desapercibida; música con la que salir del tedio que ha invadido a la Montaña Mágica como desenlace final. Si la Montaña Mágica surge, en el fondo, como alternativa a ese otro mundo real que supera y vence (por ser más atractivo, es decir, por ser menos "aburrido"), la Montaña Mágica termina en ese mismo estado, aunque de forma diferente o como consecuencia de otro tipo de factores. La Montaña Mágica tiene el desenlace del

aburrimiento. Pero es "diversión" esencialmente considerada. Tiene la diversión de todo lo intelectual con interés, frente al aburrimiento del mundo real.

En especial, a lo largo de la obra destacan los diálogos, a modo de encarnizados debates, entre Settembrini y Naphta. El primero simboliza el mundo ilustrado de la razón y del progreso y de la confianza en el hombre; el segundo representa valores totalitarios. La gran aportación de Thomas Mann está en el planteamiento de conflictos sin soluciones claras. No solo no se decanta por el primero (obviamente, ha de vencer), sino que incluso a veces en los diálogos el segundo parece tener razón. El autor lo coloca en una posición singularmente victoriosa (a sabiendas de la dificultad o acaso imposibilidad para ello) en sus razonamientos, por el logro de su mayor convicción o peso argumental. No puede ser así, pero así aparece. Hasta el punto de sentir, Naphta, por lo mayormente contundente de sus argumentos, un cierto desprecio o desdén hacia su adversario intelectual[1314]. Así, por ejemplo, cuando Naphta convence haciendo ver que su contrincante lo que propugna es el mundo miserable de los negocios y de la burguesía frente a la espiritualidad y el colectivismo de los jesuitas.

No se exponen las ideas a modo de un personaje que posee la razón (el demócrata) y otro que es el antagonista derrotado (el religioso, el totalitario, etc). Esa otra actitud es muy característica de Mann (partir de una convicción, general o propia, pero presentarnos la defensa del argumento opuesto). Seguramente sea esto, simplemente, maestría intelectual. Se afirma algo, pero a costa de ver que hay alternativas que acaso son más grandes y nobles, aunque no puedan ser afirmadas.

Es esta una característica de Mann. Recordemos cómo, tras su primera etapa en apoyo de sus ideas más genuinas (así, claramente en la su libro *Consideraciones de un apolítico*), simpatizando con la causa alemana y la tradición idealista, haciendo ver la mediocridad de lo democrático, la vulgaridad incluso de la civilización en comparación con la majestuosidad de la tradición alemana musical; asumiendo los riesgos inherentes a esta opción, deleitándose con el irracionalismo y en el Thánatos, al final Thomas Mann tiene que realizar una función de contención de su propio pensamiento, desarrollando ideas ya más claramente democráticas, después de la Segunda Guerra mundial, pero siempre al acecho, al acecho contra sí mismo, al acecho de esos otros pensamientos más grandes pero más arriesgados, más genuinamente artísticos pero imposibles de sostener con la fuerza qué pretenden, por los posibles riesgos que conllevan.

Es la lucha contra lo demoníaco, contra lo bello, contra eso que se ama. Un pensamiento único, en su grandeza. Es un autor capaz de exponernos la maravilla del mundo alternativo, el "hermano artista" que podemos tener, su atractivo. Mann es el mejor ejemplo de conocedor de todo ello. Conocedor de la necesidad de afirmar un mundo más vulgar pero necesario. Por qué tenemos que renunciar a aquello que nos propone a veces esa otra voz interior. Pese a que pueda ser la que esconda lo más grande y bello. Los inconvenientes son tan notables que al final tenemos que sufrir la derrota, si es necesario; estar en ella, afirmarla, porque es la única solución. Sin duda es la única solución. La vida tiene especial valor. Eso se ha ido descubriendo durante el siglo XX. Los riesgos son inaceptables. No es la solución el desdén por la vida ni la muerte para realizar valores superiores. Pero, curiosamente, en esto último Mann no estaba solo. Lo

[1314] "Naphta se aprovechaba de esa debilidad del adversario para cubrirle de sarcasmos y de desprecio".

singular es observar que esa actitud de sacrificio de la vida para lograr un mensaje superior, un mundo libre, ha estado muy presente durante toda la primera mitad del siglo XX, nada menos que en todo aquello que no es neoliberalismo por decirlo en clave actual. Los totalitarismos son una tentación, por la posible grandeza de sus mensajes. Y es preciso estar alerta. Es preciso afirmar el aburrimiento.

Y, por eso, abandonadas sus ideas genuinamente germano-"culturales", pero sentidas interiormente, las obras que siguen al año 1918 de Thomas Mann son una especie de autoconvencimiento de que son mejores las cosas de otro modo, solo funcionan de otra forma, tras apreciar la imposibilidad del mundo de otra forma y por supuesto de la arriesgada alternativa alemana. Por eso, en La Montaña Mágica no deja de abandonar del todo ese discurso de antes, lo que lleva a un engrandecimiento de los debates, porque se sitúan en tensión el Mann de antes, imposible para sí mismo, y el de ahora convencido con una realidad nueva, pero de esa forma singular que surge cuando uno debate consigo mismo. En el libro que ahora nos ocupa, El personaje Settembrini lamenta que los alemanes no tengan buena relación con la "palabra", lo que representa un peligro para su mundo. La musicalidad como característica de Alemania parece ser ahora una señal de debilidad más que de profundidad. "¡Cerveza, tabaco y música! ¡Esto es su patria!"; en cambio, "la palabra hace digna la vida del hombre. El humanismo es inconcebible sin palabras".

Incluso personas formadas no entenderán fácilmente estos contenidos. Como dice Settembrini a Castorp (quien se dedica generalmente a escuchar a aquel): ponga usted -en un debate- a Peeperkorn (un personaje vulgar) y a Naphta (un intelectual de primera, aunque de corte totalitaria) y verá como todo el público se arrima al primero y deja solo al segundo. Aquí se contiene por cierto una de las muy escasas alusiones que tiene La *Montaña Mágica* "al pueblo".

El segundo pasaje que dedica *La Montaña Mágica* al pueblo se encuentra en un debate entre Naphta y Settembrini, donde se discute si realmente el elemento popular resulta mejor parado en el mundo religioso incluso medieval, o en el ilustrado democrático. Mann nos ofrece debates imposibles. Discute verdades asumidas. Hoy nadie se atrevería a plantear un debate así. En definitiva, Mann defiende lo democrático pero con debate.

También lo burgués se somete a discusión intelectual. Pese a ser crítico con esa actitud, cuestiona si es mejor lo intelectual o si es preferible dedicarse a una actividad profesional y a los negocios. Desde luego, no se trata en ningún momento de una crítica del proletariado o similar, frente a la burguesía. Desde luego, los personajes no pertenecen a un mundo popular o proletario.

Naphta representa lo antiburgués, sin ser proletario. Una singularidad de Thomas Mann es que, incluso cuando se busca un personaje de perfil totalitario, este no representa un perfil determinado, ya que aglutina rasgos de un jesuita, de un erudito medievalista, de un anarquista, y en parte de un comunista. El caso es que los personajes no se encasillan nunca; siempre plantean debate intelectual; no están muertos, pese a vivir en un atractivo escenario de muerte, como es un sanatorio.

Todo hay que decirlo…, el libro a veces se vuelve demasiado extenso y algo brumoso. Hay pasajes demasiado documentales. Pero esta obra contiene líneas (que voy

a trascribir ahora) magistrales, en esa obsesión de Mann con la música como clave de la realidad, posiblemente unas de las líneas de mayor encanto en la literatura. Cuando menos, nos aporta una clave de todo cuanto queremos exponer. Antes de reproducirlas, es preciso decir que el autor no las explica. El asunto queda solo planteado. Dice Settembrini a Castorp:

> "Dejar tomar a la música una actitud magnánima. Bien…, así inflamará nuestros sentimientos. ¡Pero se trata de inflamar nuestra razón! Hoy la música parece ser el movimiento mismo, pero a pesar de eso, sospecho en ella un atisbo de estatismo. Déjeme llevar mi tesis hasta el extremo. Tengo contra la música una antipatía de orden político.
> Hans Castorp no pudo contenerse, golpeó con la mano sus rodillas y exclamó que en toda su vida jamás había oído nada semejante.
> -Piénselo, ingeniero, dijo Settembrini sonriendo. La música es inapreciable como medio supremo de provocar el entusiasmo, como fuerza que nos arrastra hacia adelante, cuando encuentra el espíritu preparado para sus efectos. Pero la literatura debe haberla precedido. La música sola no hace avanzar el mundo. *La música sola es peligrosa.* Para usted personalmente ingeniero, es sin duda peligrosa. Su propia fisonomía me lo demostró cuando llegué…

Esto lo dice un amante de la música. Es necesario recordar -otra vez más- que Thomas Mann tiene alma musical. Es un músico que escribe. La música es parte esencial de su obra, de su vida, de su forma alemana de ser, o en general de su forma de ser, aquello que le otorga elevación, aquello que singulariza la raíz de su pensamiento, aquello que le acompaña al morir, por cierto, en el sentido de la anécdota sobre su vida, contada por sus hijos: cuando estaba muriendo, Thomas Mann ponía "su cara de música". Frente a su cara severa normal, la cara de música era una cara particular, algo infantil, sobrepasada por la circunstancia musical, sin aspaviento alguno.

Y, sin embargo, en el texto que acabamos de leer, la idea es que la música es políticamente sospechosa. ¿Rebelión de un amante de la música contra su amor intelectual*?* Todo esto seguramente cueste ser entendido. La idea, no obstante, aparece al menos tres veces en *La Montaña Mágica.* Cierto que no es un pensamiento exclusivo de este autor, pero sí representativo en el contexto general de su obra.

Singular es asimismo que el mundo de Naphta esté más próximo a la música que el de Settembrini, quien no entiende nada de belleza.

Finalmente, la música casa con el personaje principal, Castorp, que en el fondo es más equilibrado, aunque esté contagiado de lo intelectual.

El segundo tipo de pasajes que podríamos escoger serían los relativos al totalitario Naphta, hablando con Settembrini, pero no queremos extendernos más. Dejamos la Montaña Mágica.

La obra más extensa de Mann es *José y sus hermanos* (1933-1943[1315]) pero nos aleja algo de nuestra temática. A salvo de resaltar cómo Mann escoge la historia de un

[1315] *José y sus hermanos* (4 tomos: *las historias de Jacob, El joven José, José en Egipto, José el proveedor*), Ed. Guadarrama, punto Omega, 1977.

personaje humano, lleno de bondad y grandeza. Por eso, solo reseñamos con extrema concisión su contenido, ya que no es una obra demasiado conocida o divulgada. En estos cuatro tomos, T. Mann va describiendo primero la vida de Jacob (se narran sacrificios, bodas, nacimientos, su esposa Raquel). El segundo volumen, más ameno, se inicia con unas reflexiones sobre la belleza, muy de Thomas Mann, y, a continuación, los conocimientos que va adquiriendo José de la mano de Eliecer sobre todo, su labor como pastor y sus actividades agrícolas, nos habla de Abraham, siempre con un tono muy regular y bíblico, que no recuerda mucho al tono que emplea en libros anteriores o posteriores, y se narra la famosa historia los hermanos de José cuando quieren desembarazarse de éste y lo arrojan a un pozo. El volumen tercero cuenta la vida de José en Egipto, en concreto los diálogos con su amo Putifar, después de haber comprado a José. El autor se recrea en cada detalle, sobre todo en el amor de la mujer de su dueño, Mut, que es rechazada por José. Y, en el cuarto y último volumen, José está en prisión en Egipto pero, como es sabido, adivina los sueños del faraón de las 7 vacas gordas y 7 vacas flacas... Y después acuden sus hermanos y finalmente su padre Jacob es embalsamado [1316].

De especial interés, en cambio, para nuestro debate, es *Doctor Faustus* (1947). Es una obra en clave musical, perfeccionando las anteriores, publicada después de la Segunda Guerra Mundial. La novela usa la figura del "narrador". Este va a ser el mejor amigo del protagonista, un profesor de lenguas clásicas llamado Serenus Zeitblom, quien va narrando la vida del compositor Adrián Leverkühn. Primero, nos va contando sus estudios juveniles de lengua hebraica, teología y filosofía, introduciéndonos en la personalidad del protagonista, y siempre intercalando numerosas vivencias de distintos personajes. Pronto se ve atrapado Adrián por la música, gracias a la noble influencia de un profesor (Wendell Kretzschmar). En estas partes iniciales del libro se encuentran principalmente numerosas reflexiones sobre obras musicales, principalmente de Beethoven. Se trata de conferencias del citado profesor. También encontramos nuevamente en Thomas Mann, en esta novela, la contraposición entre Cultura y otros conceptos, en concreto "culto"[1317] o "barbarie" o "civilización", criticando el uso del empleo excesivo de la palabra Cultura; de modo que, "para ser capaces de vivir una vida oculta, debiéramos ser mucho más bárbaros de lo que somos". Y se añade una frase magnífica: *"la técnica y el confort permiten hablar de la Cultura sin entenderla".*

Siguen reflexiones sobre la relación entre teología y religión, la mística de los números, el concepto de juventud, las características de lo alemán, lo económico "como característica histórica de nuestro tiempo", referencias históricas a la Cultura alemana (así, Lutero y Durero…), el concepto de soberanía, el de pueblo, la característica musical

---

[1316] Puede verse también *Carlota en Weimar* (1939), sobre Goethe, otra de las obsesiones del autor, ya que Mann se consideraba continuador de aquel.

[1317] Lo que más impresionó a Adrián fue la diferenciación que Kretzschmar estableciera entre épocas de culto y épocas de Cultura, y la idea expresada de que la secularización del arte, su apartamiento del servicio divino, revisten un carácter solamente superficial y transitorio… De la conferencia de Kretzschmar había resueltamente estos principios: que el concepto de Cultura es una manifestación histórica transitoria; que esta noción es susceptible de disolverse en otras; y que no es seguro, por lo tanto, que el futuro le pertenezca necesariamente…"

de Alemania, las descripciones de lugares y de otros profesores (así, Eberhard Schleppfuss). Destacamos la idea según la cual "el cansancio, el tedio intelectual, el asco por los procedimientos conocidos…, en el sentido cómico, son el recurso de que el arte se sirve para manifestarse objetivamente y realizar su esencia". Después el protagonista es llevado o un lupanar, finalmente contrajo sífilis. Doctor Faustus es en parte una reproducción de la vida de Nietzsche. Y también de Beethoven, en el relato, casi al final de la novela, de Adrián y su sobrino, pese a que este muere causando un gran dolor a su tío.

En general, la obra parece haberse hecho tomando documentos y saberes, haciendo de ellos una novela intelectual; sobre todo saberes musicales, con la ayuda de Adorno y Schönberg. A lo largo del libro se van intercalando pasajes sobre la situación de Alemania en los años diez a cuarenta, cómo va perdiendo la guerra Alemania. Otra referencia importante es Goethe, el autor, claro, del Fausto famoso. Thomas Mann siempre quiso ser el poeta de Alemania, aspirando a ocupar la posición que tuvo en su época Goethe para Alemania. Esta cuestión explica el malestar que siempre produjo a Thomas Mann el exilio a Estados Unidos. Una forma de desvincularse de su destino. En esta obra el autor describe las composiciones que va realizando el protagonista. Es una novela sobre la música, obras del pasado, la esencia de la música, y las composiciones del protagonista, un personaje, como su autor, con tensiones.

Dentro de la sucesión de reflexiones aparecen frases magníficas que pueden pasar desapercibidas, como por ejemplo: "es preciso superarse a sí mismo, sin dejar de ser el mismo, sino al contrario, siendo el mismo más que nunca, situado en su nivel natural gracias a la media botella de champaña, y en ese estado de embriaguez gozar de todos los placeres que dispensa una infusión vital casi insoportable…" [1318]. O: "en los momentos de mayor libertad, de más grande desenfreno, puede llegar a creerse un Dios".

Y justo en ese momento aparece el diablo. Encontramos ahora los pasajes de mayor fondo o que más nos interesan. Se va a exponer esa concepción del arte donde encaja lo más benigno junto a lo puramente maligno, siendo más característico esto que aquello. Y se va a exponer también la contraposición entre lo burgués y sus posibles alternativas, que finalmente distan de serlo:

"Propio del arte vienen a ser los goces y placeres imaginables y también sus pequeñas miserias, lo que es conforme a la naturaleza del artista y a su carácter. El artista tiende a lo extremado, la exageración en ambos sentidos. A grandes bandazos oscila el péndulo entre la exaltación y la melancolía…"; y, algunas páginas después, se recoge este pasaje magistral: "¿crees tú en la existencia de un genio que no tenga nada que ver con el infierno? ¡Non datur! El artista es el hermano del criminal y del loco. ¿Crees tú que ha sido nunca posible componer una obra de gracia y diversión sin que su autor comprometiera algo de la existencia del criminal y del demente? ¿Salud o enfermedad? Sin lo enfermizo la vida no sería completa…" "¿Qué va a saber el diablo de música?... No lo dudes, entiendo de música…". "Y añado que la enfermedad creadora, dispensadora del genio, la enfermedad que, montada en su cabalgadura, absorbe los obstáculos y, en atrevido galope, salta de un borde a otro los barrancos, es mil veces más agradable a la

[1318] O es otra frase, en otro lugar más adelante: "el cosquilleo intelectual que produce el descubrimiento de lo nunca visto".

vida de una salud que va arrastrando los pies…". "Una generación de hombres admira y exalta al genio enfermo, la genialidad enfermiza…". Después son maravillosos los pasajes sobre el bienestar infernal y la descripción del infierno próxima a la existencia en vida, del artista. Y más adelante siguen este tipo de reflexiones, aunque más atenuadas o dispersas, por ejemplo: "el gran problema, para un hombre genialmente dotado, consiste precisamente en evitar que, a fuerza de acostumbrarse mal, acabe por perder contacto con el mundo de lo factible". Y el diablo le propone: "dominarás también el tiempo mismo, la época de la Cultura y la Cultura de la época, te recrearás en una doble barbarie, posterior al humanismo y a los refinamientos burgueses, ¡puedes creerme!".

Sin salir del todo de este escenario, interesa asimismo sobremanera la relación entre lo social y el espíritu del arte: "sueles quejarte de que las circunstancias sociales no dan de sí lo necesario para determinar la armonía de una obra capaz de bastarse a sí misma…". "Los sentimientos, como elemento integrador de la obra de arte, la apariencia en sí mismo complacida, de la música, se han hecho imposibles y no hay modo de mantenerlas"; …"y por eso he querido pintarte en negros colores las dificultades con que la música, como todo, tropieza hoy… tu inclinación hacia lo objetivo, amigo, hacia la llamada verdad, y a considerar como algo sin valor lo subjetivo. La pura aventura interna es aburguesada y debieras superarla…". Y, seguidamente, vuelve Mann con su visión del burgués sobre el arte, siguiendo tesis de sus novelas anteriores: "el burgués pedante es el último que puede decirlo; lo único que se le ocurre es pensar que todos los artistas están algo trastocados".

Pero en esta ocasión Thomas Mann centra en el relato de lo burgués en torno a un personaje femenino, Inés. Frente a su hermana, Clarissa, que tiene una vocación artística (por cierto, en la característica contraposición del autor, entre lo burgués y el arte, este personaje encarna el arte en su vertiente más habitual del fracaso. Y no solo eso. Clarisa acaba suicidándose; nuevamente, el tema del suicidio en el autor, tan cercano en su vida personal a través de allegados próximos). Pues bien, "Inés, en cambio más fina y melancólica…, solo pensaba en la paz espiritual de una vida burguesa, estable, para lo cual el camino indicado era el matrimonio, un matrimonio de amor a ser posible, pero en todo caso un matrimonio, aunque fuera sin amor…".

Se casa con un profesor de estética. Nuevamente, un personaje burgués que merece el calificativo de "buena persona". En una boda típica, contraen matrimonio en realidad "la estética" y "la moral", ya que la preocupación vital de Inés es moral. Gran ironía. Ahora viene lo bueno: tras varias páginas describiendo la vida burguesa (a veces a través de las reuniones de Inés que busca gente vulgar pero que se encuentra por desgracia artistas, debido a la impronta de estos en la nueva sociedad), Inés termina persiguiendo desesperadamente a Schwerdtfeger; engañando sistemáticamente una y otra vez a su marido. Otras veces se habla en la novela de la "felicidad burguesa", los "sueños de la burguesía", el "deleznable abogadillo"…

A caballo entre lo burgués y lo extravagante, surgen personajes como Breisacher, un conservador extremo que acude a reuniones intelectuales conservadoras provocando excitación en el auditorio con sus exóticos comentarios en contra del progreso, o en contra del arte moderno, para diversión y aplauso del público con un efecto un tanto cómico, pero sin desviarse de lo intelectual, ya que el personaje es un erudito catedrático esta vez. Aquí tenemos la posición de Thomas Man no proclive al mantenimiento necesariamente de lo pasado.

Las obras de Thomas Mann, y en especial D*octor Fausto*, presentan una proximidad asombrosa a la estructura de una sinfonía bruckneriana. Algo que sorprende, cuando se escucha una sinfonía de Bruckner es esa combinación extraña entre pasajes sublimes, a modo de una elevación fuera de lo normal, y otros pasajes forzados, demasiado extensos para ser banales, sin demasiada conexión con aquellos otros momentos, a modo de desvaríos que se prolongan además excesivamente. No es esto normal. Lo normal en las sinfonías es que, aunque los pasajes sublimes se concentren en un par de segundos, aquellos sean preparación de esos otros momentos (no se puede ser sublime sin interrupción, que dijera Baudelaire). Esto ocurre por ejemplo en las sinfonías de Beethoven o en las de Brahms, o en las del común de los compositores.

Y es que, en las obras de Thomas Mann, al igual sucede en las sinfonías de Bruckner, junto a las altas reflexiones encontramos pasajes sin relación alguna, descriptivos de la vida más anodina. De hecho, el narrador se disculpa a veces por este motivo.

La tensión entre lo burgués y lo antitético da un especial atractivo a su obra. Igual que las contraposiciones que se hacen entre lo alemán y otros conceptos. La defensa de esto último ¿hasta qué punto se justifica cuando se trata de imponerse *a los demás*? En todo caso, cuando llegan nazis al poder, Thomas Mann sufre un rechazo en realidad primero solo académico; en lo político era "salvable", por su ideología conservadora. En contra tiene su proximidad con el mundo judío (su abuela y su mujer lo eran). Mantuvo primero una postura algo ambigua desde Suiza, observando si podía volver a la Alemania, hasta que decidió la vía de la emigración, un tanto humillante para el gran poeta de Alemania[1319].

Por tanto, aparte de las reflexiones sobre música y sobre el pacto con el diablo para alcanzar la fama, se intercalan pasajes sobre la vida burguesa, pero también sobre Alemania. "Se pensaba que después de España, Francia en Inglaterra, había llegado nuestra hora de dominar el mundo e imponerle nuestro sello; y que el siglo XX era nuestro siglo y que 120 años después de haber empezado la época burguesa había llegado, para el mundo, en el momento de renovarse, bajo el signo alemán, un socialismo militarista imperfectamente definido".

Precisamente, Alemania era aquello que era capaz de formular una forma de Estado de ratio cultural superadora de lo burgués (diríamos hoy: lo liberal o capitalista). El nacionalsocialismo, en realidad, frustró estas opciones.

El Estado de la Cultura, cada vez más presente históricamente en la sociedad, pudo en el siglo XX haber aportado algo de interés, un arte rector. Alemania tenía una especial disposición para lograrlo.

La idea del "derrotismo" sería una clave para entender el mundo de nuestro tiempo, en el siglo XXI. Hay una solución que, finalmente, no puede ser una solución. La

[1319] En 1933 Thomas Mann se encontraba impartiendo conferencias fuera de Alemania, y, siguiendo el consejo de su familia, no volvió a Alemania durante todo el período nazi, ni llegó a establecerse en Alemania realmente tras la Segunda Guerra Mundial, aunque la visitara.

Cultura era la solución política. Pero sus riesgos la hacen inaceptable. El derrotismo cultural sería la idea que explica, pues, nuestro tiempo. Aquello que pudo ser una solución, democrática pero también satisfactoria para la espiritualidad necesaria, no puede ser.

Se trata de un mundo, el de Thomas Mann, interesante porque nos aporta una posible solución que no conecta ni con el totalitarismo, ni con el socialismo ni por supuesto con el Antiguo régimen, ni con la bohemia, es decir las demás manifestaciones del modelo estético social. Es una alternativa incluso burguesa, donde se parte del arte, pero de forma contenida, para que este no despliegue más que sus efectos positivos, no todos sus efectos propios. Pero, finalmente, la solución no se consolidó. No se dio un arte en clave social, propiamente.

El Mann posterior al año 1919 no abandona las *Consideraciones de un apolítico*. Lo interesante de T.M. es que surgen a partir de entonces tensiones y debates de especial interés. La democracia se afirma pero después de un arduo debate tras vencer y contraponerse a otras alternativas. Emblemática de todo ello es *La Montaña Mágica*.

El reto es conseguir que la realidad refleje la impronta de esa música necesaria para satisfacción de anhelos humanos importantes. Sin por ello romper el orden social. Para ello, la música al final ha de tener contención. Para eso recurre T.M. a "lo burgués". La cuestión es hasta qué punto mediante esta contención, o afirmación de lo burgués, la música realmente está siendo genuinamente esa música necesaria que satisface esos anhelos y domina (o al menos impregna) el orden social. Lo típico en estos casos es que termine venciendo lo político, y la música no cumpla con su función.

En todo caso, en T.M. se dan siempre estas tensiones. La música es necesaria. Pero el vagabundeo artístico debe ser controlado y sujeto. Sobreviene entonces lo burgués. No podemos dudar, en todo caso, de la vocación artística de Mann. Es el punto de partida. Él es genuinamente un artista pensador. Ahora bien, logra una contención. Este es en realidad un mérito. Esa contención, ¿desvirtúa finalmente la idea de la música como ratio de ordenación social? No nos atrevemos a decir que es así. Más bien, Thomas Mann parece que aporta una solución efectiva al asunto. Permite un antecedente para profundizar en la idea de Estado de la Cultura, partiendo de esa vieja idea de la Cultura como ordenación social, para que pueda darse.

Aún en *Las confesiones del aventurero Félix Krull* (de 1954) [1320] se describe un ambiente así. Pero hay un personaje, el protagonista, que reacciona: "la música me fascina y, aunque jamás tuve oportunidad de aprender a ejecutarla, soy un fanático amante de este arte divino, y ya entonces, siendo un niño no podía alejarme del gracioso pabellón…". Esto último otorga al personaje un distintivo especial o incluso superior, para ver la realidad de manera diferente: "qué soberbio don de la naturaleza es la imaginación… cuentos e incapaces me parecían los otros muchachos que no podían apreciarlo…". El protagonista por tanto no quiere seguir esa estela: "en cuanto a mí, no estaba dispuesto a vivir dentro del orden burgués, la cómoda y segura existencia de la mayoría"[1321]. Como

[1320] Editorial planeta 1957.

curiosidad, frente a lo burgués, se opone no solo la sensibilidad artística o cultural sino ¡los hurtos! El protagonista hurta por placer.

El Mann de las tensiones es el Mann hijo de un hacendado empresario o comerciante de tradición alemana, pero hijo también de una madre brasileña de vocación artística. Antes de ser escritor, trabajó como oficinista en una compañía de seguros, pero también como periodista. Su alma artística venció. Y triunfó socialmente así.

La Cultura, para todos los que la sienten, es como un tesoro. Quien lo tiene, es irremediable que sienta algo especial. Posee algo que le otorga una condición diferente. Es irremediable esa sensación.

"Lo burgués" sigue entendiéndose de manera igual a como actualmente lo entendemos ("empleados de comercio, jóvenes aprendices, modistas…"). Diríamos que lo burgués es esa parte mayoritaria de la clase media carente de inquietudes espirituales o que utiliza la Cultura para un fin clasista. Esto en realidad persiste.

Dice T. Mann: "la importancia de la estética está en que *se extiende a todas las cosas*, en lo que tienen de atractivo o de repelente…". "Libertad o cohibimiento estéticos: este es el destino que decide de la dicha y de la desdicha…".

Añade: "este sentimiento es un *sentimiento alemán* por excelencia, profundamente alemán, la definición misma del germanismo. De un estado de alma amenazado por el veneno de la soledad, del ensimismamiento, del provincialismo humillado, de la divulgación neurótica, de un frío satanismo…". "Nuestra derrota es solo una cuestión de tiempo…"[1322].

Pero también: "el arte es algo distinto: es en cierto modo gracioso que la música se haya considerado durante largo tiempo como un agente de salvación, cuando ella misma necesita, como todo arte, *ser salvada*, salvada de un solemne aislamiento que es el resultado de la acción de la Cultura a la categoría de *sucedáneo de la religión*… y que está llamada a desaparecer a menos que encuentre el camino del pueblo…".

Ahora bien, añade, acto seguido, otro personaje que vence en su discurso: "un arte que emprende el camino del pueblo, que hace suyas las necesidades de la masa, del vulgo, de la mediocridad, acaba por caer en el desvalimiento". "El artista conoce la lucha y la angustia, no es un mequetrefe". Un gaznápiro.

[1321] De hecho, no sino este es, simplemente, el argumento de la novela citada, al margen del episodio final, en que su padre -por entrar en insolvencia su empresa- termina suicidándose.

[1322] El trabajo *Alemania y los alemanes* (1945) de T.M. contiene un pasaje donde Balzac es un compositor alemán que se centra en lo armónico reservando a un colaborador francés la composición de los recitativos: "su país ha sufrido por haber querido aspirar a convertir en música las palabras. Ha llegado a pretender llevar la musicalidad del alma a la esfera política y a la esfera de la humana convivencia".

Con ese trasfondo se produce la conversión de Thomas Mann a la democracia tras 1919: "después de la Guerra, la cuestión era normalizar la vida alemana, europeizándola para incorporar Alemania intelectualmente a la comunidad social de los pueblos".

Lo coherente es entender que, si hubiera vencido Alemania en la Primera Guerra Mundial, habría vencido la gran Cultura. ¿Habría mantenido Mann sus "*Consideraciones*" en toda su extensión? Eso parece. Habría sido posible la "alternativa" alemana; pero el autor se da cuenta (en 1918, tras lo acontecido) de su imposibilidad.

Destacamos la frase, del *Doctor Faustus*, por referencia a lo alemán: "nuestro espíritu, imperiosamente trágico, está en contradicción con lo razonable y con lo corriente. Nuestra obsesión es el destino, sea este cual fuere, aunque sea el inscrito en el cielo enrojecido del ocaso de los dioses"[1323].

Sin embargo, al mismo tiempo a lo largo de la obra destacan los pasajes descriptivos de la vida burguesa. Una constante de la obra de Thomas Mann, y también del presente libro, en la contraposición y hasta tensión o contradicción entre lo burgués y las posibles alternativas, sin que nada triunfe del todo. Hay disconformidad con aquello, pero no plena o rupturista; él procede de ese mundo, del que llega a ser emblemático.

Se intercalan pasajes sobre distintos personajes, muchas veces a modo de la descripción de la vida burguesa como contraste a las reflexiones filosóficas de los personajes principales de tipo intelectual.

Así pues, lo burgués no convence del todo, lo musical es un riesgo, pero lo popular queda *ab initio* descartado. Ni aparece, esto último, generalmente en las obras de Mann, a no ser que sea con tono peyorativo. La solución sería "la Cultura alemana" del primer Mann y, si no, la burguesía reformada. La burguesía reformada de nuestro tiempo, a la que ha accedido el elemento popular.

Lo popular nuevamente no queda en buen lugar, como reflejan estas líneas, con un final no exento de cinismo: "un intelectual duda siempre de que las opiniones del vulgo sean acertadas, pero es también un placer para la individualidad más caracterizada confundirse alguna vez con la corriente general…". Momento de transición claro, hacia nuestro mundo actual.

La novela es filosófica e intelectual, con pasajes burgueses relativos a personas que contrastan con ese otro mundo (artístico, podríamos decir, en sentido amplio) que no entienden, pese a que lo utilizan y hasta lo impulsan. El final del libro (*Dr. Faustus*) no podía ser sino dramático. El protagonista congrega a casi cuarenta conocidos, en su lugar de residencia y les cuenta que sus últimas obras, de los últimos 25 años, han estado poseídas por el diablo; y que él es un asesino y ha destruido todo cuanto le rodea. Cae en la locura; es encerrado en un manicomio; después sale de la mano de su madre, intenta suicidarse y finalmente muere[1324].

[1323] En otro lugar más adelante se dice: "¿no dijo Bismarck algo así como que era necesaria media botella de champaña para situar a un alemán en su natural nivel?"

A muchos extrañarán estos debates e incluso descalificaciones (aparentes) de lo artístico. Y es que, en el fondo, T. Mann propugna este mundo imposible, al mismo tiempo que lo niega. Si la música (lo deseado) es imposible o descartable, lo otro con mayor crudeza.

Recordemos el mito de **Fausto**. Ninguna obra mejor que el Fausto de Goethe para representar las limitaciones y sin sabores de este mundo del saber. Primero porque siempre queda corto en su aspiración de llegar al saber absoluto más allá de acumulación de conocimientos y segundo porque cansa y aporta una poderosa sensación al final de perderse la vida misma. En esto último se centra la propuesta del diablo, ya que lo que este ofrece a Fausto no es sino "vivir" (como es bien sabido a cambio de entregar su alma, en el fondo a costa de sacrificar lo que ha venido siendo el sentido de su vida). Fausto termina entregando su mundo. Fausto es la persona que no se alimenta de cosas terrenas, quiere las estrellas más hermosas del cielo, le halaga solo lo sublime. Sin embargo, al final de su vida termina expresando que nada logramos saber pese a haberse dedicado a la filosofía, jurisprudencia, medicina y teología (los saberes ocultos también están bien presentes en este libro, igual que la influencia griega y la tradición alemana). Al final este mundo propio parece un calabozo, un montón de libros roídos por los gusanos y legajos de papel empolvados que llegan hasta el techo. No por ello, el diablo (conocedor de Fausto) ofrece a este "vivir entre la chusma", pero sí superar a "ese buitre carnívoro que devora la vida y que no te deja sentir que eres hombre entre los hombres". Y Fausto contesta que se dejaría seducir hasta el punto de estar contento consigo mismo. Lo que promete Mefistófeles es despreciar la razón y la ciencia para dejar que el espíritu maligno le llegue a uno con sus ilusiones y sus encantamientos.

Como nos consta sobradamente, en muy buena parte de sus novelas expuso el autor la conexión entre arte y malignidad. En Tonio Krögger llega a dejar caer el personaje protagonista (en medio de un discurso largo sobre la asociación referida) que la explicación de que un determinado banquero había cometido ciertos crímenes estaba en que su alma era artística. Por eso no puede extrañarnos este ensayo breve ("Hermano Hitler"), que se reseña ahora, donde se dice esto sobre el nazismo: "¿no habría que percibir en este fenómeno una variante del artista? De una determinada -execrable- manera, nada le falta…". "El fin indefinible, la rabia contra el mundo, el instinto revolucionario, el ansia de imponerse, de someter, el sueño de ver alguna vez al mundo desvanecido de miedo y amor…". Así pues, "un hermano… un hermano sin duda incómodo e infamante: nos saca de nuestras casillas, es un parentesco harto de enojoso".

El arte contagia la política. Hitler es el hermano del arte, el hermano nefasto, ero hermano. Thomas Mann, en *Hermano Hitler* [1325] (1939), no escatima reproches al líder nacionalsocialista, y así ha de hacerse de forma especial cuando acto seguido nos va a presentar una tesis que puede sorprender a muchos. En esencia, habría un fondo artístico, en su variante negativa o maligna, que explicaría el origen y desarrollo y consecuencias

[1324] Un hijo de Thomas Mann, el también escritor Klaus Mann, retomará la mitología faustiana en su obra *Mephisto*, en la que un actor vende abiertamente sus ideales a la Alemania nazi, a cambio de una posición dentro de la sociedad hitleriana.

[1325] Ed. Herder, 2011.

de este movimiento político. Designa a Hitler como "artista de barrio rechazado" y al movimiento nazi como una "herramienta histérica y teatral"… "hija del infierno".

Y confiesa el autor, por ejemplo en *Muerte en Venecia*, como él mismo estaba "en contacto con las inclinaciones y ambiciones de los tiempos que corrían…", razón por la cual supo ver "la necesidad de no caer en ese estercolero político" frente a otros que cayeron en "el primitivismo y en los lacayos literarios del odio al intelecto".

Desde luego son diversas las explicaciones de este fenómeno tan singular. A partir de lo acontecido en la Segunda Guerra Mundial, Alemania pierde la legitimidad de proponer idea alguna. Ha de seguir el credo de la normalidad. Cualquier idea que proceda de ese país será mirada con cuidado y recelo. En general, no hay otra solución, obviamente, que la soberanía pop. El entierro del nazismo es el entierro de todos los posibles debates, incluso aunque tengan elementos constructivos. Un Thomas Mann, como el de *Las Consideraciones*, o incluso más rebajado, es absolutamente descartable. Las experiencias pasan al subconsciente de todos. Alemania explica lo ocurrido, pero también el presente.

Algunos como Nolte procuraron buscar una salida, rebajando el sentimiento de culpa para poder hablar, basándose para ello en que los exterminios tienen una "inspiración" o raíz soviético-asiática. Pero otros, como Habermas, concluyeron (de modo similar a Heinrich Mann o al último Thomas Mann) que hay que ser bien conscientes de que "la apertura sin cortapisas de la República federal alemana a la Cultura política de Occidente es el mayor logro intelectual de nuestra posguerra, el mayor orgullo de mi generación…. El único patriotismo que no nos aleja de Occidente es hoy por hoy el patriotismo constitucional, el apego, arraigado en convicciones, a los principios constitucionales universales lamentablemente no pudo formarse en la nación cultural de los alemanes hasta después y a través de Auschwitz. Quien nos quiera despojar del bochorno por este acontecimiento con fórmulas huecas… o quien procure retrotraer los alemanes (…) está obviando la única base sólida de nuestros lazos con Occidente" (1986) [1326].

Realmente, el debate ha terminado de esta forma con estas expresivas palabras que, además, no hacen sino corroborar la praxis del día a día del Estado alemán, a lo que se suma que aquel pasa a ser secundario en un contexto internacional.

Nos referimos seguidamente a ciertas conferencias, estudios, ensayos y artículos de Thomas Mann, así los contenidos en la obra "*El artista en la sociedad*" [1327]. En realidad, como tantas veces ocurre, el título de la obra procede de uno de los artículos que se contienen. Pero la publicación aglutina, como decimos, trabajos de distintas épocas. Consideramos importante esta publicación, porque sirve para dejar más claras si cabe las claves sobre el arte y la sociedad. También nos sirve observar la evolución de Thomas Mann en su pensamiento político y su posicionamiento con el fascismo y el comunismo

---

[1326] Manejo la versión de la Ed. Herder, 2011, publicada bajo el título genérico de *Hermano Hitler*, cuando en realidad este es el título del trabajo de Thomas Mann que se incluye también en este mismo libro.

[1327] Editorial Guadarrama 1975.

y con la democracia. Lo importante, pues, es que sirve para rematar aspectos cruciales que han sido expuestos en los párrafos anteriores.

Lo primero que nos interesa destacar es el prólogo de Jaques Brenner, ya que aporta un par de claves, en efecto de Thomas Mann: en efecto, en torno a este, el punto de partida ha de estar en que "era ante todo y sobre todo un artista. Como tal permaneció a lo largo de toda su vida".

Esta precisión, como punto de partida, es importante, porque, de lo contrario, no se entiende bien a Thomas Mann, es decir, las contradicciones del autor. Es decir, no se entendería bien que en sus libros consten tantas suspicacias con el arte. Y la defensa de lo que él denomina el mundo burgués, contrapuesto a aquel otro mundo, literario. Ya nos consta que el término burgués tiene dos acepciones, una criticable por todos los literatos en común del momento, que se asocia con la sociedad mezquina y a la postura anticultural (en efecto, lo burgués viene a ser lo aparentemente amigo de la Cultura, pero que en el fondo la desprecia, o la utiliza o la banaliza). Pero la cosa se complica porque "lo burgués" también tiene para Mann este otro sentido de disciplina; que además sirve de contención al arte.

De hecho, el prologuista acto seguido afirma que el propio Thomas Mann era buen conocedor de las limitaciones de lo artístico cuando afirmaba que "el arte no constituye un poder, no es más que un consuelo".

El prologuista asimismo destaca una idea fundamental que sirve para explicar todo el pensamiento de Mann; "no hay dos Alemania es una buena y otra mala. La mala es la buena que se ha vuelto loca". Reflexión que compartimos por entero, Alemania es (o fue) lo que es, es (o, mejor, fue) la Cultura en toda su extensión donde existen elementos positivos y negativos que se manifiestan dentro de un todo.

Pues bien, vayamos a los trabajos publicados. El primero titulado "En el espejo", de 1907, es un escrito importante a nuestros efectos: el autor, de forma autobiográfica, tras referirse a que él empezó siendo una oficinista más, nos describe su enorme éxito personal en lo familiar y en lo profesional, y se pregunta: "¿es esta la recompensa justa y lógica de un vagabundo?" Aquí tenemos la vertiente artística de Thomas Mann en toda su extensión.

Y nos aportaría la clave en el sentido de que" siempre he mostrado un extremado recelo con respecto a la forma de vida del artista, del escritor". Aquí tenemos la versión burguesa de Thomas Mann o de la Cultura contenida.

Finalmente el autor termina ironizando con el hecho que la sociedad conceda "la posibilidad de llegar a la consideración máxima y a una vida de delicias". Tuvo suerte T.M, posiblemente habría tenido que volver a la oficina si no hubiera tenido éxito.

En el siguiente trabajo "Bilse y yo", de 1906, nos presenta otra de las facetas del artista, que es hoy la confrontación con la realidad.

Seguidamente, en "Lübeck, forma de vida espiritual", de 1926, comenta un tema literario (es decir, aunque él no describe los paisajes de su zona, sin embargo estos se reflejan idealmente en su obra…), pero más importante es la reflexión que hace el autor

(característica de su pensamiento) relativa a que, si bien uno "en principio, por ser artista, degenera el pasado", sin embargo, en su caso, él continuó siendo lo mismo que sus antepasados "pero de una forma más libre, más espiritualizada, más simbólica"…. Pese a ser artista, "soy ciudadano, burgués, hijo y bisnieto de la Cultura burguesa alemana"… Acto seguido, describe la vida de su padre, persona de éxito, con una "conducta grave de la vida", lo que está presente en él, pese a ser artista, sin "caer en él vagabundeo mortal", "gracias a la actitud burguesa ante la vida"… "El sentido de los deberes ante la vida, sin el cual no existen impulso para el trabajo… es el sentimiento que obliga al artista a no considerar el arte como una dispensa absoluta de los deberes humanos, sino a fundar un hogar, una familia, para dar a su existencia espiritual, por azarosa que sea, una base digna, sólida; yo no encuentro para expresarlo más que una sola palabra: burguesa". "Mi padre tuvo un papel preponderante".

Muy oportunamente el siguiente escrito que se recoge se titula "El retrato de mi madre", de 1930, donde T.M. dice que su madre, hermosísima, "tenía un innegable aspecto español, y su arte se lo debe a ella".

La segunda parte es un diario, "Balance parisino" de 1926,

En la tercera parte encontramos artículos sobre personajes de la Cultura. El primero de ellos se dedica a Spengler (1924), que no tiene desperdicio. Considera a Spengler "no más que un derrotista de la humanidad…", "es un fatalista". "Es un personaje decepcionante". Y ello porque, una vez constata lo negativo de la civilización, se recrea con la derrota, no lucha por el mantenimiento de la Cultura. Prefiere recrearse en la derrota.

Es curioso que a un pesimista y en gran parte también derrotista como T.M., le parezca derrotista su compatriota. Hay grados, pues.

En el trabajo "Prólogo a una conmemoración musical de Nietzsche" de 1924 aporta las claves de Nietzsche: "es sobre todo un músico", "su propia lengua es música y denota una finura del oído interior", "persigue un ideal ascético, es un visionario de una humanidad superior. Las más altas decisiones de su conciencia se vincularon a la música".

Seguidamente conversa sobre Lutero (1928) Hugo von Hofmannsthal (1929), Storm (1930) y su simpatía popular pagana, y con alusiones a Stefan George; Augusto von Platen (1930), destacando su idea de la sagrada sumisión a la belleza y comparándolo con Don Quijote.

La cuarta parte comienza con su artículo "Cultura y socialismo" de 1928, donde T.M. empieza aludiendo a que él nunca ha renegado de su obra "Consideraciones de un apolítico". Añade que la pérdida de la Primera Guerra mundial fue el derrumbamiento de la ideología alemana. Y que la democratización de la Alemania es complicada porque en Alemania "el pueblo está demasiado impregnado de espiritualidad". "Los formadores y educadores de la humanidad germánica, Lutero, Goethe, Schopenhauer, Nietzsche, Stefan George no eran demócratas...". "Ellos han creado la idea de Kultur..., llamada a ser la idea fuerza de la ideología de guerra alemana…". Por eso habría que proseguir o profundizar en esta línea, a mi juicio, si es posible, no como alternativa sino como perfeccionamiento de la democracia, ya que es una vía irrenunciable.

Considera la Cultura, Thomas Mann, una idea con afinidades con la religión. Esta es otra de las claves, dice el Mann, es decir, que la Cultura "es una noción profana confrontada con la de civilización, que atestigua su carácter religioso, es decir esencialmente asocial, egoísta, individual. Como dice Nietzsche, el hombre religioso no piensa más que en sí mismo….". "En principio, rinde homenaje a la fe y a la confianza en la promesa de que su perfeccionamiento interior aprovechara al conjunto, bajo no se sabe bien qué forma mística…". "El yo religioso se hace corporativo en la colectividad", lo cultural "celebra sus más altas fiestas bajo la forma y en nombre de la colectividad…".

Frente a la "nación", a su juicio, Alemania opone el concepto de pueblo. "Allí (se refiere a ciertos "románticos políticos", como Constantino Frantz y Bogumil Goltz), se hallan esbozadas, si no desarrolladas, las dificultades que se oponen a una verdadera democratización de Alemania, una democratización interior y no solamente inscrita en el Derecho constitucional"…. "La Cultura se ama por su gran pasado…".

Y termina de una forma un poco sorprendente porque admite que podría ser "alemán" un pacto y una alianza entre la idea de Cultura conservadora y la idea de sociedad revolucionaria, es decir, un pacto entre Grecia y Moscú, en el cual Carlos Marx lee a Federico Hölderlin.

El siguiente trabajo es "Fragmento sobre el sentimiento religioso" de 1931 (…). Tampoco tiene desperdicio "La conferencia sobre el antisemitismo", de 1937, donde se refiere a la aristocracia del espíritu y a la necesidad de diferenciar entre pueblo y populacho, siendo esto último lo prototípico del nazismo. También a la necesidad de considerar que en Alemania lo más alemán no es ser solo alemán, porque lo más alemán es considerar un aspecto foráneo, ya que, de hecho, el Cristianismo es un elemento oriental mediterráneo introducido en el germanismo. Y resulta importante la reflexión que, a continuación, hace T.M. sobre su obra *José y sus hermanos*. Es interesante observar cómo explica T.M. su propia obra y cuáles son sus claves. Y *sus claves* son que se proponía escribir no la epopeya de los judíos sino "una epopeya de la humanidad". Pero que para él era importante apartarse del "elemento burgués" para orientarse "hacia el mito, lo extrarracional, lo prerracional y lo supra racional de una humanidad primitiva", dedicándose a un héroe, José, a quien considera "el primer artista", "un enamorado de la luna" como prototipo de lo artístico, y un hermano de Hanno Buddenbrook, su personaje final, de la obra homónima.

En "El problema de la libertad", de 1939, vuelve la contraposición entre democracia y Cultura, poniendo de manifiesto también las hermandades que hay entre el socialismo y la democracia pero también las diferencias acudiendo a la contraposición entre libertad y igualdad; son ambos hermanos enemigos.

En la quinta parte primero se dedica a Franz Kafka y *El castillo* de 1941. Nos presenta otra variante del artista, al reproducir palabras de Kafka: "me he puesto a escribir después de varios días, dice una vez Kafka, ojalá dure, mi vida encuentra una justificación así. Puedo de nuevo dialogar conmigo mismo y no poner más la vida en un vacío absoluto"…

Después escribe sobre Hermann Hesse (1947), "El erotismo de Miguel Ángel",1950, G.B. Shaw, 1950, aludiendo a que para él el opuesto al burgués no era el

bohemio, sino el socialista… "Le producía terror un interior bohemio…". Escribe sobre Gide, 1951, Zola 1952, y realiza "un homenaje a los muertos de la resistencia" (1954).

En la sexta parte encontramos al fin el artículo "El artista y la sociedad", de 1952, donde se precisan los postulados sobre arte de Thomas Mann: "el artista sabe muy bien que él es originariamente de una esencia no moral, sino estética…". Y "sin embargo acaba siendo muchas veces un moralista de la sociedad", no un simple animador de la misma. Nos cuenta la anécdota de una mujer premio Nobel que confesó que sus libros los había escrito para entretener a unos sobrinos en un rato libre. El arte "por definición tiene algo burlón contra el éxito, los honores terrestres y las ventajas del éxito, como expresión de lo primitivo del arte". "Lo crítico es inseparable". "Contiene una especie de oposición a la realidad, a la vida y a la sociedad; la vida aparece como una funesta enfermedad y el mundo como un asilo de alienados…". "Surge un sentimiento de superioridad intelectual". Se fija en Goethe, y su actitud de rechazo de la política. Después niega la equiparación entre izquierda y el arte y cita ejemplos como Balzac, Stefen George, etc.

Y concluye que en todo artista hay algo cómico. Esto nos parece relevante: a mi juicio, en efecto, al ser irreal lo escrito intelectualmente, uno acaba teniendo la sensación de estar haciendo algo metafísicamente cómico. Tiene algo de esto siempre la escritura, debido además a la exageración necesaria que, en cuanto tal, es siempre cómica.

En el trabajo "Vuelta de América" de 1953 critica que el comunismo traiga como oposición al fascismo. La obra concluye con "70 aniversario de Katia Mann" y después "Elogio de lo efímero" de 1952.

Considero a T.M. un antecedente del Estado de la Cultura moderno. En realidad, el Estado de la Cultura se ha dado siempre hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, primero envuelto con la religión, después con el Monarca déspota o absoluto, finalmente como una forma de espiritualidad artística (esto último, ya en el siglo XX). El quid es retomar la tradición previa a la Guerra citada.

El Estado de la Cultura tendría 3 posiciones. La primera afianzar un ámbito propio frente al Estado, si se considera a este un peligro para la Cultura (es la postura por ejemplo de Schopenhauer, Burckhardt y Nietzsche y Thomas Mann, y en parte de H. Hesse, entre otros posibles). La segunda posición da un paso más allá. No se conforma con lo anterior. Es combativa, en vez de defensiva, *estetizando* o dominando el Estado y la sociedad misma culturalmente. La tercera es el sucedáneo del Estado de la Cultura, es decir, la sociedad donde se cree que impera la Cultura, pero ocurre lo contrario. Lo primero está bien, pero en tiempos de la soberanía pop no puede darse. El espacio aristocrático queda a merced de lo popular. En realidad, esa primera concepción solo puede darse cuando hay un Estado que en sí mismo de alguna forma ya está representando la idea del Estado de la Cultura. La segunda posición es un espejismo. Y la segunda viene a ser la actualización de la primera ante las impertinencias de la tercera.

Acudir a Thomas Mann tiene, pues, para nosotros, el interés de quien quiere fundamentar una idea propia y encuentra en un autor de prestigio referencias útiles. En este sentido, Thomas Mann aportaría unas primeras claves para el Estado de la Cultura en las que se puede profundizar (considerando además globalmente todo su pensamiento, esto es, sin excluir ninguna de sus ideas, como él mismo habría querido):

No observamos incompatibilidad estricta entre el pensamiento democrático posterior a la Primera Guerra mundial y sus *Consideraciones de un apolítico.* Tras la Primera Guerra Mundial, se produce en Mann una decidida e innegable apuesta por lo democrático. No obstante, no se produce una renuncia completa a esa idea de la aristocracia del espíritu (que, a la vista está, de momento no se concilia bien con lo democrático en el plano colectivo del diseño social).

Nos aporta el Thomas Mann real (es decir, la mezcla que él veía en sí mismo, entre el Mann de *Las Consideraciones* y el Mann posterior) la posibilidad de un Estado de la Cultura basado en la tradición. Nos expone al mismo tiempo los peligros del arte y de lo artístico. Y, al mismo tiempo, nos aporta la posible solución, es decir, una idea de afirmación (como punto de partida) del arte, junto a otra idea (de complemento, esencial) de contención: lo artístico contiene, por definición, elementos nocivos o peligrosos en su primitivismo o esencialidad pura. Sin embargo, "lo burgués" ha de servir de contención de aquello que a priori tiene que afirmarse.

No se parte del Estado de Derecho para dar acomodo a la Cultura. Se parte del arte. Pero con contención.

Como ya nos consta, todo esto ha muerto, porque tras la Segunda Guerra mundial no es posible un debate de este tipo. La democracia ha de afirmarse sin ningún tipo de riesgos. El nazismo, en el fondo, enterró consigo mismo posibles debates de interés.

La literatura de la primera mitad del siglo XX nos indica, y no solo en Alemania o Austria, que, sin caer en la alternativa del bolchevismo, la democracia podría ser perfeccionada. Y nos aporta las pautas a seguir: Cultura con contención. Cultura como punto de partida para la ordenación social, pero evitando los riesgos de la Cultura.

Es preciso insistir en esa idea de la Cultura (como usaba decir a Thomas Mann -en sus artículos- Cultura con mayúscula, y eso que en alemán es con mayúscula), posible cuando esta tiene contención. Ahora bien, ha de ser plena, no civilizatoria. Y este es el problema, al arte no le valdría la contención. Este es un debate complicado. Pero más allá no puede llegarse.

Todo esto (y la otra idea de la "aristocracia del espíritu") nos parece que aporta las claves de la sociedad del futuro.

Es cierto que Thomas Mann parece renegar algo de su posicionamiento inicial, posicionándose a favor de la democracia sin fisuras. Pero estoy convencido de que si hubiera visto el desarrollo de la democracia habría vuelto a profundizar más en su idea, de la que nunca renegó, de la aristocracia del espíritu y de la necesidad de buscar alguna solución al problema de una sociedad diseñada a modo de la masa; y no diseñada según la Cultura.

La solución no puede afirmarse solo en clave individual. Para poder afirmarse la Cultura necesita de la colectividad. No hay Cultura sin colectividad. La Cultura, pues, o bien tiene un espacio propio, al margen de Estado, o ha de dominar el Estado. Son las dos opciones posibles. Lo primero sería como hacer un Estado dentro del Estado (difícil). Lo segundo, parece aún más difícil.

Otro libro de ensayo de Thomas Mann, que recoge estudios distintos, es el titulado *Schopenhauer, Nietzsche y Freud* [1328]. No es fácil encontrar una explicación de la bibliografía de *Schopenhauer* tan sencilla y al mismo tiempo tan acertada e incluso profunda, como la que hace Thomas Mann. Ahora bien, aumenta el interés de la lectura, de este ensayo, si consideramos que T.M. relaciona la filosofía de aquel con sus propias obras literarias. En algunos pasajes da la impresión de que T.M. se considera nueva encarnación de Schopenhauer.

Además, el interés es máximo considerando que el autor de Lübeck tiene una vocación artística y que, por su parte, la filosofía de Schopenhauer es predominantemente estética. No es momento de resumir aquí la filosofía referida, pero seleccionamos un par de frases: "la filosofía de Arturo Schopenhauer ha sido sentida siempre como una filosofía eminentemente artística… Lo esencial y primario es la voluntad de vivir como impulso ciego, como instinto vital absoluto, inmotivado, carente de razones y de valoraciones. De modo que el intelecto pasa a tener una segunda posición. Esta filosofía tiene el encanto de expresar el sufrimiento de la furia de vivir, es algo que nos espanta y que nos embelesa, nos hace ver la pura realidad, las miserias del mundo, unos comiéndose a otros por pura voluntad de vivir. Se originan múltiples deseos, pero solo algunos pueden satisfacerse, y la conclusión es un aburrimiento final por la insatisfacción de conseguirlos. En este contexto, el arte aporta una solución, pero no definitiva, ya que el estado estético sería una etapa previa de un estado más perfecto; eso sí solo nos queda el arte. Es más, lo único posible para el hombre es el estado estético en cuanto intuición, exento de voluntad, el placer estético. T.M. se identifica con Schopenhauer, ya que este es también apolítico. Flota en él una burguesía espiritual alemana. De hecho tiene ascendencia de comerciantes hanseáticos Considera Schopenhauer al pueblo como un canalla despreciable. Hay un escepticismo político en el fondo de su filosofía, bajo una idea aristocrática".

Sobre Nietzsche… es preciso tener en cuenta que T.M. era un profundo conocedor de su filosofía. La clave de aquel está, para este, en la equiparación o asimilación que consigue entre Cultura y la vida misma; lo que opone a la ciencia y a la moral como conceptos distintos contrapuestos. Nietzsche es el abogado de la vida. Desprecia la masa, cree solo en los hombres grandes, intemporales. Cree en el esteticismo dionisíaco. Es ante todo un esteta. En esto se aproxima a Óscar Wilde. La vida de Nietzsche fue embriaguez y sufrimiento, una complexión sumamente artística. Los valores vulgares merecen ser pisoteados por el hombre trágico y heroico aristocrático. El ideal es la grandeza estética de Novalis, que viene a ser según T.M. el superhombre de Nietzsche. Este es apolítico, es un hombre inocentemente espiritual. Y por eso la equiparación con el nazismo es falsa. Es el filósofo del radicalismo aristocrático. Es el filósofo del esteticismo. Su filosofía debe entenderse como desahogos estético-filosóficos a través del apasionamiento. Leerlo es un arte, porque leerlo al pie de la letra es imposible, por su constante afán de provocación; igual que el arte, encarna aquel su espíritu. Critica al hombre teórico, pero él es un teórico. Exagera. Incluso es discutible si es tan anticristiano como dice.

Finalmente, T.M. sobre Freud resalta la idea del "porvenir", ya que lo considera un austriaco precursor del humanismo del porvenir.

Acierta T.M., en sus análisis, pero falla en un punto de partida, que produce desánimo. No puede ser que la historia parta de Goethe, como si esta figura salga de la

[1328] Publicado por Alianza editorial 2010.

nada. Nos parece incluso ridículo ignorar los antecedentes. En Europa hay una evolución del pensamiento que viene al menos del Renacimiento... Las ideas vienen de un lugar y van a otro. No se puede ignorar lo no alemán. El propio Goethe es resultado de una tradición europea previa. Por otro lado, no solo hay sujetos disciplinados en Alemania.

Ningún país encarna una idea pura. En todos ellos se manifiestan las ideas del país vecino, aunque sea con un carácter más impuro. Francia no es solo es revolucionaria, se sucedieron (durante todo el siglo XIX) periodos militares y monárquicos.

Ello no impide considerar que el debate sobre la relación entre política y arte o Cultura tiene particularidades en el pensamiento alemán del siglo XIX. De hecho, hemos visto cómo Goethe o Schopenhauer y Nietzsche, según Thomas Mann, se decantan por lo apolítico, razón que explica que T.M., quien se siente seguidor de todos ellos, titulase el libro como "Consideraciones de *un apolítico*" que, en definitiva, no venía sino a querer expresar esa idea de la continuidad del pensamiento alemán adaptado al siglo XX. Singularmente, la desastrosa experiencia de la Primera Guerra Mundial parece haber pesado más, en T.M., finalmente, que toda esa tradición germana que, sin embargo, para Mann venía a ser sagrada.

Los pensadores citados apuestan por una no intromisión del Estado en lo cultural. Esto se vuelve preocupante cuando, en la época de Bismarck, Estado y política parecen asociarse a lo cultural y artístico. Nietzsche llegaba a considerar que las decadencias políticas eran lo mejor para la Cultura, disociando ambos polos claramente. El reto parece ser que el Estado no se entremezcle en lo cultural, dejando un espacio propio. Ahora bien, ¿y si, fruto de un esteticismo avanzado, propugnamos no solo la contención sino la plasmación de un orden social basado en lo cultural?

Dentro de estos debates podemos recordar a **Jacob Burckhardt**. Es un autor renombrado que interesa además en este estudio porque se situaría como escalón intermedio entre Schopenhauer y Nietzsche, que son los antecedentes directos de T.M.

En su obra, *Reflexiones sobre la historia universal* [1329], estudia las relaciones entre Estado, religión y Cultura. Su escritura refleja una cierta angustia a la hora de expresar los acontecimientos de la historia y el posible futuro. No cree en el progreso. No obstante, esta idea (entre pensadores alemanes) tampoco es muy original... Critica al Estado y confía más en la persona. De hecho, el libro termina con un "Himno al conocimiento" donde Burckhardt apuesta por la pervivencia del espíritu humano. "La madurez del hombre es el todo" afirma expresando un deseo de poder contemplar un día "la historia del futuro" igual que se contempla el espectáculo de la naturaleza. En el capítulo central "De las tres potencias" se fija en el Estado primeramente y lo relaciona con la idea de violencia. Otro tema que le ocupa es "la grandeza" (es decir, los "grandes de espíritu", "investigadores, descubridores, filósofos, poetas…; en definitiva, "los grandes hombres como ideales"; idea que nuevamente recuerda a Nietzsche y finalmente a Thomas Mann).

[1329] Fondo de Cultura económica, 1993. Su obra más difundida es, no obstante, *La Cultura del Renacimiento en Italia*, de 1860.

En el último capítulo sobre "La dicha y el infortunio en la historia universal" estudia Burckhardt los distintos tipos de juicios (los nacidos de la impaciencia, los inspirados en la Cultura, los basados en los gustos, los nacidos de la simpatía política...), así como "la fuente del egoísmo", "el mal como parte de la economía de la historia universal", aportando finalmente los posibles consuelos. En cualquier manual al uso suele considerarse a Burckhardt como un pensador que concibe el Estado como un derivado de la vida cultural y económica, pero con valores negativos. Termina utilizando la Cultura. El Estado moderno se convierte en una especie de Estado policial que gobierna de manera coercitiva todas las áreas de la sociedad, abandonando su rol político principal: el comercio, la igualdad de derechos, la sanidad, la seguridad, etc.

Siguiendo con los ensayos de Thomas Mann sobre personajes, topamos con la obra *Richard Wagner y la música* [1330], que al igual que sus *Diarios* (infra) se recopilaron por su hija Erika Mann. El primero de los trabajos se titula "Ensayo sobre el teatro" fechado en 1908: es interesante porque lamenta que el teatro sucumba como pasatiempo de la burguesía, que es la representante de la democracia anti romántica y antipopular, frente a lo que sería la verdadera burguesía, que es el pueblo verdadero y auténtico contrario a la masa y a la democracia. Y critica que el teatro de Bayreuth haya caído en manos del populacho burgués, es decir, el turismo internacional.

Dentro de esta publicación encontramos el ensayo "Reflexiones de un apolítico", de 1918, citado ampliamente en sus *Diarios*: asocia al compositor R. Wagner con Schopenhauer, la burguesía alemana y el pesimismo, en contraposición al cosmopolitismo. Y expone determinados argumentos cuya presentación obviamos por ser algo reiterativos en relación con las *Consideraciones de un apolítico*, por ejemplo.

Lo que sí merece la pena es profundizar en Thomas Mann, centrándonos finalmente en los *Diarios de entreguerras 1918 1939*. T. Mann había quemado sus diarios de juventud, pero antes de morir ordenó que se publicaran sus otros, muy voluminosos, diarios pasados 20 años. En Alemania se editaron 5 volúmenes y en España se ha hecho una selección cuidada por parte de Pedro Gálvez [1331]. Seleccionamos algunos textos que sirven para corroborar las afirmaciones que se han venido haciendo anteriormente.

Los *Diarios* empiezan con el día 16 de septiembre de 1918: "la Prensa de los aliados... Qué repugnante y desconsolador. ¿Qué pretenden? ¿Arrancarnos Goethe, Lutero, Federico el Grande, Bismarck, para que nos integremos en la democracia? No me arrepiento de ninguna de las palabras de reflexiones". El 18 de septiembre de 1918 se queja de las pretensiones de Francia. El 26 de septiembre de 1918 recoge el disfrute que le produce la música.

Estos tres temas continúan en los días siguientes, más la descripción de asuntos personales, incluso familiares o íntimos. El 7 de noviembre de 1918 por ejemplo se queja de la chusma estúpida gritando ¡Viva la República! El 9 de noviembre de 1918 critica los disturbios en la calle, aunque el día 10 de noviembre expresa un mayor optimismo porque parece que hay un cierto giro a la derecha y se aplaca el odio a Alemania. El 11 de

[1330] Editorial de bolsillo 2023.

[1331] Editorial de bolsillo 2020.

noviembre, en cambio, teme ser fusilado por sus ideas expresadas durante la Guerra. El 28 de noviembre de 1918 afirma que el "imperio está perdido. El imperio democrático y socialista es una imbecilidad". El 16 de enero de 1919 llega a hablar de que "el carácter francés es nauseabundo"; y el 17 de enero de 1919 se queja de "asesinatos por el populacho"; el 20 de enero de 1919 del "exceso de trabajo". Nos va contando cosas de colegas literatos: el poeta Frank, Dehmel, Georg Kaiser, E. Toller, algún muchacho guapo (así, el 25 de mayo de 1919, o el 31 de octubre de 1920) etc.

En 1933 empieza a preocuparse por el recorte de derechos, pese a que sigue insistiendo (así el 8 de abril de 1933) en que nadie puede obligar a "Alemania a aceptar la democracia", considerando sus "ricas tradiciones por el vil radicalismo del espíritu nuevo". Lamenta la anexión de Austria. Se queja (el 2 de mayo de 1934) de que Richard Strauss se haya puesto servilmente a las órdenes del Tercer Reich. Después comparte sus experiencias hacia el exilio. El 3 de septiembre de 1934 expresa que no se compadece de W. Furtwängler, por padecer ahora la retirada de su pasaporte…, ya que lo merece (según Thomas Mann), por haber prestado sus servicios al nazismo. Nada más llegar a Estados Unidos indica su sensación de que tendrá que irse también de ahí. El 16 de junio de 1935 hace referencia al libro de Paul Anton Robert, *El hombre violado,* cuyo capítulo sobre Nietzsche le entusiasma.

En julio de 1936 se refiere a España decantándose a favor del bando bolchevique. El 13 de agosto de 1936 afirma que "el liberalismo está realmente muerto y que una *dictadura ilustrada* es lo más deseable, lo escribí ya a comienzos de los años 20".

El 19 de octubre de 1937 cuenta algo interesante en la línea lo que se narra en su ensayo "Hermano Hitler": "Hitler no es una casualidad y no representa una desgracia ilegítima, un desliz. Con él se ilustra retroactivamente el caso Lutero. Y en él reconocemos de nuevo ampliamente a este. Hitler es un fenómeno típicamente alemán. El 26 de enero de 1939 se queja del apoyo económico de Inglaterra a Franco. El 4 de mayo de 1939 afirma que denegó un encuentro con Negrín.

En conclusión, todo se define en quid musical (entiendo por "todo", la clave de la explicación del pensamiento de T.M, así como la explicación real de lo acontecido en Alemania en sus sucesos esplendorosos y trágicos durante los siglos XIX y XX): es inevitable preguntarse un día acerca de esa sensación que produce Beethoven. Es inevitable sentir después el mundo algo pequeño. Es inevitable pretender una realidad de la forma más acorde a esa misma sensación poderosa, altiva e inigualable. Desde esa altura puede pretenderse apreciar el arte y la política. El problema es la identificación, siendo alemán, de esa sensación con Alemania.

De este hecho accidental, que acabamos de descubrir, de origen musical emocional, surge todo un mundo, con toda su grandeza y su posible miseria humana final. Y, sin embargo, el futuro está ahí, en seguir y profundizar en eso mismo.

La música, eso "políticamente sospechoso" es la clave. Es curioso que puedan ser las cosas así. La obra de Thomas Mann parte de esa misma sensación que acabamos de describir. Todo el origen de su escritura está en una simple sensación musical. Nada ha podido compararse nunca con aquella.

Su explosión continuada creó un universo que da vueltas sobre esa misma idea desde el origen hasta el final. Es algo que no puede quedar negado. Desde luego, es algo que no puede quedar ocultado por el mundo popular de las masas.

Lo interesante de este autor está en la tensión entre la necesidad democrática, que finalmente descubre (porque el mundo no puede ser de otra forma), y la necesidad de ese arte (porque el mundo, asimismo, no puede ser de otra forma).

Afortunadamente, la mayoría de los países del mundo son incapaces de entender todo esto. Es decir, de entender algo que no sea democrático. Como decía T.M., los pueblos latinos son esencialmente democráticos, y es verdad. En el fondo, puede ser mejor así. Curiosamente. Nos salva de muchos males.

C**. Klaus Mann (1906-1949)**

Sí ponemos en este segundo lugar a Klaus Mann, hijo mayor de Thomas Mann, es por su obra *Mefisto* (1936), y la posible relación con el escritor mencionado en último lugar. Es decir, en el fondo sirve para completar el *Doctor Faustus*. Pero también sirve para completar el "escenario Mann". Es inevitable la puesta en relación del hijo con el padre. A este último se le considera frío y distante con sus propios hijos. Al parecer no prestó mucha atención tampoco a la trayectoria como escritor de Klaus, ni simpatizó con su homosexualidad abierta y no contenida. Klaus acabó consumiendo drogas y después suicidándose. En general los hijos de Thomas Mann se dedicaron de una forma u otra a la escritura (Erika, con quien Klaus mantuvo una relación afectiva especial; Golo, Monika y Michael Thomas).

Klaus parece recordar más al tío que al padre, en la forma de escribir, vivaz; y menos sobria y detenida en el tiempo, y sin esos contrastes donde lo elevado da paso al cotilleo, con largos textos que parecen sacados de un documental, propios del Nobel. Ideológicamente también parece más cercano al tío Heinrich, en el odio que expresa forzando al lector a una determinada postura. Y en su ataque a los totalitarismos fascistas, con posiciones cercanas al bando bolchevique. De hecho, participó como corresponsal en la Guerra Civil española, a favor de dicho bando. Dedicó también grandes energías a censurar a escritores alemanes que a su juicio no habían criticado suficientemente el nazismo.

Klaus mantuvo una auténtica pasión literaria desde niño. Podemos recordar su primera novela (*La danza piadosa*), de temática homosexual; *Sinfonía Patética*, 1935, en torno a la figura de Piotr Chaikovski y su sobrino Vladímir Davýdov; *La Ventana Enrejada* sobre el rey Luis II de Baviera; o *Charlotte en Weimar* de Thomas Mann, en torno a la figura del Goethe final.

Pues bien, vamos al "Mefisto". El argumento brevemente consiste en un artista (Hendrik Höfgen) de tendencias comunistas, que va subiendo en popularidad[1332], sin

[1332] Por cierto, como anécdota, una de las obras que representa Hendrik, en esta etapa inicial como artista, en un contexto más o menos expresionista (y en un plano de ficción, ya que no la obra no es real sino imaginaria), se titula "Knorke" (que puede traducirse como "Vetusta"), y que según el autor es una representación de la sociedad de este carácter propia de Alemania. Lo que recuerda a nuestro Clarín.

conseguir, no obstante, gran éxito, hasta que coincide con "El gordo" (calificativo que Klaus otorga a Göring), antes de una representación teatral de *Fausto*, que es donde el personaje se siente fuerte. Haciendo esperar al público, y en presencia del mismo en el propio teatro, se produce un encuentro entre ambos a modo de una representación teatral donde el protagonista se rinde al encanto del gordo y éste le muestra un apoyo incondicional, lo que provoca la felicidad de Hendrik Höfgen. El éxito a partir de entonces es impresionante, pasando a ser el artista más célebre del periodo. Ello le cuesta el divorcio y el abandono de su amante, una mujer negra (su Venus negra), pero también de la mayor parte de sus amigos. Pero para Höfgen solo importa el éxito. Al final "desaparece" un amigo íntimo. Un intruso entra en su lujosa casa y le advierte de que el bolchevismo va a resultar victorioso, respondiendo Hendrik que no tiene nada que temer, ya que él "fue" bolchevique. Sin embargo, aquel le responde que es ya un enemigo declarado. El protagonista tiene finalmente la típica sensación de que el éxito no era tan importante en comparación con aquello otro que ha perdido. Llora y acaba el libro.

Nos interesa esa asociación que hace el autor entre el arte y lo demoníaco o negativo. De hecho, lo interesante de la obra es primeramente que el protagonista, Hendrik Höfgen, solo triunfaba realmente, antes del "pacto con el diablo", representando con especial maldad el personaje de Mephisto. Todo, por tanto, viene rodado. Cuando se produce el "pacto con el diablo", en principio este es el pacto con los nazis para lograr la fama (no aparece en la obra ningún *otro* diablo), pero en realidad es el pacto que toda persona puede realizar con algo que es contrario a sus valores, con tal de conseguir algo.

El artista se vende a la política, pero para conseguir un fin artístico. Hendrik Höfgen no pretende medrar en la política. Él quiere ser un artista. Lo triste es que para ello tiene que realizar tal "pacto". Esta última idea nos abre otra reflexión de interés, esto es, cómo se consigue el éxito en el arte, de manera desvirtuada, al margen de los caminos que éste aporta, ya que el éxito se consigue por el pacto con algo ajeno al arte, en este caso a través del pacto con el poder político. Podría haber sido con otra cosa.

Es también interesante que el pacto es "implícito" (no se da un pacto como tal). Y, sobre todo, que el pacto se desarrolla "en un escenario", a modo de una "representación" más. La verdad es que la obra no tiene desperdicio, en cuanto a la esencialidad del arte y funcionamiento de la Cultura. A partir de que todo el mundo observa el apoyo del "Gordo", todas las editoriales y gentes del mundo empresarial del arte pasan a estar a sus pies. Observamos, pues, cómo funciona todo esto de la Cultura con especial acritud y realismo.

Pero lo más importante es cómo, para el autor, igual que para su padre, el arte propiamente dicho se asocia a lo diabólico o maligno. Solo así el arte es tal. Y el triunfo es un elemento a su vez consustancial al propio arte, pese que siente "haberse vendido". Pero, por otro lado, es interesante también la asociación que hace Klaus, de todo esto, con Alemania, ya que en distintos pasajes afirma que este es el espíritu alemán: "¿no hay en cada auténtico alemán un pedazo de Mefistófeles, un pedazo de pícaro y de Malvado?..." (cap. VIII).

Por si fuera poco, se observa el gusto u obsesión por el arte de los nazis. Es decir, otra gran aportación de Klaus, enemigo acérrimo del nazismo, es presentar este en un contexto artístico, explicándolo de tal forma. Además de ser una constante (el "Gordo" solo aparece -en la obra- en teatros), hay en el capítulo IX un texto de interés, cuando el

autor pone en boca de "un poeta" (el poeta imaginario Pelz) dónde está para este el atractivo del nazismo y por qué lo apoya, en esencia por su espíritu artístico oscuro y peligroso:

> "La vida en la democracia había dejado de ser peligrosa, censuró el poeta Pelz. Nuestra esencia perdía cada vez más la pasión heroica. El espectáculo que hoy presenciamos es el nacimiento de un nuevo tipo humano, más aún, el renacer de un muy viejo, arcaico guerrero mágico. ¡Una bella escena que quita la respiración! ¡Un mágico proceso!... Nuestro amado Führer nos arrastra a la oscuridad y a la nada. ¿Cómo podríamos dejar y admirarle nosotros, los poetas, que tenemos una relación especial con la oscuridad y con el abismo? No es en absoluto exagerado llamar divino a nuestro Führer. Es la *divinidad del infierno*, que fue lo más sagrado para los pueblos abiertos a lo maligno. Yo le admiro ilimitadamente, porque odio sin límites la yerma tiranía de la razón y el concepto-ídolo burgués de progreso. Todos los poetas que merecen llamarse así son los enemigos natos y conjurados de este progreso. El mismo hacer poesía es una vuelta *al estado primitivo-sagrado, precivilizado, de la humanidad*. Hacer *poesía y matar, sangre y canción*, muerte e himno: lo uno con lo otro. Todo concuerda si pasa por encima de la civilización y llega muy hondo, hasta la capa secreta, llena de peligros.
> *Sí, amo la catástrofe*, dijo Pelz, adelantando el rostro con las melancólicamente caídas mejillas, y sonriendo como si sus carnosos labios supieren a dulces o a besos. Estoy ansioso de aventuras mortales, *de abismos*, de vivir situaciones extremas, que saquen a los hombres de las relaciones civilizadas y los arrastren hacia un lugar donde ni las agencias de seguros, ni la policía, ni los confortables hospitales los puedan proteger del ataque sin compasión de los elementos o de un enemigo parecido a un animal de presa. Todo esto lo viviremos, esté usted seguro, disfrutaremos de tremendos horrores, nada para mí será demasiado terrible…
> Y usted, mi querido señor Höfgen, usted figurará entre aquellos que más delicadamente brincarán sobre cadáveres. Tiene el rostro adecuado, lo noto. Es usted un muy encantador hijo del infierno. Tiene usted el auténtico productivo cinismo del genio radical. Yo le aprecio extraordinariamente, mi muy querido señor Höfgen".

Es curioso que, al margen de valoraciones, algo tan profundo como esto pudiera ser captado por la mayoría social en Alemania en los años treinta. Cosa distinta es que un pensamiento así pueda ser finalmente destructivo y siniestro. Pero entenderlo no es fácil. Solo en Alemania parecía haber un pueblo capaz de captar este mensaje. Es indudable el atractivo en clave poética o intelectual de todo este mundo, de esencia artística (y sin perjuicio de otras variantes, bohemia, brechtoriana, expresionista, artístico-amable…).

Es lo atractivo asimismo del "Fausto", en definitiva (vieja leyenda medieval alemana, por cierto). Lo importante, por tanto, no es negar de modo infantil el nazismo. Sino entender su atractivo, para no caer en esta tentación en la que de lo contrario se caerá de nuevo, si no se entiende. Tenemos que ser conscientes, si tienes alma artística, del "Hermano Hitler".

En todo caso, K. Mann describe magistralmente las claves del tema del Estado de la Cultura: su posibilidad para la ordenación social, su atractivo, aquello que debe evitarse. Un gran libro, por tanto, el *Mefisto* de Klaus Mann. Desconozco hasta qué punto puede haber influido en el ensayo "El hermano Hitler" de su padre. Está claro que el

pensamiento de Klaus es continuador de su padre; ya todo esto está dicho en Thomas Mann.

Por tanto, estamos ante una obra importante para nuestras tesis en el contexto del debate de la posibilidad o deseabilidad de la Cultura como clave para la organización social.

B. Stefan George (1868-1933) y su círculo, según la literatura.

Stefan George tiene una obra poética de especial interés, musical, creando las frases ritmo, y donde la rima se busca también en el propio verso, subordinando a veces el contenido a la pura forma, o renunciando a los pronombres y a la comprensión fácil para crear un efecto rítmico directo mediante frases algo tajantes.

Por ejemplo, puede citarse los versos "Pauken schweigen, sachte geigen". O bien este otro: "sanfte takte sanftem kirre/ sic vereinen einer kleinen" (de "plenitud estival", dentro de sus *Himnos*), o bien (de "Peregrinajes") "Weisse Kinder schlafen leis, überm see auf blindem eis…", o dentro de "Agalbal": "schlanke schenken (…) Auf die schleussen, und aus reusen, regnen rosen…", o "das Buch der sagen uns sänge" (…). Téngase en cuenta que George escribe, por influencia latina y esnobismo del autor, en minúscula las palabras que en alemán al uso van en mayúscula.

Ahora bien, nuestro interés, como ya nos consta, no está en revalorizar autores, ni en destacar sus aspectos literarios. Más bien, buscamos referencias, a modo de fundamento, para nuestras propias tesis. Sobre este particular, nos vamos a basar esta vez principalmente, no tanto en su obra directamente, como en los comentarios que existen, sobre la obra de Stephen George, a diferencia de lo que hacemos con los demás autores que tratamos. Y es que el Stefan George no puede entenderse aisladamente. De hecho, suele hablarse de "George y su círculo", o de "la Alemania secreta", como una determinada concepción con connotaciones políticas. De hecho, da la impresión de que algunas de las cuestiones que se atribuyen a George no aparecen tan claramente así en su poesía. Eso sí, se comparten por los distintos autores determinados planteamientos representativos de la obra del autor. No tengo interés en profundizar más allá del planteamiento expuesto, en la obra de nuestro autor. Eso sí, conforme a este planteamiento, George es una figura importante para nuestras tesis[1333], ya que nos sirve para fundamentar tres ideas principales:

-La primera, la afirmación de la posibilidad de un universo estético con propia consistencia, donde la vida se entrega al arte y el arte es sinónimo de vida.

-La segunda: lejos de mantenerse la Cultura artística en ese plano, lo cultural es clave de ordenación social.

[1333] En español, en especial, véase la edición a cargo de Carmen Gómez García, *Stefan George, Nada hay donde la palabra quiebra*, Ed. Trotta 2011; y también *Poesía completa* (edición a cargo de José Luis Reina Palazón) de Linteo poesía 2015; y la más modesta edición a cargo de Marina Gurruchaga *Antología*, Ediciones libertarias, 2001. En alemán Stefan George, *Werke, Ausgabe in zwei Bänden,* ed. Georg Bondi 1968.

-La tercera idea es la necesidad de realizar un esfuerzo especial para evitar la asociación con "el hermano Hitler". Este infortunio (es decir, la inevitable asociación, tan solo parcial[1334], con el universo hitleriano) lleva a esa necesidad expuesta, para sacar aprovechamiento para el "Estado de la Cultura" pero dejando lejos el nazismo.

Vamos a desarrollar estos tres planteamientos, que en parte se nos muestran de forma discursiva escalonada, coincidiendo curiosamente con la propia cronología del autor:

Sobre el primero: su voluntad artística le impelía a rechazar todo aquello que no fuese susceptible de convertirse en arte. El mensaje de George tiene un carácter profético, mesiánico, con trasfondo bíblico. La poesía exige del poeta un sacerdocio, una absoluta entrega y servicio y sacrificio. George no tuvo casa, ni domicilio fijo, siempre se encontraba de viaje y escogió la pobreza como forma de vida. Tenía una imagen apesadumbrada (aunque a veces cultivó el estilo dandi). Sobre 1910 vestía un hábito sacerdotal y en 1920 un chaleco de campesino. Este tipo de extravagancias fueron de "creación propia", ya que no le venían de familia (sus padres, de origen francés, eran personas de clase media; más en concreto, su padre era un empresario del vino y de su madre se destaca su carácter severamente católico). A su juicio, para disfrutar de la poesía, se hacía necesaria una formación estética; se preocupó especialmente de tener discípulos en su entorno; juntos rendían culto al libro, como objeto artístico. Con sus discípulos, el maestro cultivaba la oralidad, la repetición del verso, la memorización. George, de joven, en sus inicios mismos, acudió a las veladas de Mallarmé. En París, por influencia de unos mexicanos, optó por viajar a España [1335] (alardeaba en Berlín hablar más español que alemán en 1890). Llegó a fundar lenguas especiales de comunicación, ya desde niño. En 1899 consigue la fama con su obra *El año del alma*. Antes había publicado sus obras *Himnos* de 1890 y *Peregrinajes* de 1891, así como *Algabal* de 1891. Son hitos, bien conocidos, en su andadura como poeta. Consolida George la idea de la autonomía del arte y la exaltación de lo bello. Nuestro autor también afirma "la Cultura" y rechaza la "Civilización", el fanatismo por lo irracional, pero también el hedonismo. Rechaza todo aquello que no sea susceptible de convertirse en poesía, fusionando vida y obra. Stefan George se muestra resistente a lo político en esta primera época. De hecho, en todo momento mantuvo una posición distante con la política y con la sociedad de su momento.

[1334] Esta inevitable aunque parcial asociación entre Stefan George y el nacionalsocialismo coetáneo se reconoce por cualquier estudioso pero acaso destaca en este sentido el análisis de Th. Adorno, "George", en Th. W. Adorno, *Notas sobre literatura, obra completa II*, edición de R. Tiedemann, Ed. Akal 2003. Y la interesante entrevista de Mayer a Adorno, "Die veruntreute Gegenwart, der Fall Stefan George", 1967 (youtube 2019). Véase asimismo H.G. Gadamer, "El poeta Stefan George", en Gadamer poema y diálogo editorial Gedisa 1993.

[1335] Puede verse la conferencia de Jürgen Egyptien, "Stefan George, Dichter und Prophet", 2019, en el marco de la Bibliotek des Konservatismus; de este autor, Jürgen Egyptien, "Die Haftung Georges und des George-Kreises zum 1. Weltkrieg, en W. Braungart, U. Oelmann, B. Böschenstein (editores), *Stefan George: Werk und Wirkung seit dem Siebenten Ring*, Niemeyer 2001

La poesía es todo un culto. Llegó a ser considerado una especie de profeta o sacerdote. George atribuía esta función espiritual a la poesía. Existe una relación especial entre maestro y discípulo, a la que no es ajena la autoridad, pero llevada también con amor e incluso erotismo. No consta, no obstante, ningún documento que pueda insinuar posible homosexualidad o abusos sexuales[1336]. Con pretensiones de eternidad, entre maestro y discípulos promovieron una serie de "figuras con bustos", principalmente de aquel, pero también de estos. El pensamiento y la actitud de George están rozando la "Kunstreligion" claramente[1337]. Más bien, en George habría una amalgama de elementos de distinta procedencia, ya que en especial el catolicismo ocupa un lugar importante, si bien es preciso reconocer que los elementos paganos serían predominantes, así como los de "propia cosecha". George llega al extremo de crear su propio Dios: en 1904, el fallecimiento de su discípulo Maximilian Kronberger es aprovechado por su maestro paras generar la figura de Stefan George la figura de "Maximin" (puede verse el poema "Apoteosis"[1338]). George considera que supera a Nietzsche porque Zaratustra ni siquiera era un dios. Sin embargo, él había creado al dios Maximin (vid. *El séptimo anillo* de 1907). Importante en este contexto fue su revista "Jahrbuch für die geistige Bewegung", donde por ejemplo publicaba el renombrado crítico literario Friedrich Gundolf (1880-1931). Mención especial ha de hacerse a sus "traducciones", que vienen a ser -para el traductor- un juego metafísico[1339].

2. En relación con lo segundo: sobre la base de una nueva mitología-religión, George quiso instituir una nueva realidad social, un Estado estético. A veces se ha hablado de un "fundamentalismo estético" para designar su obra o pensamiento[1340]. El arte es un medio para combatir el materialismo, transformando el mundo. Lo social se subordina a lo artístico, que le sirve de guía, hasta el punto del desprecio mismo de lo social. El encuentro con la política se produce en George a través de la enfatización del arte[1341]. Ni siquiera acogió con mínimo interés la Primera Guerra mundial, pese a que algunos de sus discípulos se contagiaron del entusiasmo generalizado[1342].

3. Por tanto, tendríamos, en George, un referente de la idea de la Cultura como quid para la ordenación social, bajo esa idea rectora de lo social sometido a lo cultural.

[1336] Puede verse la conferencia en youtube: "Stefan George: das geheime Deutschland", Dokumental 2018.

[1337] Wolfgang Braungart, *Stefan George und die Religion, Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte*, 2015.

[1338] George también cultivó la prosa poética. Precisamente, sobre Maximin, "Proemio a Maximin".

[1339] Friedrich Wolters, *Stefan George und die blätter für die Kunst*, Deutsche Geistesgeschichte seit 1890 Georg Bondi 1930.

[1340] Stefan Breuer, *Ästhetischer Fundamentalismus, Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, 1995.

[1341] Michael Neumann, "Geschichtsbild(n)er. Stefan George als Prophet, *Aegyptiaca. Journal of the History of Reception of Ancient Egypt* 2020.

[1342] Thomas Karlauf, Stefan George, Die entdeckung des Charisma, 2007

Lo poético, entonces, no se agota (con George) en ese plano inicial, puramente estético. Ambiciona lo cultural a regir el mundo. Esta clave social es lo que nos interesa. De hecho, frente a la frase de Napoleón "yo amo el poder como artista", contesta George "yo amo el arte como poder" [1343]. Ahora bien, ya que las ideas de George guardan inevitablemente relación con el nazismo, aunque sea accidental o casual, profundizar en el pensamiento de George para obtener pautas de lo cultural para la ordenación social, exige entrar en este tipo de relaciones, porque la delimitación de George nos abre una puerta para la afirmación del Estado de Cultura, al margen de este movimiento totalitario citado. Llegamos así al asunto de la "Alemania secreta" [1344]. La "geheime Deutschland" se encuentra ya en Hölderlin, quien profundiza en la idea del genio creador oculto de los alemanes (en las obras tituladas "Canto del alemán", "A los alemanes" y "El himno Germania"; poemas en los que aludía a una Alemania espiritual a la que ya Schiller había cantado). Esta idea, latente en Alemania, se relaciona con la política de los años treinta[1345]. Preconiza George la idea de la necesidad de un Führer para Alemania [1346]. No obstante, George es nacionalista pero de forma compatible con el mundo mediterráneo, en especial con Francia, pero también Italia[1347]. Y con la Antigüedad clásica. En realidad, la poesía de George en gran medida es una traslación a Alemania de la poética francesa. Su mundo es una pacífica y elitista exaltación poética con cierto desprecio de lo social. El nazismo en cambio es cerrado y supremacista y sobre todo delictivo. A George le disgusta lo utilitarista, que, en esa época ya se identifica con Inglaterra y sobre todo con Estados Unidos. George es un autor más… que vaticina lo que va a venir, es decir, el mundo de hoy, de la soberanía popular, la democracia etc. Goebels le propuso ser ministro de Cultura, pero no quiso ser figura "pública". En general, fue una figura alabada en los años 30 en Alemania, pese a que George se desvinculó de toda esta cuestión situando su residencia en Suiza. Aunque sea anecdótico, suele recordarse en este contexto el entierro de Stefan George, al que acudieron miembros del partido nacionalsocialista junto a los discípulos de aquel, llegándose a cierto encontronazo. George fue un hombre goethiano. También participó del programa schilleriano de la educación cultural. Goethe, Hölderlin y George creían en la renovación de Alemania por medio de la renovación de la Antigüedad. Suelen citarse los poemas de George "El nuevo reino" de 1928 cuando se habla de todos estos temas políticos. Anunció George un reino dirigido por élites intelectuales y artísticas. La "Alemania secreta" conecta con un discípulo de George, el

---

[1343] Rudolf Boehringer, *Mein Bild von Stefan George*, Georg Bondi 1951.

[1344] Bern Johannsen, *Reich des Geistes. Stefan George und das Geheime Deutschland*, Taschenbuch 2008; y la conferencia en youtube "Das geheime Deutschland, Manfred Osten", dctp.tv, 2000.

[1345] Puede verse I. Kreshaw, "El führer de la Alemania venidera: la imagen de Hitler en la época de Weimar, en Kreshaw, *El mito de Hitler, imagen y realidad en el Tercer Reich*, Ed. Paidós 2003.

[1346] Christoph Auffarth, *Das dritte Reich, das geheime Deutschland*, de Gruyter, 2015.

[1347] Robert E. Norton, "Politik des unpolitischen? Gemeinschaftkonzepte im George-Kreis", en Lucia Scherzberg, *Gemeinschaftkonzepte im 20. Jahrhundert*, 2022.

noble Claus Stauffenberg, representante de esa línea poética del Estado[1348]. Al parecer, este aristócrata, cuando fue fusilado por protagonizar el atentado contra Hitler del año 1944, murió pronunciando en voz alta: "viva la Alemania secreta". La conexión con George, de esta línea de pensamiento parece clara. Él se mantuvo distante con el nacionalsocialismo. En definitiva, estamos ante un caso de literato de culminación del modelo del ideal burgués individualista, pero de espíritu antiburgués. Es exponente de la "estetización de la política" que ya conocemos. Si quitamos el lado exótico, hay un cierto paralelismo con Thomas Mann: de hecho, se ha hablado de la "política de la impolítica" para designar a George[1349].

Lo interesante, pues, es la posibilidad de un "Estado de la Cultura". Todo este mundo posible alternativo de dominio de lo social por lo cultural quedó, en lo político, arrastrado y enterrado por el nazismo. Es curioso que la muerte de este movimiento fanáticamente anticultural provoque curiosamente la imposibilidad de un debate en serio sobre el Estado de la Cultura. El nazismo, en vida, produjo la persecución de artistas. Y, una vez muerto, está produciendo, en tiempos de la soberanía pop, el posible debate sobre un Estado de la Cultura alternativo o superador de la democracia popular. Ante los riesgos de todo aquello, es preciso afirmar sin fisuras la democracia de este tipo, sin discusión alguna. Al menos en Alemania había capacidad para haber generado, si no hubiera sido por culpa de ese sistema político, un sistema democrático "superior" culturalmente ordenado. No faltaban capacidades para ello. Había opción de desarrollar un Estado de la Cultura propiamente dicho. Pero en general lo alemán presentó el problema de su supremacismo y nacionalismo, como elementos enturbiadores. Parece haberse perdido la oportunidad de un Estado de la Cultura. Nuestro trabajo tiene la finalidad de expresar esta idea de la Cultura como rectora del orden social, tomando fundamentos en estas fuentes que estamos citando.

E. En torno a Hermann Hesse (1877-1962)**. Un mundo musical, espiritual o intelectual con identidad propia (pero no dirigente de lo social).**

Hesse se crio en un ambiente religioso, no exento de conflictos familiares y de depresiones que le llevaron a su internamiento temporal en un manicomio. Sufrió el sistema educativo de su época (lo que reflejó en su novela *Bajo las ruedas* -de 1906-*)*, por lo que se formó principalmente de forma autodidacta.

Empezando por "el final", nos centramos primeramente en *El juego de los abalorios (1943)*[1350]. En cuanto al argumento, pese a la extensión de la obra, no hay mucho que contar; se narra la vida de José Knecht, desde su infancia, donde da muestras de un arte musical excepcional, pasando por su juventud (ingresando en Castalia) y su etapa posterior como dirigente del centro y abandono posterior.

Lo interesante con las cuestiones que se plantean, en torno a Castalia. En realidad, esta no difiere tanto de lo que podría ser un centro religioso, al uso, de saberes especiales,

[1348] Mandfred Riedels, *Geheimes Deutschland, Stefan Georges und die Brüder Stauffenbergs*, Ed. Böhlau, 2006.

[1349] Klaus Landfried, Stefan George. *Politik des unpolitischen*, 1975.

[1350] Editorial Alianza 2012.

con sus iniciados y con sus seres dedicados de por vida a este mundo celestial en vida[1351]. Ciertamente, buena parte de los comentarios que se hacen, con tono de originalidad, serian extrapolables a esa realidad acostumbrada a los ojos de cualquiera, como tradición arraigada al menos desde la Edad Media e incluso la Antigua Grecia. El punto de interés estaría, sin embargo, en que, en vez de ser la religión aquello que lo define, es la música o en todo caso la intelectualidad. El juego de los abalorios, y no un credo religioso, es aquello que define el saber propio del centro y cuya esencia es musical. Esto está presente de principio a fin. El niño Knecht, gracias a la admiración que suscita su conocimiento musical, ingresa en Castalia. "Se vio a sí mismo, vio su propia vida y el mundo entero conducidos, ordenados e interpretados por el espíritu de la música". Por otro lado, es interesante poner de manifiesto que la música popular en la época de escribirse *El juego de los abalorios* tenía ya arraigo. Sin embargo, la música en la que está pensando Hermann Hesse no es esta.

En la propia introducción de la obra, el autor define el juego de los abalorios, haciendo un repaso a la historia de la música occidental. Los conocimientos musicales de Knecht son lo que suscita la admiración del personaje.

Castalia, representación de la "Cultura superior", es un mundo en principio "posible", alternativo al real[1352]. Es, intelectualmente, un logro conseguir la identificación de un centro con vida propia. Una realidad distinta, basada en clave artístico-cultural.

Pero quizás podría irse más allá. En realidad, la novedad de Hesse es relativa. En el fondo, basta con recordar la existencia de Monasterios donde puede uno tener una realidad espiritual, es lo que se pretende, diferenciada de la común.

La cuestión es si, como decimos, podría irse más allá, afirmando una Castalia que fuera rectora o dominadora o determinante del mundo real. Según esto, este último pasaría a ser expresión de aquello otro. Así todo, la novedad sería relativa. Durante casi veinte siglos ha sido así. Una ratio religioso-cultural ha dominado la historia. Dicha ratio ha conseguido el diseño mismo de la sociedad. Aquello ha sido rector. La realidad, pura expresión.

En conclusión, a mi juicio, el interés de todo esto estaría en proseguir esa misma ratio, en clave puramente artístico-cultural. El modelo funcionó bajo la religión. Es posible una ordenación social distinta de la actual. Aquella puede servir de inspiración. El interés está en que sea el Estado de la Cultura el que sirva a estos fines. El debate de Hesse es meritorio, pero no llega a las últimas consecuencias.

[1351] Las personas que acceden a ese mundo son personas que nacen con esa aptitud: "hay muchos géneros y formas de vocación. Pero la médula y el sentido de la vivencia vocacional son siempre los mismos: el alma se siente despertada, transmutada o sublimada de tal suerte que surge de súbdito una llamada de fuera, un trozo de realidad y se adueña del espíritu". Por su parte, el lugar "es el lugar donde la música se hace verdadera".

[1352] "Este mundo no existía propiamente en algún punto de la lejanía, en lo pasado o en lo venidero: estaba allí y era activo, irradiaba luz enviaba mensajeros, apóstoles, legados…".

Ahora bien, la atormentadora pregunta siguiente sería la de hasta qué punto esto que acaba de propugnarse a título personal (con la inspiración de Hesse y otros) no sería sino esa "otra parte" de Kubin. O "El Castillo" de Kafka, o, simplemente, el "Antiguo Régimen" simbolizado en el Imperio Austrohúngaro. Más allá, la idea que proponemos podría ser hasta "medieval": como decimos, la religión ha servido históricamente para diseñar el orden social general. Ha sido una idea efectiva. No se ha ceñido a regir la vida en el interior de los centros estrictamente religiosos. La sociedad era expresión de esas otras pautas. La "sociedad" era la definición o consecuencia que de la religión se desprendía para la sociedad. No todo es religioso; pero aquello que no lo es (el comercio, la agriCultura, los oficios…) son la versión que aquella propone para estos. En la actualidad ocurre lo mismo, pero lo contrario: la soberanía pop se ha extendido y es la que marca la pauta para definir lo artístico-cultural o lo religioso.

No nos importaría que la aportación quedara en el plano de las utopías. Ni que fuera útil solo a determinados individuos.

El tema es si, una vez que lo religioso no es posible, puede servir la Cultura o el arte para definir o diseñar la sociedad. Esto quedó esbozado tímidamente en las primeras décadas del siglo XX. Sería aportar, constitucionalmente hoy día, una mayor dimensión a este asunto. El debate quedó interrumpido, por culpa de la fatalidad del nazismo y de la Segunda Guerra Mundial.

Volviendo al "libro" de Hesse, se debate en él si es mejor dedicarse a lo intelectual o si es mejor dedicarse a algo práctico, en términos de debate existencial sobre el sentido de las cosas. Esto último aporta sentido real y bienestar, pero se queda corto. Por su parte, las Castalias se agotan. Al principio del libro (capítulo "la vocación"), Hesse, a través de su personaje Knecht, defiende decididamente la superioridad de Castalia frente a la realidad, o mundo de las profesiones libres, donde la libertad sin embargo no es tal[1353]. Después las cosas no van a ser tan claras.

En el fondo, Hesse tiene el mérito de aportar una espiritualidad en clave algo personal, de tipo artístico-cultural. No obstante, parece también en parte una simple variante de la idea tradicional del sacerdocio.

En el *Juego de los Abalorios*, el mundo real lo simboliza el personaje Plinio. Por su parte, Tegularius es el castalio adaptado. Knecht en principio es un castalio puro, pero termina desvirtuándose su esencia, primero al dedicarse en exclusiva a funciones burocráticas de dirección del centro. Y, después, por sentir que la Castalia verdadera es la de aquel que siempre busca nuevos retos espirituales, aspirando "a la plenitud". Como aquella no le proporciona finalmente ese ascenso continuado necesario[1354] la abandonará

[1353] "La libertad queda limitada al acto único de elegir carrera. Después la libertad se ha acabado…. Se convierten en esclavos de poderes inferiores, se someten a la servidumbre del éxito, del dinero de su ambición, de su afán de renombre…".

[1354] En el capítulo "Leyenda", en la parte final, se afirma: "mi vida, algo así me propuse, debía ser un transcender un progresar de escalón en escalón; un espacio tras otro debía ser atravesado y quedar atrás, igual que la música aborda, toca corona y deja atrás

finalmente. Algo parecido ocurre en Sidharta. Aplicando esta idea, la mayoría de los profesionales o funcionarios o profesores de más de cincuenta años deberían abandonar su oficio, dicho sea con algo de ironía.

Antes de aquello, lo mejor de la obra son los debates entre José Knecht y Plinio Designori[1355], que, seguro, son los debates internos que tenía el propio Hesse, o cuando menos son los debates que surgen tarde o temprano en todo aquel que se dedica a los haceres intelectuales.

Pese a que, obviamente, Hesse es un exponente del mundo intelectual (de éxito, además), sitúa con maestría los argumentos de mayor peso en Plinio. No es lo que desea el autor[1356]; pero Plinio hace ver que incluso Castalia tiene mayor sentido desde ese otro lado de la realidad. Esto mismo, como ya nos consta, es lo que hace también Thomas Mann, sobre todo en La Montaña Mágica: los argumentos más indefendibles terminan teniendo la apariencia de tener mayor fondo y mayor peso dialéctico. Todo un juego literario.

Ambos personajes (José Knecht y Plinio Designori) han evolucionado en su reencuentro, y, una vez tomaron sus respectivas decisiones con ímpetu juvenil y han triunfado en sus respectivos campos, Plinio siente un gran vacío. Y no del todo lejana es la sensación de José Knecht, como ya hemos argumentado. "La solución no es convertirse en político"; "hay que ser fiel al espíritu", y, si para ello hay que poner fin al juego, habrá que salir al mundo exterior. Incluso el mundo de la fama (como nos enseña el *Mefisto* de Klaus Mann) lleva a esta sensación.

Vaticina H. Hesse la muerte de la intelectualidad en el tiempo venidero. Y, de hecho, así ha ocurrido. Lo ha provocado el triunfo de la realidad profesional de los oficios. Deja entrever que personajes como el protagonista no van a encontrar su sitio, porque siempre van a estar "marcados" por Castalia. Han de salir al mundo, pero no encontrarán su lugar.

Estamos, en conclusión, ante una solución o propuesta que consideramos "derrotista": solo la música es solución, solo lo es Castalia, pero algo nos dice que al final tampoco es aquella la solución. Lo que podría serlo, no lo es. Al margen de ella, no hay solución; pero fuera tampoco. No lo es porque le falta consistencia necesaria.

Afirma Knecht que todo ha de ser como la música. Diríamos nosotros que, como la música, todo termina cansando. Castalia es solo realidad cuando es para momentos.

---

tema tras tema qué tiempo tras tiempo, jamás cansada ni dormida, siempre en vigilia siempre totalmente presente"

.

[1355] Plinio pasa una temporada en Castalia a efectos de mejorar su formación pero "Castalia no era su mundo, era una escuela como otra cualquiera, y su regreso al mundo no representaba una vergüenza ni un castigo; en vez de la Orden, le estaban esperando la carrera, el casamiento, la política…".

[1356] Se plantearían, además, otras cuestiones. ¿Y qué ocurre con todos esos castalios que viven fuera de Castalia? ¿Es posible Castalia con poder? ¿Se afirma esta solo en los libros?

Retrocediendo en el tiempo, seguimos ahora un orden cronológico en la breve exposición de sus publicaciones *El arte del ocio*, *Demian (1919), Sidharta (1922) y El lobo estepario* (1927).

El arte del ocio [1357] es en realidad una recopilación de artículos periodísticos. El propio autor afirma que "estos escritos ocasionales, que se sirven a sabiendas y deliberadamente de la forma coloquial llamada *feuilleton*, constituyen, en primer lugar, una parte accesoria de mi trabajo; en segundo lugar, se oponen a una tendencia peligrosa, del hombre masa, sin fe y sin ideas, frívola, con arrogancia y falta de humanidad…".

El primero de los artículos se titula precisamente "El arte del ocio", fechado en 1904. Se dice, por Hermann Hesse, que "nuestra ciencia y nuestra industria devoran a las personalidades. Si la industria y la ciencia no necesitan ya esas personalidades, que prescindan de ellas. Pero, nosotros, los artistas, que habitamos una isla con unas posibilidades de vida todavía soportables en medio de la gran bancarrota cultural, debemos regirnos, como siempre, por otras leyes. Para nosotros, la personalidad no es un lujo sino una premisa existencial, es el aire que respiramos, es un capital del que no podemos prescindir…".

Seleccionamos igualmente otro artículo titulado "Música", donde se argumenta: "¡qué sería de nosotros sin música…! Si nos quitaran los corales de Bach, las áreas de la Flauta Mágica y El Fígaro, si las prohibieran o nos las hicieran olvidar por la fuerza, sería como la pérdida de un órgano…", escrito en 1915, donde además el autor añade que "no entiende cómo puede haber personas que no sientan "una sinfonía de Beethoven o una serenata de Mozart o una cantata de Bach sin dolor ni estremecimientos de satisfacción".

Es un pensamiento constante del autor que se ve reflejado también en *Demian* y que puede situarse en consonancia con nuestra idea de un diseño social acorde a las necesidades de los artistas.

En *Demian* se narra la vida de Sinclair. De niño, en el entorno escolar, sufre el maltrato de un malvado compañero (Franz Kromer), hasta que Demian lo libera de esa pesadilla. Después conoce otros personajes, así Alfons Beck, quien lo introduce en un entorno de tabernas propio de los años juveniles de cualquiera. Finalmente, Sinclair participa en la Primera Guerra Mundial, donde es herido. Antes aparecen junto a Sinclair Beatrice, Knauer (planteándose debates sobre la castidad) y, sobre todo, a Pistorius, músico y religioso. En este contexto, expresa, como que no quiere la cosa, Sinclair, un pensamiento relevante para el presente trabajo: "creo que me gusta tanto la música porque es poco moral. Todo lo demás lo es; y yo busco algo que no lo sea, moral hace sufrir. No sé explicarme bien. ¿Sabe usted que tiene que haber un Dios que sea Dios y demonio a un tiempo? He oído decir que existe uno". "Ese Dios se llama Abraxas".

La obra empieza, se desarrolla y termina con típicas dualidades de H. Hesse. De hecho el libro se abre exponiendo la dualidad entre la casa familiar, "del amor, respeto" y "el otro mundo" duro que va descubriendo el niño Sinclair. Ante su desorientación,

[1357] Ed. Planeta 1978.

Demian le guía. Aunque se adapta a ese mundo rudo exterior, el quid está en que Sinclair busca algo más. Viene a ser uno de los "elegidos" o "tocados" por esa típica inquietud de la búsqueda de una espiritualidad superior, al no bastar el mundo material común. Dice Pistorius a Sinclair: "**cuando se conoce lo otro**, ya no se puede elegir el camino de la mayoría. Sinclair, el camino de la mayoría es fácil, en nuestro difícil. Caminemos". Nuevamente, pues, dos mundos, de otra forma ahora. Hay determinadas personas con esa llamada de "lo otro". Y también afirma Demián: "nosotros, los marcados, parecíamos con razón extraños, incluso locos y peligrosos".

Y en otro lugar, más adelante, Hesse nos expresa su típica reflexión de la insuficiencia de lo material en un contexto europeo degradado en este sentido espiritualmente ("Europa no ha hecho más que estudiar y construir fábricas…"; "el alma de Europa es un animal que ha estado atado demasiado tiempo…"). No encuentra Sinclair solución plena ("lo otro") en la religiosidad convencional. Tampoco diríamos que es tal solución, en esta obra, la música, el arte o la Cultura, ya que no se llega a tal grado de concreción o determinación. Al mismo tiempo, se produce la contraposición entre mundo interior y mundo exterior y entre lo luminoso y lo oscuro. Demian aporta a Sinclair el descubrimiento de la posible conciliación, de ese mundo interior creado o vivo en este tipo de personas, con el mundo exterior.

Demian se despide de Sinclair diciéndole al final de la obra: "quizás vuelvas a necesitarme un día. Si me llamas, ya no acudiré tan toscamente a caballo o en tren. Tendrás que escuchar en tu interior y notarás que estoy dentro de ti". En definitiva, se expresa la necesidad de la espiritualidad, con un guía, como mundo que nos aleja de la masa y de lo ordinario y cómo se va descubriendo en tiempos juveniles.

Otra obra célebre es *Sidharta* (1922). Nuevamente, el argumento -en cuanto a acción- tiene poco recorrido. Se trata, simplemente, de un viaje que emprende el personaje principal para encontrar la sabiduría y la plenitud. Veamos, primero, alguna de sus frases al mismo tiempo que describimos los capítulos de la obra, con extrema concisión: en el capítulo 1 Sidharta cuenta a su padre que prefiere buscar la perfección en vez de seguir el camino que le estaba diseñado para él (y su amigo Govinda le acompaña en el viaje): Sidharta "admiraba a ese padre de talante noble y sereno… pero ¿era él feliz acaso? ¿Tenía paz interior? ¿No era también un buscador consumido por la misma sed de verdad?"). Seguidamente, Sidharta se une a los ascetas: "muchas cosas aprendió Siddharta con los samanes, aprendió el camino a la despersonalización…". Pero Sidharta siente que ha de continuar su camino (cap.2). Llega al santo Gotama y aprende mucho de él, pero nuevamente prefiere continuar su andadura ("seguiré mis peregrinaciones… no para buscar otra doctrina que sea mejor, pues sé que no existe, sino para irme alejando de todas las doctrinas y de todos los maestros y alcanzar yo solo mi objetivo o perecer"). Su amigo Govinda, sin embargo, permanece en el lugar. En el capítulo siguiente, "Despertar", se siente solo el protagonista, pero finalmente "se irguió un Siddharta más sólido y fuerte". En la segunda parte aquel encuentra a Kamala, una prostituta que se nos presenta con tonos distintos; Sidharta experimenta después la vida mundana pero finalmente observa la insatisfacción que esta produce. Se reencuentra con Govinda. Aprende de Vasudeva, un barquero, a dialogar con el río. Se encuentra con Kamela y su hijo (de ambos) y finalmente llega Sidharta a un lugar en que se encuentra con su amigo Govinda. La obra termina, tras algunas filosofías espirituales, con una visión que le ofrece Siddharta a Govinda donde "muchas cosas parecerían estar allí al mismo tiempo que se transformaban" y finalmente Govinda observa un Sidharta sonriente. "El rostro

permaneció inmutable…; sonríe tranquilo, sonreía dulce y tiernamente…"; "se inclinó Govinda… La sonrisa le recordaba todo cuanto había amado en su vida, todo cuanto en su vida había él considerado valioso y sagrado". Y con estas palabras termina el libro.

¿Qué nos interesa destacar? Primero, que los "sujetos marcados" necesitan siempre ser fieles a su llamada, no estancarse, seguir aprendiendo aunque ello represente un sacrificio de renuncia a la vida cómoda y hecha (bonito es decirlo en el papel, no obstante). En segundo lugar, la obra sirve para relativizar la relevancia de la realidad mundana. Esa otra realidad espiritual es superior porque tiene mayor consistencia. Es preciso aprender las cosas importantes.

En todo caso, nuevamente, esta publicación es un canto a la espiritualidad como quid de la existencia. Es una importante apuesta -del autor- por la posibilidad de un mundo espiritual. No obstante, pese a la novedad del mensaje, en el fondo, esto es lo que hace todo sacerdote desde hace siglos. Respondería, Hesse, que no, ya que Sidharta es la salida convencional monasterio, para descubrir, uno solo, "en la naturaleza", la verdad en uno mismo. Cierto, pero replicaría yo: también esto último hacían algunos monjes. En definitiva, pese a la novedad, estamos ante un mundo espiritual propio de sacerdotes *especiales*. Pero que, no obstante, admite una versión propia artístico-cultural. Este sería el punto de interés.

El lobo estepario (1927) a nuestros efectos es importante porque profundiza en los rasgos definitorios del mundo intelectual, o en la presentación de alguna de sus posibles variantes o manifestaciones. Una precisión es conveniente: no nos podemos llamar a engaño cuando en la obra se suceden una y otra vez comentarios que expresan lo decepcionante de esa realidad intelectual. Hesse pertenece a ella, obviamente. No puede no ser intelectual. Lo es a la hora *de ser* y de escribir. Esta reflexión ha de servir para entender adecuadamente el relato [1358]. Pero vayamos por partes, empezando por una breve referencia al argumento, para observar después la utilidad de este libro en el contexto del debate que planteamos, de la Cultura como quid para la ordenación social: el protagonista, Harry, es una de esas personas "marcadas". Lleva la marca de la desgracia de haber nacido intelectual y no poder ser de otra forma. Se trata de personajes sin solución. No pueden dejar de ser como son, aunque "ser como son" significa desasosiego (por emplear la expresión, que viene al caso, de Pessoa) o insatisfacción vital. Las primeras páginas del libro de Hesse describen con especial profusión el carácter e idiosincrasia del personaje principal: "es un lobo estepario", "insociable", "no por ello deja de ser amable", "es más bien enfermizo", "su presencia crea una atmósfera extraña", "Haller era un genio del sufrimiento", "un pesimista que desprecia la realidad", "un intelectual, un hombre de libros que no ejercía ninguna profesión práctica", "insatisfecho consigo mismo y con su vida" (…). La lista es larga…

[1358] Así ha de entenderse también el debate entre el protagonista intelectual amante de la música (música que el autor denomina "espiritual"), por un lado, y, por otro lado, Pablo, músico que representa las nuevas modas musicales. Cuando el autor "obliga" a simpatizar al lector con este último la ironía es clara. Cualquiera sabe que Hermann Hesse pertenece a ese otro mundo. Es una manera de presentar los debates parecida a la de Thomas Mann y tantos otros decepcionados por algo que, sin embargo, necesitan.

En *El lobo estepario* no hay propiamente un argumento o trama racional, o algo que, desde este punto de vista argumental, sea definitorio de la obra, desde este punto de vista, en el sentido de que, más bien, se cuentan un par de sucesos o escenas o situaciones algo extravagantes que se van sucediendo sin especial coherencia entre sí: "una bronca con un profesor y su mujer", "un encuentro con Goethe en sueños", "otro antes con Armanda en el bar *El águila negra*", sus "amores con María", un "baile de máscaras" y una estancia final en un "teatro mágico" apto *solo para locos*.

Lo más conocido son sus diálogos con Armanda: estando el protagonista al borde del suicidio, ella lo salva y le dice que se tome la vida de otra manera, y que no exija tanta seriedad al mundo; le enseña a bailar y a vivir, pero a cambio él tiene que matarla. Por su parte, en el "teatro" mencionado se suceden escenas surrealistas y Harry finalmente clava un cuchillo a Armanda, pero entre la realidad y la irrealidad, ya que se encuentra en una galería de imágenes, donde el suceso ocurre pero no ocurre. Y el libro termina con un Mozart que condena a Harry a vivir. Lo intelectual, más allá de la ironía o incluso de la decepción, se mueve más bien en un plano de una "chufla metafísica", si se nos permite la expresión.

Al igual que otros autores de la época, Hermann Hesse se obsesiona con la expresión del mundo "burgués". Es decir, la apuesta es a favor de Harry, no puede haber otra, pese a que esta apuesta es una frustración continuada. El lobo estepario no cabe en aquel, pero tampoco se encuentra cómodo en su mundo intelectual alternativo. En cuanto a lo burgués, se plantean tensiones porque, en definitiva, él se relaciona esencialmente con aquel. No es un proletario, ajeno a lo burgués. Más bien, guarda una relación, aunque sea en términos de rechazo[1359]. Como ya nos consta, más o menos lo burgués es lo convencional y a veces hipócrita, en todo caso superficial; y lo intelectual es el sufrimiento espiritual. Este choca con la sociedad. Por otro lado, en esta obra, igual que hacen Kubin, T. Mann y Musil, lo burgués, definido en tal forma de rechazo, se asocia a lo americano, con sus nuevos bailes y sus modas y su carácter. Por su parte Armanda es un personaje vital, pero su actitud de fondo es intelectual o metafísica. Ha adoptado un modelo de vida que rechaza igualmente lo convencional, no es exactamente una Lulú, aunque tiene algunos parecidos.

Por tanto, en esta publicación, lo intelectual termina desencantado cuando es propiamente intelectual. De hecho, aparece el artista por antonomasia, Goethe, decepcionando, haciendo ver que él no participa de las inquietudes que tienen los genuinos intelectuales[1360]. Así pues, viene a ser una desgracia o una lástima que Harry no encuentre ninguna solución en su propio mundo. Y que tenga que acudir a lo más mundano o plebeyo, para no terminar suicidándose. Lo intelectual lleva a la frustración, a la necesidad de un engaño para sobrevivir, o a la resignación, o la chufla.

[1359] "El lobo estepario estaba, según su propia apreciación, completamente fuera del mundo burgués, por supuesto no conocía ni vida familiar ni ambiciones sociales". "No es el hombre mediocre del convencionalismo burgués", "tiene una obligación espiritual". Sin embargo, "estaba ligado al pesado astro materno de la burguesía (…)".

[1360] Afirma el genio alemán (observemos incluso el tono): "hijo mío, te tomas demasiado en serio al viejo Goethe. Los viejos que ya se han muerto no se les puede tomar en serio… nos gusta la broma…".

Esta obra expresa un rechazo del intelectual hacia sí mismo con tonos de autodestrucción. Pero en el fondo todo esto se hace desde la creencia en todo ello. El planteamiento es, pues, derrotista.

Simplemente, se produce una inadaptación por parte de quien tiene la desgracia de llevar consigo esta inquietud irrenunciable y constitutiva de su personalidad. Las personas marcadas lo tienen difícil, no pueden estar en otro lugar, pero su lugar no satisface (y el otro satisface menos, o termina siendo una chufla cuando quien vive en él es un sujeto de este tipo).

Una constante parece el desiderátum de espiritualidad en Hesse y otros autores. En el fondo, el rechazo tan habitual, a lo burgués, se debe a este mismo motivo. Entonces, ¿qué significa realmente esta *espiritualidad*? Tradicionalmente, se asocia a lo religioso. Pero en este momento histórico no parece ser así. Sin embargo, se reclama dicha espiritualidad. ¿Qué está ocurriendo?

A mi juicio, se trata de que -una vez decae lo religioso (cuando menos en todos estos autores parece así)-, surge una espiritualidad de naturaleza intelectual, poética, cultural o "artística". Se confía para ello en la propia escritura, o en el arte en general y en especial en la música.

Por decirlo en este contexto, en *Sidharta* no se aprecia una confianza en la religión (el protagonista emprende su propio camino), en ese deseo de espiritualidad, que es la ratio de la obra. La idea se asocia al individuo en solitario, con desconfianza social. Falta, pues, una profundización en la idea, para su expresión en calve de Estado de la Cultura. Estamos ante antecedentes que nos sirven de inspiración para profundizar en una clave "social" del fenómeno y no solo individual.

En *Demian* ocurre otro tanto de lo mismo. No digamos ya en *El Lobo estepario*. Pero es en el *Juego de los abalorios* donde más claramente se expresa la relación entre la necesaria búsqueda de espiritualidad, irrenunciable, con el arte y en particular con la música.

Todo este pensamiento se interrumpe con la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, es una línea que ha de continuar hoy.

E. Robert Musil. **Rechazo de la realidad y de lo burgués. Necesidad de esa música que nos hace mal. ¿Imperio o democracia?**

Si nos fijamos en la literatura de principios de siglo XX en Alemania y Austria (aunque pueda valer la de otros países europeos, también, a los efectos que aquí pretendemos), es porque aporta las claves para entender el presente.

El hombre sin atributos, de Robert Musil, es una obra importante, muy extensa, inacabada, en la que el autor empleó muchos años. Musil muere en 1942 terminando la obra. Observemos el cuadro social que nos plantea dicha obra:

Por un lado, tenemos unos personajes que vienen a representar reminiscencias, aunque aún muy presentes, del orden aristocrático feudal, simbolizado (en la obra citada) en "Acción paralela" dentro de Kakania (es decir, el Imperio Austrohúngaro). Mientras

que en el primer libro que integra *El Hombre sin atributos*, se alude en especial a los primeros personajes citados, estos sin embargo pasan a un segundo plano en el "libro segundo".

Tenemos, además, alguna alusión a la masa del campesinado o similar, sin especial consideración.

Asimismo, tenemos un grupo relevante de personas, a las que se alude como "hombres de negocios" u oficinistas (en especial, Walter, amigo de Ulrich).

Finalmente, el protagonista de la obra representa el discurso intelectual por antonomasia. El "discurso" que define a los distintos personajes del extenso libro. No deja de ser singular que esta sea la ratio de un libro novelado.

Ulrich no es propiamente un intelectual, pero es un personaje que, desde la primera hoja hasta la última, pasa reflexionando y filosofando sobre todo. De hecho, Ulrich, el protagonista, es un hombre sin atributos para acometer acción alguna.

En este contexto, están las personas dedicadas al arte, en especial lo musical, acaparan protagonismo (así, Clarisse, etc).

El quid del *Hombre sin atributos* está en presentarnos unos personajes definidos por su discurso intelectual o reflexivo. Siempre tienen algo que contar o responder distinto de lo habitual:

-Así es Ulrich, cuando se expresa.

-Y también habla de esta forma Clarisse.

-Y su hermana (Agathe), quien razona filosóficamente.

-Incluso Walter, amigo de Ulrich, oficinista, se expresa de este modo.

-Pero asimismo el personaje asesino (Moosbrugger) termina siendo una especie de filósofo existencialista.

-Y hasta los de la Acción paralela (una especie de movimiento social, que, como canto del cisne, quiere una sociedad en la que no se pierdan valores ni el pulso de la reflexión) se expresan de este modo.

Aún no se ha consolidado nuestro modelo social. Musil se resiste y nos introduce en distintas alternativas. Frente al mundo de las profesiones, las oficinas, lo burgués, lo científico, *aún hay vida*. Los distintos personajes del libro son una posible solución.

Personajes que actualmente han dejado de existir. Ulrich, el protagonista, aunque en principio no tiene cualidades o atributos, en realidad es el que más los tiene. Atributos para aportar siempre una reflexión original o singular. Sin embargo, no tiene cualidades, porque no acomete nada, solo reflexiona, si bien termina mostrando las carencias de aquellos que quieren acometer algo; también muestra los riesgos del pensamiento incluso elevado, pese a pasar todo el tiempo reflexionando.

El libro, ante el declive de lo aristocrático, ofrece resistencia frente a aquello que sobreviene, y que está latente en Musil, es decir, un modelo de persona definido por su hacer profesional, desde que nace hasta que muere. Personas que parecen estar hechas

con un mismo molde. Al menos no gozan de la singularidad de un Ulrich. Sería este un mensaje implícito en esta obra de casi un par de miles de páginas (dependiendo de la edición que se maneje).

Todo esto es interesante como motivo de reflexión en el contexto de la actual "soberanía pop" o masa ingente e indiferenciada de ciudadanos de clase media y baja, donde se integran asimismo los hombres de negocios o empresariado, junto a profesionales, políticos o gobernantes. Todos ellos impregnan la sociedad de nuestro tiempo. Los personajes de Musil fueron terminando poco a poco tras la Segunda Guerra Mundial. La alternativa no está en el marxismo.

Si lo burgués se rechaza, lo que se rechaza es -en realidad- "una actitud", una ausencia de mundo espiritual. Es esta una posición muy común en la literatura de toda la primera mitad del siglo pasado. En la extensa obra *El hombre sin atributos*, curiosamente, no hay nada que quede fuera de esta configuración intelectual. Necesitamos hombres sin atributos. Robert Musil busca una salida, que a veces parece imposible, al mundo burgués, oficinesco y profesional.

A veces se realizan comentarios de abierto rechazo a lo burgués, convencional o social. Podemos seleccionar la desesperada crítica que se hace al marido de Agathe, la hermana de Ulrich. Musil simplemente describe, en boca de su esposa, la vida de su esposo, un profesor universitario. En realidad, la crítica no debería ser tal. A los ojos de una persona de nuestro tiempo, curiosamente, la vida del personaje criticado es la vida de cualquiera de nosotros, es la vida de cualquier profesional, que dedica su tiempo cuidadosamente a su oficio, como debe ser. Sin embargo, la sensación que se transmite al lector es otra. El esposo de Agathe, cuñado de Ulrich, en el fondo solo por este hecho, es un miserable, solo por el efecto de la descripción literaria del personaje. En cambio, Agathe, o el propio Ulrich, son personajes a la deriva, cuya grandeza y miseria es buscar otras realidades. Aquel otro, sin embargo, no tiene nada que decir, más allá de sus rutinas. Más curioso aún resulta finalmente que el personaje elegido para la crítica de este tipo, en realidad no sea un empresario al uso, sino un profesor de Universidad. Lo decimos porque a los ojos de una persona de nuestro tiempo dicho oficio parece incluso cercano al oficio intelectual. No es un ejemplo único. En la obra, Walter es considerado un burgués, por su esposa Clarisse, pese a ser un personaje que se expresa de modo reflexivo.

Pero la alternativa no lleva a nada claro. Lleva incluso, en la peor de las manifestaciones posibles, a la locura (Clarisse) o al asesinato (Moorbrugger). Musil insinúa que Moorbrugger, en el fondo, ha cometido un asesinato sin saber muy bien por qué, acaso por influjo artístico. El arte no se ofrece como solución final. Las "alternativas", pues, no son claras. Menos claridad ofrecen otras posibles soluciones, es decir, "el retorno al pasado" imperial. La "alternativa" o propuesta de Ulrich en realidad es la ausencia de propuesta (en esto estaría, la ausencia de atributos). Por su parte, Agathe (es decir, la búsqueda de independencia femenina) es, más bien, un anticipo de lo que ha sobrevenido socialmente después, pero tampoco se muestra consistente como opción vital. Nos queda el personaje del marido de Agathe. En efecto, es lo que finalmente ha vencido. Nos falta, diríamos, en el futuro encontrar ese espacio que supere el ambiente mediocre, pero sin caer, por otro lado, en situaciones de riesgo o de pura deriva. Esta literatura de la primera mitad del siglo XX "expresa" estas tensiones, tanto la insuficiencia de lo uno como la imposibilidad de lo otro.

Pero los personajes principales han perdido el rumbo. Muestran la incapacidad de reaccionar ante algo. No digamos Agathe, la hermana del protagonista (Ulrich), que, aunque también se expresa intelectualmente, como todos, es un personaje más veleidoso y representativo de la voluntad independiente y sin criterio claro. Ulrich es incluso la ausencia de criterio intelectual, mientras que Agathe, su hermana, representaría la ausencia de criterio vital. Finalmente, el tema central termina siendo una utopía, la utopía de un diálogo posible (en clave de amor, de amor pues imposible) entre los dos hermanos. La posible solución queda en el plano de lo místico humano.

Hay una tensión entre lo burgués y lo contrario. Esta contraposición puede aparecer claramente como una tensión o conflicto; es el caso claro de Thomas Mann, pero de muchos otros. Siguiendo ahora a Musil, podemos recordar aquí *Las tribulaciones del estudiante Törless*[1361]*:* su personaje Törless afirma sentirse "desgarrado entre dos mundos: uno *burgués*, sólido, en el que todo estaba regulado y se desarrollaba razonablemente; y otro mundo fantástico, lleno de aventuras, tinieblas, misterios, sangre e impensadas sorpresas. Uno parecía excluir al otro" porque "siempre había presentido que detrás había algo que le ocultaban".

Qué duda cabe que nuestra sociedad del siglo XXI es tributaria de los avances de este tipo de autores. Qué duda cabe que estos escritores son defensores, a su manera, de un nuevo orden, defensores de los derechos humanos… Han contribuido decisivamente a la nuestra sociedad de nuestro tiempo.

Así todo, autores como Robert Musil, Thomas Mann o lo veremos también con Joseph Roth no se muestran convencidos con "lo nuevo". Lo presentan como algo irremediable pero con escepticismo. La democracia (en Musil) es representativa de la duda. Incluso, "lo anterior" (ese imposible) puede presentar mayor solidez, aunque haya dejado de ser sostenible. Más bien, la actitud parece ser la de ausencia de atributos para dar ya con soluciones, a partir de 1918. En *El hombre sin atributos* los personajes dudan. Estos personajes no siguen el pasado, pero tampoco están convencidos con lo nuevo, que habrá de afirmarse pero sin convicción.

El pasado, precisamente, puede verse caracterizado en la primera obra importante de Robert Musil de 1906, *Las tribulaciones del estudiante Törless:* los estudiantes líderes de la escuela actúan brutalmente sobre Basini, con desproporción clara en el castigo por haber robado este. Incluso el protagonista acaba cayendo en todo tipo de vicios y participando en las humillaciones a Basini. El autor nos muestra una doble vida en las cosas, una doble vida en la que puedes terminar sin darte cuenta porque aquellas no son como parecen ser al pensamiento. Estas son las tribulaciones[1362], seguramente su obra

[1361] Biblioteca de bolsillo 1990.

[1362] Selecciono un par de frases del final del libro: "Sí, hoy dije que me parecía que en esos puntos el pensamiento solo no bastaba sino que necesitábamos además de otra seguridad, de una seguridad interior que, en cierto modo, nos permitiera superar esas lagunas. En el caso de Basini también comprendí que el pensamiento solo no bastaba"... "No, no me equivoco cuando hablo de una segunda misteriosa inadvertida vida de las cosas. No, esto no ha de tomarse literalmente. No es que las cosas vivan ni que Basini tenga dos rostros. Pero en mí él tenía dos rostros y los ojos del entendimiento no podían

más popular. O que al menos sirvió el autor, debido a su éxito, para saltar a la literatura, después de haber culminado estudios de ingeniería entre otros; y estar pacíficamente instalado en el organigrama del profesorado. *Las tribulaciones del estudiante Törless* expresa el rechazo a la brutalidad de las escuelas. Pero se escoge en particular una escuela de cadetes. Un ambiente por tanto cercano al que Musil personalmente vivió. Su familia era de la baja nobleza austriaca y era tradición pasar una temporada en esas escuelas.

Desde el éxito literario es fácil hablar de lo antiburgués. Algunos de los que viven de esta forma convencional no desearían vivir así, pero pocos pueden permitirse ser un Musil.

En todo caso, ¿en qué se está pensando cuando se habla de esta forma? Se está pensando en un modo de vida convencional, sin inquietud espiritual alguna, carente de sinceridad y honestidad. El modelo típico es el del hombre de negocios que llega a despreciar lo cultural, pero va más allá. Lo burgués, como modelo de ciudadano intelectualmente mediocre, puede terminar siendo todo, o casi todo, socialmente.

En este sentido, ¿siguen siendo válidas estas reflexiones en la sociedad actual? Principalmente sí, pero con matices. Las constantes críticas, de la literatura de la primera mitad del siglo XX, a este tipo de actitudes, han ayudado a la consagración del nuevo orden social, en parte superador de esas deficiencias del pasado. El nuevo orden social es más justo y ha superado buena parte de los problemas denunciados por los autores de ese momento histórico. Estos han contribuido a su manera, decisivamente, a hacer las cosas mejor, sobre todo más humanas.

No obstante, lo burgués persiste en gran parte. Curiosamente, actualmente no tiene contestación. Se ha consagrado el mundo de la gente anodina. Se ha consolidado tanto que hasta el posible intelectual ha terminado aburguesado, es decir, ha terminado inmerso en ese mismo modelo social. Si hay una reacción, es solo política, no genuinamente intelectual. La sociedad actual sería aún susceptible de una actitud crítica como la de Musil o tantos otros.

El caso es que, sin embargo, en nuestro modelo social, por otra parte, se han diluido las fronteras entre toda clase de individuos, burgueses prototípicos de antes, trabajadores, profesionales, proletarios, etc., gracias a que se ha afianzado la igualdad de oportunidades en el acceso a los oficios y los servicios públicos de acceso general.

Hasta cierto punto la actitud antiburguesa que se adopta por estos autores viene a significar una simple actitud "cultural" o espiritual sincera, o artística alternativa, que podría afirmarse. La soberanía pop se encarna por individuos de distinta condición, no solo burgueses empresarios y personas de negocios y profesionales, sino en general por la colectividad de individuos. Se ha producido un nuevo poder como fusión de las distintas clases. Llegar a triunfar pasa a ser una cuestión de suerte, pero más o menos se

---

ver ese segundo rostro. Así es como el pensamiento cobra vida en mí…". "Detrás de todos los pensamientos hay en mí algo oscuro que no puede medirse con el pensamiento, una vida que no puede expresarse con palabras, y que sin embargo es mi vida… y esa vida silenciosa me iba sofocando, rodeando, y alguna fuerza desconocida me obligaba a mirarla cada vez más cerca. Tenía miedo de que toda nuestra vida fuera así y que yo, solo aquí y allá, fragmentariamente, la viviera…".

ha consagrado la idea de la igualdad de oportunidades. Hay personas de condición humilde que llegan al éxito.

En conclusión, necesitaríamos más "hombres sin atributos". El pueblo sería el objeto actualmente de las posibles críticas, al ser el nuevo poder.

Desde luego, se observa una clara diferencia en la calidad de la crítica. En el presente, todo se reduce a "buenos y malos", a la afirmación infantil de la democracia. Estos autores de la primera mitad del siglo XX rechazan un planteamiento tan simplificador, adoptando a veces incluso una posición metafísica. Es cierto que la experiencia de la Segunda Guerra Mundial está en el subconsciente de cualquiera, tras 1945, explicándose este cambio de actitud hacia la simplificación, que evite debates peligrosos o inoportunos. El problema es que ello pueda impedir explicar mejor la realidad. Y que al final pudiera sobrevenir el atractivo de posiciones no democráticas, que deben evitarse. En el subconsciente colectivo está la conveniencia de no profundizar en el debate sobre las posibles soluciones, por temor al riesgo.

La solución sería un arte rector de lo social. Pero el problema es que, como estos mismos escritores nos hacen ver, el arte no es finalmente una solución. No obstante, aportan las pautas para avanzar. Sabiendo que aquel es más un problema que una solución, pero siendo irrenunciable para la vida misma, se precisa darlo inicialmente rienda suelta, aunque con contención final. Estas referencias literarias son de gran interés, para nuestro propósito de articular esta idea de la Cultura como pauta para la ordenación político-social.

Profundicemos, pues, para terminar, en ciertas reflexiones de Musil sobre aquello que más nos interesa, es decir la posible "solución artística". En la espectacular obra *El hombre sin atributos*, de Robert Musil**,** la presencia de **la música** es constante, al igual que en las de otros coetáneos. La música viene a ser la solución. Impregna los personajes. Sin embargo, se nos muestran los riesgos e imposibilidades de lo que sería la opción posible.

Para ello nos fijamos en especial en unos pasajes, bastante sorprendentes, presentados con incógnitas y misterios, relativos a un personaje (Moosbrugger), un asesino de una prostituta. En estas páginas de Musil podría pasar desapercibida una alusión, en el contexto del debate (tratado con la parsimonia que caracteriza la obra en su conjunto) sobre las razones de fondo para entender el "fenómeno Moosbrugger", en el sentido de dónde está el motivo oculto de haber asesinado, bajo la constante del libro, que es la sucesión de reflexiones filosóficas de los más variopintos temas esenciales del hombre. Pues bien, sin terminar la idea, aparece una explicación sorprendente, cuando Musil nos dice que dicho personaje es un "asesino musical", como si la clave para entender esta actitud de este desdichado es la música. ¿Qué quiere contarnos Musil de esta forma? En la obra, pese a su abrumadora extensión, quedan aspectos y capítulos sin concluir. La narración abandona en parte los temas planteados en el inicio; nada queda concluido (no solo porque el autor falleció antes de terminar esta magna e increíble obra). La idea queda esbozada, pero acaso el desarrollo de esta idea queda explicada con cuanto estamos por nuestra parte afirmando en este libro que el lector tiene entre sus manos.

En otras partes del trabajo, Musil afirma: "piensa una verdadera obra de arte. ¿Nunca has tenido la sensación de que hay en ella algo que te recuerda al olor quemado

que despide un cuchillo al afinarlo contra la piedra? ¡Es un olor divertido, meteórico, tempestuoso, celestialmente inquietante!" Y en otro lugar: "la música es debilidad vital". "Escribir es una enfermedad". Y se refiere al "peligro que ofrece la vinculación a grandes cosas". "¿Hay pues una segunda realidad?"

Ahora bien, en *El hombre sin atributos*, una parte central del libro se ocupa de Walter y Clarisse, dos amigos de Ulrich (protagonista del libro). El primero es un oficinista (trabaja en un archivo) aunque también habla filosóficamente (todos lo hacen en el libro, en especial Ulrich), su esposa (Clarisse) vive del piano. Siempre está tocando el piano. Afirma Clarise: "todo se vuelve música, colorido, ritmo, y yo ya no soy burguesa".

Ha de haber música sin interrupción, "hasta el final". La influencia de Nietzsche es más que notable. Y así se confiesa hasta la obsesión; incluso se propugna una proclama gubernativa de un "año nietzscheano" para regir nuestras vidas, dando a entender esa idea, que nos gusta, de hacer regir lo político social por lo musical. Se trata de una "sensación pianística" (menciona Musil); aplicada a la realidad, añadiríamos. Ya nos consta que Nietzsche es, ante todo, un músico que hace filosofía. "Nunca se debería cesar de tocar música, se dijo Clarisse", "habría que tocar y tocar, siempre, hasta el fin, pensó Clarisse. Si se pudiera tocar sin interrupción hasta el fin de la vida ¿qué sería entonces Moosbrugger? ¿Un monstruo?... Atracción y repugnancia se mezclaban entre sí produciendo un efecto mágico". Es cierto que la idea queda también inconclusa, pese a la enorme extensión de la obra.

No solo eso. Clarisse en el segundo libro de "El hombre sin atributos" aparece desdibujada (a Musil le preocupan otros temas ahora). Y "no solo eso", Clarisse (quien da forma corporal al ideal de la música en el libro) empieza siendo héroe intelectualmente y termina siendo un personaje adúltero (proclama a Ulrich su deseo de tener un hijo suyo) y loco (pasa a defender, de tal forma, en solitario el ideal, inicialmente compartido por varios, entre ellos Ulrich y su marido Walter) de la salvación de Moosbrugger, quien (por su parte) al comienzo del libro es un asesino, después una especie de gran "filósofo existencialista" y finalmente un personaje anodino. En definitiva, la representación de la música en la obra, es un continuado proceso en declive. Amor y pasión, pero también expresión de una realidad no positiva.

La idea de provocación, como es sabido, ha sido superada con creces en nuestras sociedades modernas, donde ya nada provoca. Nuevamente, estos autores, en este punto, aportan simplemente una herencia. Sin embargo, falta ese componente intelectual en la noción de provocación de nuestro tiempo.

F. Gottfried Benn. La necesidad del arte. Sin solución. Lo alemán.

A la hora de fundamentar nuestras tesis, sobre el arte en clave social, es relevante Gottfried Benn, *Doble vida y otros escritos autobiográficos*[1363]. Haciendo sistemática de sus contenidos, pueden presentarse estas ideas que nos interesa extraer:

Primero, el arte impregnador de lo social: "mi generación era lírica seguía el método de embriaguez". "La problemática del primer tercio del siglo XX fue artística". (…) "El arte no era ya el problema moral del héroe, ya no eran los ideales que anuncia al

[1363] Editorial Barral 1972.

final, sino las medidas del artista mismo para expresarse, por lo tanto, su parte constructiva, su genialidad en los medios de arrastrar, de la expectación, de la disolución del yo, su empleo consciente de principios de la construcción y de la expresión, el hacer consciente lo que parece un acto, el acto creador y sin sublimación". "Esto fue el arte y mi generación creció con estas ideas: el arte del más alto rango y de esencia aislada, ¿qué había pues fuera de él?...".

Segundo, se desprende, pues, una idea de necesidad del arte, en un plano individual, pero también como elemento rector del orden social: "Hay que repetirlo: ¿qué había fuera de él?". "El arte como la última actividad metafísica dentro del nihilismo europeo, la frase de la voluntad del poder estaba delante de todo (…)". "George almacenaba y construía, ejercía dominio, exigía una *ley espiritual*". "Es casi el intento religioso de trasladar el arte de lo estético a lo antropológico".

Tercero, la afirmación de una actitud antiburguesa, con desdén o crítica de lo social, a costa de afirmar lo artístico: "el arte no es Cultura; el propósito es eliminar los restos del barro burgués. El exponente del arte es estadísticamente asocial, apenas sabe algo de antes y después de él, solo vive para su material interno, para este recoge en sí impresiones, es decir, las atrae hacia adentro y tan profundamente hacia adentro hasta que toca su material, intranquiliza e impele a las descargas…". Se produce el "desmoronamiento de la realidad, para crear libertad para la poesía". Describe Benn su proceso creativo como "una disolución del yo, un ardor, mediante tendencias regresivas por la palabra, estados de debilidad, inventivos por sustantivos, espectros, sensación de deformación".

Se adivina incluso un mensaje de transgresión, o un mensaje que tiende a inquietar las conciencias. Todo ello dista, desde luego, de la ratio de la soberanía pop: "en esto se tornó efectivamente la identidad del tiempo, se volvió verdadero, grandioso, espantoso, y no era en lo más mínimo lo que la Alemania burguesa llama y llamaba, desde el primer momento hasta hoy, desdeñosamente, artístico, sino que era profundo, religioso y sacramental" (…). "El arte como la última metafísica europea (…)". "Naturalmente, la literatura burguesa combate este proceso porque no participa en él". "El intelectualismo no significa por lo tanto encontrar ninguna otra salida del mundo que ponerlo en conceptos, purificarlo y purificarse en conceptos".

Cuarta, los riesgos, ante los principios que compone este arte vital, teniendo en cuenta su traslación a todas las esferas posibles (o, cuando menos, cuando contagia la realidad social): "la destrucción era también una vivencia, la demolición bajo el crepúsculo natural matutino, el nihilismo un sentimiento de felicidad y todo esto fluía sin rodeos a los trabajos, procedía de ellos, esto se empleaba metódicamente para su elaboración, pues el arte justifica todo, era la ley inviolable de su vida". (…) "En mi opinión, la historia del hombre empieza solo ahora, su riesgo, su tragedia. Hasta ahora se hallaban aún detrás de él los altares y las alas de los arcángeles (…) Ahora empieza la serie de las grandes fatalidades insolubles de sí mismo, Nietzsche solo habrá sido el preludio de ello".

Lo que aporta el arte es intranquilizador: "(…) mi generación conservaba aún ciertos residuos literarios de lo precedente…. Pero en realidad todo lo que mi generación

discutía, discernía interiormente con el pensamiento, se puede decir, sufría… su modo de ser era peligrosamente tormentoso, su dicción intranquila".

Quinto, a lo que hay que sumar lo enfermo y podrido de esta realidad artística, que se necesita y defiende: "el Viaje de Invierno de Schubert debe su origen a tormentos indescriptibles y a una degresión profunda y manifiestamente clínica. La fila de paralíticos entre genios es enorme, al de los esquizofrénicos contiene los nombres más famosos, y todo esto no es casualmente suplementario adicional sino como sino, esencia, sangre y suelo de lo creador, abrevadero del espíritu, creación y entrelazamiento de la forma diseñada.(…) Está notoriamente claro, estadísticamente claro, que la mayor parte del arte del medio milenio pasado es arte de elevación, de psicópatas, alcohólicos, anormales, vagabundos, hospicianos, neuróticos, degenerados, orejas gachas, tosedores. Esto fue su vida y sus bustos están en la abadía de Westminster y en el Panteón (…)".

Sexto, añado, la insatisfacción final porque no se aprecia solución. Pero también Benn nos sirve: "lo anterior conduce a un problema decisivo. Esta actitud lleva a la gran separación que va por el mundo occidental; por un lado, el arte y todo lo que pertenece a este, y por el otro la vida de familia buena, apoyada en pólizas de seguro, rentas, reivindicaciones hasta las postrimerías de la vida, garantizadas y bien temperadas por una especie de calentadores de cerveza: el Estado. Lo último también en punto de vista que es plausible y defendible, cuando se expresa consecuentemente, es decir con honradez. Mas pregonar por una parte que queremos arte, pero por la otra queremos también vivir con desahogo, pues solo quien vive con desahogo vive agradablemente, esto no es honrado y no se ha pensado a largo plazo. El arte no es más precioso que la suerte insignificante de cualquiera". "En todo lo intelectual hay algo frío en lo humano… y conceptos cortantes".

No puede extrañar que a Benn se le acusara de esteta empedernido y de enemigo de la clase trabajadora, solo por el hecho de que no se decantara a favor del proletariado. En realidad, el elemento pujante del momento es el comunismo (animado por sus referencias internacionales y peso del pasado). Con su característica intolerancia frente a los que no dejan opinar de otra manera.

Benn mostró una oposición o reacción a la hegemonía intelectual de las izquierdas y a la denominada por él "hostilidad de los comunistas frente al arte". A eso se unía su convicción de que las izquierdas no solo pretendían privar al ser humano de sentir y expresar sus problemas individuales, sino que además ambicionaban convencer a los artistas no politizados de que los problemas eran sobre todo de tipo colectivo. En su opinión, esa era una actitud equivocada, puesto que equivalía a una expoliación de la individualidad y al mismo tiempo condenaba al individuo a ser interesante solo como ser social[1364].

Otro tema importante en Benn es "lo alemán" y la "**cuestión judía**". Tras la Segunda Guerra Mundial, la catástrofe es de tal magnitud que no cabe justificación alguna a lo acontecido. Pasa a ser secundario (no así visto desde el prisma del ciudadano alemán de los años treinta) que se quisiera que Alemania pudiera encontrar un camino propio. O que dicho ciudadano, si quería comprar un libro el autor fuera judío. Si acudía a la ópera,

[1364] Las fuentes se citan en el libro, editado por ediciones Júcar, a cargo de José Manuel López de Abiada, titulado *G. Benn* 1981.

el compositor era judío. Si pedía un préstamo a un banco el banco era judío (así, los de la familia Rothschild).

Al menos esta es la posición de G. Benn y de otros que en los años treinta propugnaron que Alemania encontrara un camino propio, y que en los años cuarenta o cincuenta observaran las consecuencias de esa postura. Es preciso, pues, diferenciar las posiciones en sendos momentos. Argumenta Benn: "yo creía en una verdadera renovación del pueblo alemán, que encontraría una salida frente al racionalismo, o funcionalismo y entumecimiento civilizador, que serviría a Europa para aceptar su Cultura, incluyendo su medida crítica, sus religiones y razas y que se apropiaría lo mejor que hallara en ellos". (…) "El derecho de un pueblo de darse una forma nueva de vida, aunque esta forma no les agrade a los otros". (…) "Se trata de esos "empujones inevitables" que conlleva la historia hacia adelante". Frente al "cerebro burgués del siglo XIX". Y se apoya o fija en el primer Thomas Mann. Finalmente, concluye que los "otros" (judíos, etc.) habían ganado ya la opinión pública.

Al margen de lo anterior, realmente, como destaca Benn es como poeta. Suelen recordarse esos versos en que expresa frialdad y frivolidad con padecimientos humanos, mientras expresa piedad por las crías de una rata[1365]. Selecciono uno de los poemas, así "Juventud hermosa": "la boca de una chica que había reposado largamente en el cañaveral estaba muy roída. Cuando se le abrió el pecho, el esófago estaba muy agujereado. Al final, en una glorieta debajo del diafragma apareció un nido de ratas jóvenes. Una de las pequeñuelas estaba muerta; las otras se nutrían del hígado y riñones, bebían la sangre helada y habían pasado allí una hermosa juventud. Y hermosa y rápida les llegó también la muerte, las tiraron a todas al agua. Ah cómo chillaban los tiernos hociquillos".

G. Kafka. ¿La actitud del desasosiego como solución?

Del *proceso* de Kafka[1366] reseñamos muy brevemente su argumento y aportamos un par de ideas. Sobre dicho argumento, una persona es acusada sin saber los cargos. A partir de ese momento aquel, como es lógico, pasa primero a preocuparse -y después a obsesionarse- con su defensa; busca una solución y solicita ayuda a todo el que encuentra. Kafka expresa las sensaciones de una persona en esta situación. Nos pinta varios escenarios, así en la propia administración de Justicia, con su abogado, con un pintor relacionado con jueces, en la catedral de la ciudad hablando con un sacerdote, con los funcionarios. Estos finalmente lo "dan un paseo" hasta las afueras de la ciudad donde lo ejecutan cruelmente con una escena sin desperdicio. El libro es una sucesión de relatos no siempre con conexión clara, creando ambientes especiales, de tipo onírico. Muere sin saber los cargos, ni entender nada, y pidiendo ayuda hasta el final. Pesadilla, perversión.

[1365] Puede verse la edición de la editorial Júcar 1981, Gottfried Benn, *Los poetas*; y Javier Martín Párraga, "Gottfried Benn y la sublime belleza de la crueldad", *Revista Humanidades*, volumen 10 número 1, 2020.

[1366] Franz Kafka, *Obras completas*, varios volúmenes, Edit. Comunicación; *Obras completas en alemán*, Eurobuch; *La metamorfosis*, Akal; *El Castillo*, Editorial Edaf; *La condena y otros relatos*, Akal.

Siniestros escenarios, la ciudad comparte este ambiente. El miedo va a más simplemente. Debe tranquilizarse, lo que no hace sino acrecentar la tensión.

Pero nos interesa destacar lo siguiente:

Primero, el protagonismo de las oficinas y del entorno "profesional" de los oficios. Samsa es un apoderado de un banco. Y los demás personajes son principalmente funcionarios de la administración de justicia, o profesionales como el abogado. La literatura de Kafka se produce en gran media gracias a su condición de jurista. El derecho aporta a todo literato una condición literaria especial. No solo aporta al estilo, con una posible lectura ágil. Puede también aportar dimensiones de fondo o contenidos. Kafka, por influencia de su padre, tuvo que estudiar la carrera de Derecho que termina en 1906, trabajó un año en los tribunales civiles y penales, con funciones administrativas. Después se convirtió en un típico oficinista, trabajando en una oficina de seguros de accidentes laborales, hasta 1922. Desde 1917 padece tuberculosis hasta su muerte por esta causa en 1924. Kafka evaluaba compensaciones por lesiones de trabajadores industriales, redactaba informes… y tenía tiempo libre para escribir. Ese trabajo burocrático fue parte de la clave de su éxito literario. Una persona con su imaginación saca partido de la perspectiva que aporta el Derecho. A veces por su pura "animalidad". En lo biográfico, no es inoportuno recordar que por ascendencia paterna y materna Kafka es judío y procede de una familia acomodada. En *Cartas al padre*, el propio Kafka nos explica esta evolución sin remedio hacia lo profesional, culpando a su padre de haberle conducido sin ninguna libertad verdadera en la lección de su carrera profesional, "no me quedó otra alternativa que estudiar jurisprudencia". Y después tener la profesión de empleado.

Segundo, la primacía de lo formal sobre los propios contenidos. Ni siquiera se conoce el contenido de la acusación. La defensa quiere basarla el protagonista escribiendo su vida pasada y esmerando su actuación. La acusación sigue hasta el final sin conocerse su contenido. Cuando aquel habla con los demás personajes, los entendidos (abogados, jueces, funcionarios) no entran en contenidos. Cuando lo hace con los no entendidos, estos se limitan a contestar con frases convencionales. Lo que importa, en temas de justicia, son las relaciones personales.

Por eso, tercero, acude a un pintor, por ser este amigo de jueces. Nos interesa destacar que la única presencia del arte es precisamente la relativa a un artista desvirtuado, un artista que no lo es propiamente, porque prima su carácter jurídico. Actúa de esta manera y aconseja de esta manera[1367]. La solución que aporta es puramente jurídica: enredar -o simplemente dilatar- procesalmente para que la causa se vuelva indefinida. Pero esto no satisface al protagonista[1368].

[1367] "No se extrañé de que a veces hable como un abogado. Es debido a mi permanente trato con las personas de la justicia. He aprendido mucho al estar tan cerca de ellos. Pero mi profesión artística ha decaído en gran medida con ello"…. "Incluso mi estudio pertenece a la justicia".

[1368] Seleccionamos esta frase tan veraz: "la justicia, una vez que ya ha formulado la acusación, se encuentra firmemente convencida de la culpabilidad del acusado. Según parece, no se puede sino muy difícilmente quebrantar esa convicción".

Cuarto, los procesos vienen a ser como las enfermedades, desdichas que sobrevienen por azar frente a las que poco puede hacerse y que desembocan en la muerte. Los demás te ven como un enfermo y te dicen frases convencionales. Los entendidos (los médicos) lo único que hacen es justificar su trabajo. La única solución sería que uno se preocupe de sí mismo. De su propia defensa, como hace un personaje de la obra, que ha pasado a dedicarse en exclusiva a ello desde hace 5 años, abandonando todo lo demás. Pero esto lleva al agotamiento.

Quinto, en relación con el "derrotismo" que nos preocupa, observemos que, a diferencia de otros autores, en Kafka ni siquiera se plantea una posible solución que finalmente es imposible. El *Proceso* no es realmente derrotismo. Es, más bien, ausencia *ab initio* de solución. El derrotismo plantea y desea una solución que finalmente no es posible, por los mayores inconvenientes que plantea aquella respecto de esa otra solución que dista ser "solución", pero que tiene mayores ventajas. Sin embargo, con Kafka ni siquiera se plantea esto.

En *La metamorfosis*, nuevamente el personaje trabaja en una oficina, en concreto es viajante de comercio. Es el relato de la distorsión, la metamorfosis, los cambios, en conexión con el expresionismo. También la deshumanización de la existencia, incluso en el entorno familiar. El personaje queda indefenso, sin ayuda ni solución, nuevamente por un hecho azaroso; nadie es culpable; desde luego, aquel no ha hecho nada para merecerlo. Antes de desaparecer, Gregorio Samsa se consuela oyendo tocar el violín, a su hermana y cree merecer que su hermana toque para él. Finalmente, como es bien conocido, revienta como consecuencia de una manzana pocha que le había caído encima. Todos quedan aliviados.

En esta línea de expresión del dolor con tono de normalidad, *La colonia penitenciaria* (1914) relata la visita a una isla, por parte de una persona llamada "el explorador", a invitación de un comandante para presenciar la ejecución de un soldado condenado por desobediencia e insulto hacia sus superiores. Como quien está describiendo cualquier cosa, un juguete por ejemplo, dicho comandante va explicando, a aquel, un aparato de torturas. Al hilo se cuenta también la ausencia de cualquier garantía del condenado en cuestión, quien llega a asumir la ejecución con total resignación y obediencia. Solo se toma declaración al acusador y acto seguido se dicta sentencia condenatoria (similar, en esto, a lo que ocurre en *El proceso*).

En *El Castillo*, novela filosófica, K. pretende entrar en un castillo, debido a una invitación que ha recibido, por carta de trabajo, para ser el agrimensor del lugar. Llega de noche y se aloja en una posada de la zona. Observa que el acceso al castillo se complica. Necesita autorizaciones, las cuales llevan trámites y son complejas de obtener. Se le asignan dos ayudantes que son más bien dos observadores (capítulo III). Siguen los intentos, que resultan infructuosos. Logra hablar con el alcalde, pero esta persona no tiene mayor relevancia, ni política ni social. En su opinión, la carta que recibió K. no es una carta oficial, sino fruto de una iniciativa privada del funcionario Klamm (capítulo V). Esto parece una broma algo macabra. Este personaje nunca aparece, pero está continuamente en boca de todos. Para acceder a él, hay que rellenar un formulario y pasar por su secretario (capítulo IX).

Entretanto, inicia K. relaciones amorosas con Fridia, una trabajadora del motel, quien al parecer mantiene relaciones con Klamm, uno de los funcionarios del castillo. El

protagonista es, acto seguido, empleado como bedel en la escuela municipal (capítulo VII), pero es despedido por contravenir el reglamento (en concreto, por forzar una puerta). Se intercala el relato de Amalia y su familia, a través de una densa narración de Olga, hermana de aquella: por no acceder Amalia a tener relaciones sexuales con un funcionario (Sortini), éste toma represalias contra la familia, sufriendo el padre la expulsión de su puesto de trabajo y la posterior marginación social de la familia (capítulo XV). Fidia abandona a K. Finalmente, K logra hablar con dos funcionarios (Erlinger y Brügel; capítulo XVIII); el autor se detiene en la descripción de las oficinas del lugar y su funcionamiento... Vuelve a la Posada, dialoga con Fridia y con Pepi (sustituta de aquella) y así termina la obra, que quedó inconclusa, y fue escrita durante los dos años últimos de vida de Kafka (en concreto, fue empezada en 1922 y publicada póstumamente en 1926).

Nos interesa destacar lo siguiente: por supuesto, el ambiente es onírico. El protagonista tiene la mentalidad normal propia de cualquier lector de la obra, confía en el Derecho como medio de solución, pero se va dando cuenta de que las cosas funcionan de otra manera. Cuando realmente se tiene necesidad de una actuación conforme a una pauta legal o de racionalidad, las cosas no funcionan así. De hecho, los habitantes del lugar lo tienen asumido. Las personas no tienen derecho a entrar en las oficinas.

Incluso, se puede sufrir pura arbitrariedad, de los funcionarios, como ejemplifica el relato sobre la familia de Amalia, familia un tanto desarraigada en la zona, razón por la cual es el único entorno en el que significativamente se mueve K. Es raro que K no desista, pero muestra una voluntad de integración en el lugar, aparte de una implícita cierta curiosidad por descifrar los misterios. Poco a poco, la lógica envolvente termina invadiendo al propio protagonista, pese a no conseguir integrarse.

El escenario no es ni proletario, ni burgués propiamente. Los personajes son actuales, profesionales-trabajadores (en todo caso, permanecerían al mundo invisible del castillo personajes de otro tipo). El personaje es, en concreto, un agrimensor. La obra refleja que el poder y la vida real están en otro lugar.

El personaje, como la gente del presente, se caracteriza por su anonimato casi total, con el añadido de que este además no tiene nombre, tampoco pasado.

Y, ¿qué es pues el castillo? Es por un lado el mundo del poder que nos gobierna, sobre todo el poder burocrático o funcionarial, pero también permite ser entendido como una representación de nuestro mundo actual, como un enorme compendio de oficinas donde pasamos nuestras vidas, incluyendo al propio Kafka, autor de una especial sensibilidad que supo expresar las sensaciones más típicas del hombre en este tipo de lugares oficinescos, cuando se descubren sin tapujos. También podía interpretarse el castillo como el cielo. Es discutible si el castillo es más un lugar de acceso complicado o casi imposible, o es más bien un lugar inexistente. Y, en el fondo, ¿qué sabemos de los demás, sino rumores y comentarios? ¿O qué sabemos de la realidad, sino referencias con las que nos movemos? Lo mismo, pues, que sabemos del castillo, referencias, rumores, vaguedades. La obra plantea problemas de comunicación y de límites del conocimiento.

El personaje Klamm, que viene a ser como un puente entre el pueblo y el mundo inaccesible del castillo, termina siendo un personaje invisible, solo conocido por alguna de sus apariciones, que incluso podrían llegar a ser habladurías, aunque en este caso el personaje muestra cierta consistencia de realidad, pese a que nunca aparece en el relato.

La incoherencia del *Castillo* está en que, habiendo tantos oficinistas, sin embargo no se nota su presencia en el pueblo.

El protagonista es también la representación de una persona que tiene un oficio que finalmente no ejerce. Realiza otras actividades, pero no su oficio propiamente. Es un personaje carente de sentido y fuera de ubicación o de lugar. Y esto también es moderno y propio de nuestro mundo de las oficinas. Pese a que no seamos a veces capaces de verlo, ya que por instinto natural o búsqueda de la felicidad convencional o conformismo, preferimos no profundizar en las cosas. El Sr. K se adapta, como todos nos adaptamos.

Pero Kafka sí profundiza, y nos cuenta qué se esconde por debajo de las oficinas como puestos de trabajo, qué se esconde en las familias, en la figura del padre, en el poder o en el amor. Una visión desconsolada que al final podría sin embargo aportar un rayo de solución mayor que esa otra tendencia de ocultar la visión de las cosas como realmente son.

En la amplia obra de Kafka (*La muralla china*, *América*, *Contemplación* de 1913, *La condena*, etc.) los personajes no son ya aristócratas, o burgueses de antes venidos a menos, o en situación de transición. Son personajes plenamente modernos. Son profesionales-trabajadores. La ratio de la oficina, impregnando nuestras vidas, tan característica del presente, se muestra en dichos personajes. No observamos tampoco un intento de criticar en cuanto tal el espíritu burgués. La crítica, en tal caso, sería de mayor envergadura. Ahora bien, hay un fondo de fatalidad en lo que ocurre. Es el destino adverso, sin razón, lo que trae la conversión en insecto del personaje (en *La metamorfosis*). O eso mismo es lo que nos *trae* un determinado padre (como ocurre en *Carta al padre*). Y es eso mismo, es decir, la ausencia de razones, lo que trae un pleito que además acaba con una pena de muerte (en *el Proceso*), igual que sobreviene, por ejemplo, una enfermedad. Sin motivos. Viene porque sí, afecta a un individuo que la sufre. Los demás muestran frivolidad o no están a la altura de las circunstancias o se regodean en el sufrimiento ajeno, o incluso lo hacen más grande. Es una queja más existencial, humana, no social, pese a la traducción que puede tener de este tipo.

Por eso, en el debate que estamos planteando, de una posible alternativa o solución "cultural", frente a lo burgués (que hoy día viene a equipararse con lo que llamamos neoliberal o capitalismo, más o menos), pero sin caer en el socialismo, la variante de Kafka sería una simple actitud, la actitud del simple desasosiego intelectual personal, del dolor, frente al conformismo de lo primero y la sectarización de lo segundo.

Hoy en día parece que hay un espacio para una posible solución. La Cultura aportaría la pauta. Articular ese espacio sería el reto de futuro.

Para terminar con Kafka, interesa hacer unos comentarios a un relato titulado *Un artista del hambre* (1924). Nos cuenta el negocio que se realiza enjaulando a un artista llamado "el ayunador", famélico a base de no comer y vigilado a tal efecto, que sirve de atracción a la gente. Sin pretenderlo seguramente el autor, en este corto trabajo se esconde lo que sería la clave de todo el arte contemporáneo de los 100 años venideros. Relata este escrito que la gente pierde interés una vez que el espectáculo pierde novedad, porque se han sucedido otras novedades. El empresario consigue otorgar novedad, otra (y otra) vez, al espectáculo del artista enjaulado como atracción. Esto durará un instante. Aquello que

se basa en aportar solo "novedad" queda siempre rápido superado, tan pronto surge algo "más nuevo". La gente ya no hace caso. El broche de oro lo otorga Kafka cuando nos dice que "el ayunador" era sincero, de modo que no puede vivir de otra forma que no sea sin ayunar, haya o no espectáculo. El caso es que, sincero o no, el espectáculo depende de que la gente lo haga caso. Lo mismo ocurre con el arte, puede decirse. Solo mientras hay novedad es atractivo. Pero se agota por ello mismo cuando lo nuevo deja de serlo. Y por otro lado es el pueblo el que define todo esto.

H. Joseph Roth (1894-1939). Dudas sobre el nuevo orden social.

Otro gran escritor en el período de transición hacia la extinción, del Imperio austrohúngaro es Moses Josep Roth, de origen judío, aunque se convirtió al catolicismo. Durante la Primera Guerra Mundial sirvió en el ejército austríaco. La guerra y la caída del Imperio de los Habsburgo en 1918 tuvieron una gran influencia en su obra. Murió consumido por el alcohol. Su familia desapareció en un campo de concentración. Su mujer, enferma mental, fue asesinada en aplicación de las leyes eugenésicas nazis.

Nos interesa *La Marcha Radetzky*, en cuanto a la "estructura social" que nos presenta, con una dicotomía entre, por un lado, un grupo (esta vez, en especial, de militares) vinculado a lo antiguo (el Emperador) y, por otro lado, un personaje, Trotta, que duda de estos valores (pese a que al final los defenderá, conforme al noble espíritu y grandeza del personaje, que deja al lector sorprendido), porque, en el fondo, tiene ya una vocación más profesional o perfil más práctico.

Se deja esbozada la idea. El lector termina con la impresión de que Trotta habría sido más feliz siendo un profesional al uso. Trotta es el personaje de lo que está por venir. Y, siempre, como trasfondo, ese salto generacional, tan típico de estos autores, entre el Imperio y lo que representa (los viejos valores, con lo bueno y lo malo) y las nuevas formas.

Trotta es la defensa inicial intuitiva de un nuevo orden (sin darse siquiera cuenta de ello, por vivir inmerso en un pasado que lo arrastra). Su grandeza está en esa nobleza final de espíritu que nos muestra y que le lleva quijotescamente a defender los valores de lo antiguo, por los que incluso muere, porque ha de morir como su tiempo también, pese a que el lector ha observado que el personaje ya no se siente anclado en el pasado.

En el fondo, el Trotta protagonista es una víctima, un personaje humanamente grandioso, un anticipador o precursor sin conciencia de ello, ya que no dispone de capacidades para apreciar lo nuevo. Termina primando el mensaje noble del pasado, por el que se sacrifica y muere; en escena absurda, por cierto, según veremos.

Todas estas obras nos expresan el tránsito del viejo al nuevo orden. A veces de forma generacional, como ocurre también en el Buddenbrok de Mann.

Lo que ha ocurrido es que lo burgués se va imponiendo hacia un modelo social indiferenciado, donde viven trabajadores y oficinistas bajo el nuevo envoltorio de la soberanía popular, o cuerpo social uniforme y compacto (pero ya sin reflexión intelectual, ni por supuesto aristócratas).

De cuatro agentes sociales, es decir, aristocracia, pueblo llano, burgueses, e intelectuales (o simplemente personas que "tienen algo de interés que contar o decir"), hemos pasado a un solo grupo social: un grupo único de tipo oficinesco, que se agota en lo profesional, que abarca todo, y donde aparece mezclado lo burgués de antaño y lo proletario. Lejos de dos clases, hay solo una, donde hay pobres y ricos dependiendo de la suerte que se tenga. El resultado es finalmente mediocre. Pero lo anglosajón es así. Joseph Roth vaticina todo ello. La caída del imperio austrohúngaro es un tema muy tratado y característico de muchos autores austríacos que tomaron la pluma en las primeras décadas del siglo XX. Obras de alta calidad literaria nos describen el tránsito desde lo tradicional hacia lo democrático. Llevan a sus obras personajes que atraen la simpatía del lector pese a estar arraigados en lo antiguo (esto es, el imperio y su viejo orden). O bien plasman insatisfacción con lo moderno, pese a no ser el retorno a lo antiguo la solución.

Un buen ejemplo de todo ello es la obra de Joseph Roth, *El busto del emperador* [1369] (después nos fijaremos en el ensayo de Franz Werfel, *Ensayo sobre el imperio austríaco*[1370], también ilustrativo en este mismo sentido).

Roth, en un relato dulce, consigue una obra que consideramos emblemática del escepticismo frente a lo nuevo, superficial y norteamericano (y sin que el comunismo o nada similar sea obviamente la alternativa necesaria). Diríamos que la alternativa que se plantea en el libro es el modelo tradicional cultural imperial. En concreto, Roth nos "trae" a Morstin, personaje simpático, algo histrión, representante del gobierno del emperador de Austria en Galizia. Son continuas las alusiones críticas a las nacionalidades, definidas como la "bestialidad que estamos viviendo".

Desorientado por la caída del imperio, el protagonista realiza un viaje a Zürich. Las nuevas gentes se visualizan ahora en todos los lugares, "gente sin dignidad, criadas que celebran su día libre, señoritas que trabajan en el bar y que comparten con los camareros las ganancias que se dan al champán y a sus propios cuerpos, asquerosos espectadores…". "Esta era la sociedad que en todas las capitales del, en general vencido mundo europeo, irreversiblemente decidida a vivir de la carroña, que criticaba el pasado, saqueaba el presente y proclamaba un glorioso futuro con boca saciada y sin embargo insaciable".

"Estos eran los dueños del mundo después de la guerra. El Conde de Morstin se sintió como si fuera su propio cadáver y aquellos tipos bailaran sobre su tumba. Esta es la victoria sobre esas otras personas que habían muerto entre grandes sufrimientos, cientos de miles, cientos de defensores de la moral, sin duda honrados…".

Este panorama lleva al protagonista a propinar un golpe, con una botella en la cabeza, a un banquero que alardeaba de haber comprado las joyas de la corona austriaca y que medio borracho se las ponía todas las noches en el **American bar**. "El mundo se ha ido a pique; ya no hay emperador, se votan presidentes, y es como si busco un abogado competente cuando tengo un pleito. Así, el pueblo entero elige un abogado que le defienda. Pero me pregunto yo, señor Conde, ¿ante qué tribunal? Ante un tribunal

[1369] Editorial acantilado 2003.

[1370] Ed. Mármara 2018.

compuesto nuevamente por otros abogados. Y todos sabemos que la mera existencia del abogado ya nos echa encima a los pleitos. Así, que ahora no dejará de haber pleitos constantemente".

Se pregunta Morstin, ¿qué he de hacer? Entonces, el personaje rescata el busto del emperador que tenían guardado durante la guerra y diez conocidos del pueblo lo dan solemne sepultura enterrándolo. Por otro lado, el protagonista decide ponerse el uniforme imperial austriaco y pasear todos los días por la calle como si nada hubiera ocurrido sin que ninguna persona del pueblo se extrañe, sino todo lo contrario.

Joseph **Roth** fue un destacado autor (judío) contrario al nacionalsocialismo. En *La tela de araña* [1371] se describe la vida de Theodor, persona obsesionada por la fama, que se filia al partido nazi solo por medrar y salir en los periódicos… En realidad, sus enemigos, los judíos, no son más que seres instrumentales que sirven al protagonista para subir y triunfar personalmente. La obra es un retrato de la vida alemana de entreguerras y de los entresijos del poder nacionalsocialista. Se añade que Theodor es un hombre desengañado, por sentirse maltratado en su oficio y frustrado; busca una realidad propia, más auténtica y una realización personal, saliendo de su situación anterior[1372]. Para ello, si es necesario mata, o lo que sea. Así pues, un testimonio de una realidad a estas alturas, no obstante, muy divulgada.

I. Döblin (1878-1957). Rechazo a la sociedad. Lo judío.

Döblin es una figura literaria importante del siglo XX, judío aunque se convirtió al catolicismo en edad avanzada, relacionado con el expresionismo, médico de profesión, ejerciendo sobre todo en barrios humildes, militante decepcionado de la socialdemocracia, apoyó la Primera Guerra Mundial aunque después mostró vocación pacifista. fue elegido miembro de la prestigiosa Academia de Artes Prusiana, y consiguió un gran éxito editorial con Berlin Alexanderplatz, pero con el ascenso del nacionalsocialismo tuvo que emigrar.

La idea expresionista de la sociedad decepcionante se encuentra en Alfred **Döblin**, *Berlín Alexanderplatz*[1373]. Nos presenta la -obra- un personaje que, tras pasar cuatro años en la cárcel, por un asesinato a su novia, intenta buscar un sitio en la sociedad.

Se propone, tras salir de prisión, una vida nueva con rectitud. Pero es imposible porque no hay espacio para el individuo. En concreto, y resumidamente, el protagonista (Biberkopf), pese a sus penurias económicas, mantiene una actitud honrada, lo que no impide su vida libertina y desordenada. Pero, sin darse cuenta, es introducido en un

---

[1371] Editorial acantilado 2001.

[1372] Selecciono un par de frases: "hay gente hoy capaz de pasar pisando cadáveres por un ideal o porque de natural ya son asesinos…". "Para seguir siendo pequeño e insignificante hubiera bastado con quedarse de profesor…".

[1373] Döblin, Alfred, *Berlin Alexanderplatz, Narradores de hoy*,1987.

vehículo con engaño por una banda de maleantes que lo envuelve en un robo. Es destacada la intervención de Reinhold, en el engaño frente a Biberkopf. Consumado el robo, los delincuentes, bien por instinto de maldad, bien para entorpecer la persecución de un vehículo, o bien en especial para evitar poder ser delatados por Franz Biberkopf, arrojan a éste fuera del coche; finalmente no muere, pero pierde un brazo. Sin embargo, el personaje no adopta posición vengativa.

Las cosas parece que empiezan a irle mejor, gracias al amor con Mieze. Franz Biberkopf visita a Reinhold, quien queda desconcertado; sin embargo, Biberkopf no le pide nada. No obstante, aquel al enterarse de la relación feliz de este con aquella joven, nuevamente se entromete en su vida, y acaba con su felicidad estrangulando a la muchacha en un bosque, no sin antes sucederse algunas escenas algo extravagantes. De este crimen es acusado Biberkopf, por sus antecedentes, quien enloquece y es llevado a un manicomio. No obstante, finalmente, se descubre que padeció una locura temporal y es liberado, ya que, además, Reinhold es apresado.

Visto el argumento, merece la pena dedicar un par de líneas de análisis sobre el contenido y la forma. La obra quiere expresar un rechazo a la sociedad. Si una persona busca noblemente trabajo, o tiene determinados anhelos, aquella se encarga de echar todo abajo. Las cosas no funcionan así en sociedad, y para triunfar hay que ser de otra manera, menos inocente que el protagonista. El protagonista es un trabajador, pero la obra no es una expresión política de queja, de los pobres contra los ricos, o algo similar. Simplemente, se describe lo que hay, eso sí, de forma grotesca y extravagante a veces. Políticamente, no hay buenos ni malos. No estamos ante una obra en la cual el socialismo es lo bueno y lo contrario es lo malo.

Todos somos anónimos, todos somos iguales, perdemos la personalidad en las ciudades donde habitamos. No hay nada poético, ni siquiera alguna descripción de caracteres. Las mujeres son víctimas. Las personas en general somos víctimas de la sociedad. Sin embargo, el protagonista no pierde sus convicciones. Por eso, es un hombre derrotado, que termina siendo un chulo.

Pero esta no es la historia de un hombre bueno que la sociedad corrompe. De hecho, el protagonista empieza el relato con culpa. Biberkopf no es un bendito. Incluso, pese a sus negativas experiencias con la banda de delincuentes, participa voluntariamente en una ocasión en un robo.

Sin embargo, está claro que no se merece lo que le ocurre. El lector termina sintiendo compasión por el personaje (sobre todo, cuando pierde el brazo o a su novia) y tiene una sensación de malestar contra la sociedad. No hay más que injusticias. Por eso, al final de la obra acaba loco, porque no puede resistir más brutalidades. Curiosamente, la crítica a la sociedad, pese a todo, no se hace de una manera visceral o con adjetivos peyorativos. Más bien, hay incluso un fondo cómico en los momentos más dramáticos, como por ejemplo cuando se aparece la muerte al personaje, no de forma solemne sino de una manera un poco tragicómica en este teatro del mundo. El dolor y el sufrimiento son consustanciales a la existencia.

Lo curioso es que al final triunfa la verdad: el protagonista es liberado y termina trabajando como portero, integrándose pues en la sociedad. En cambio, “el malo” termina

siendo apresado y condenado a 10 años de cárcel. No triunfa este y fracasa aquel. Sin embargo, este mensaje pasa desapercibido. Sorprendente hecho. El autor se ha encargado de crear -en el lector- una imagen tan obsesiva, de injusticia y derrotismo, que casi pasa desapercibido al final ese resultado "justo".

Estamos ante un personaje singular, porque inicia una "nueva vida" *dos veces*. Por su parte, el narrador se distancia del protagonista, y otras veces se mete en la acción. Los personajes en todo caso terminan destrozados anímicamente, su final no dista del de esos animales que son llevados hacia un matadero. Lo decimos, porque este pasaje ocupa buena parte de los relatos que Döblin intercala en su *Berlin Alexanderplatz*.

En este sentido, en lo formal, en especial en las primeras partes del libro…, es como si el autor, antes de escribir esta novela, hubiera escrito o confeccionado distintos cuentos (recordemos que una de las especialidades de Döblin son los relatos cortos) y los hubiera cortado después, introduciendo sucesivamente partes de uno y de otro de forma un tanto aleatoria. Se crean escenas de difícil verosimilitud en la realidad. En el propio comienzo del libro, el protagonista entra en una vivienda, donde de forma inesperada unos personajes empiezan a contar familiarmente largas historias rocambolescas, pese a no conocerse; y pese a guardar absoluto silencio Biberkopf. El estilo rompe la lógica de la realidad. Se intercalan pasajes diversos de forma aleatoria sin ninguna relación entre sí (sobre meteorología, tranvías, demoliciones…). Döblin se enfrenta a la realidad, haciéndola pedazos. La obra tiene trazos duros, siempre muy coloquiales. Es un antecedente de las formas de expresión venideras y del presente.

Se sigue un estilo en parte proletario. Al lector actual no le sorprende, ya que es el estilo pop de todos nosotros. Está escrito con un estilo rápido, provocador a veces, intencionadamente vulgar o vivaracho.

Los escenarios son urbanos, como tantas veces se ha dicho de este libro. Este libro, bien conocido, al ser una de las obras más importantes literarias del siglo XX, está ambientada en la gran ciudad del momento, Berlin, y está plagada de referencias a la vida en la ciudad.

De esta obra se ha dicho que "aparte de todo ello, la novela embiste frontalmente contra las convicciones burguesas de principios de siglo (no tan alejadas de nuestros días como cabría pensar), contra un sistema social preñado de injusticias y contra una clase dominante embrutecida. Aun cuando la acción se sitúa hace más de setenta años, todas las dobles lecturas son tan válidas hoy como entonces, y quizá tan necesarias. Un libro, en resumen, espléndido; una joya literaria por la que no pasa el tiempo"[1374].

No obstante, la crítica a lo burgués no es frontal o directa, sino que se deja ver solo de forma implícita, en la crítica a la sociedad globalmente considerada; y donde aquellos, sin decirse, son quienes la dirigen. Pese a todo, este libro no tiene nada que ver con una defensa del proletariado ni menos aún con una supuesta lucha de clases. Es una crítica expresionista (para otros, futurista) a la sociedad en cuanto tal.

[1374] Es la presentación del libro incluso, por Destino libros.

La “cuestión judía” es otro tema que ocupó a Döblin, de origen judío. Se muestra comprometido con esta causa. Lo evidencian numerosas páginas escritas en artículos, cartas, ensayos etc. no traducidas al español. Le preocupa a Döblin el papel que pueden llegar a tener las minorías dentro de sociedades mayoritariamente dispuestas de otro modo. Su pensamiento conecta con los movimientos de otros países europeos a favor del "neoterritorialismo" o asentamiento territorial de los judíos, como solución para el fin de la diáspora; y que se presenta como alternativa al sionismo[1375]. Lo hace, primero, con mayor realidad y finalmente con un sentido más bien utópico.

Empieza a abordar, este asunto, en la publicación *Viaje a Polonia*, donde muestra esa preocupación de pérdida de identidad, pero sobre todo en *Jüdische Erneuerung (Renovación Judia*) de 1933, ya en el exilio y *Flucht und Sammlung* (1935), es decir, *Huida y concentración*. En *Renovación judía* considera necesaria una protección a nivel internacional de tipo organizativo, así como el asentamiento de población en países poco poblados. Propone poner fin a la diáspora mediante un asentamiento a nivel internacional que evite la “Landlosigkeit”.

A partir de 1937 fue evolucionando a planteamientos más de ficción desligándose del neoterritorialismo como posible realidad. Escribe en los últimos años de la década de los treinta *Amazonas* 1938 y *El tigre azul*, y se fija no solo con sentido histórico en las misiones o reducciones de los jesuitas en América, como poblados que, en principio, por su encapsulamiento, pueden ser la protección necesaria, pero siendo conscientes de la utopía de la idea.

La “cuestión judía” es famosa porque se abordó por Karl Marx, pero en realidad dicha expresión arranca de la Inglaterra del siglo XVIII usándose con posterioridad... Marx escribe sobre esto porque lo hace antes Bauer, un hegeliano, para quien la base del problema está en la religión; sin embargo, para Marx esta posición no es acertada porque el programa se imputa al Estado en cuanto tal, sea este cristiano, o sea laico.

Siguiendo el enfoque judío, en *El hijo pródigo*[1376] Döblin narra la vida de una familia adinerada que sufre una injusticia. Un sujeto, para librarse del cargo de una condena, encarga que se investigue a la familia que lo denunció, buscando alguna excusa

[1375] Sobre esto, fundamental Theodor Herzl (1860-1904). Véase también *Hermano Hitler: El Debate de los Historiadores*, de Thomas Mann y Ernst Nolte.

[1376] Es un relato que se inserta (en la edición española que manejo) junto a otros relatos, con el título general *El amigo de los animales*, Ed. Destino, 1979. No obstante, como decimos, en esta edición se insertan también otros relatos como, por ejemplo, “la moviola”, “amor de verano”, “historieta de todos los días”, “crímenes menores” (donde una mujer malvada organiza un crimen contra su marido con la ayuda de su criado, pero con mal resultado para aquella), “el cuento de la técnica” (donde, gracias a un gramófono, una familia que había quedado dispersada por la guerra, consigue un reencuentro con un hijo gracias a que era cantante y le oyeron a través de un disco); “relaciones turísticas con el más allá” (un relato gracioso sobre cómo la vida del “más acá” es peor que la vida del más allá), “cuento del materialismo”, etc.

con que poder expulsarlos del país. Pronto se aprecia que la familia, por ser judía, sufre estas peripecias. Tienen que abandonar en efecto el país. El padre de familia se resiste al abandono definitivo y vuelve a la vivienda de donde fue desalojado. Es entonces asesinado, y se comunica a la familia que fue un accidente. La obra es interesante porque pone de manifiesto cómo funciona la justicia y las instituciones cuando, en vez de primar el Derecho, prima un determinado posicionamiento ideológico que termina desvirtuando el hacer de la justicia y el sentido de la policía.

Así pues, mientras que a unos (Döblin) les preocupa que los judíos puedan ver desaparecida su identidad, a otros (así, G. Benn) les preocupa, con este mismo trasfondo, que sea Alemania la que no pueda desarrollar su identidad.

Los ataques de Döblin al nacionalsocialismo pueden verse en su relato (Döblin es autor de numerosos relatos), por ejemplo, *Los de Löwenstein viajan a Bohemia*[1377], historia ficticia de la invasión de los de *Löwenstein* a una localidad pequeña de Bohemia, pero que al final no sale bien. El autor realiza, pues, una sátira al nazismo y sus invasiones.

Döblin es, además, autor de *Noviembre de 2018*, densa obra que contiene cuatro volúmenes de análisis novelado en torno a la revolución alemana del 1918: primera parte, *Burgueses y soldados;* segunda parte, vol I, *El pueblo traicionado; s*egunda parte, vol.II, *El regreso de las tropas del frente; t*ercera parte, *Karl y Rosa*.

El primer tomo, *Burgueses y soldados*, es una novela con ambiente militar situada en Alsacia cuando Alemania está perdiendo la guerra. Se cuentan las últimas batallas, los soldados heridos en hospitales, el armisticio en toda su acritud, y los inicios de reivindicaciones populares de tipo comunista en las calles. Y también típicos diálogos entre personajes más proclives o menos a lo francés o a lo alemán dentro de Alsacia[1378].

Me interesa el siguiente texto, situado casi al final del libro, y que recuerda un poco a la problemática de Thomas Mann, en palabras de un personaje llamado Barres: "¡No! Durante 5 años grité diariamente: ¡Confiad! Ahora grito; ¡Tened cuidado, desconfiad guardados! El alemán no es un demócrata. El castillo del diablo ha caído, pero el diablo no se ha marchado. Tienen grandes cualidades… pero degeneraron al creer que podían dominar el mundo. Ahora que están vencidos, ellos mismos empiezan a darse cuenta".

Es decir, en efecto, unos empezaron a darse cuenta de todo ello, como Thomas Mann, tras La Primera Guerra mundial. Otros, una minoría, como su hermano Heinrich, ya se habían dado cuenta antes. Y otros finalmente, en efecto, quisieron no darse cuenta.

[1377] Es un relato largo que, junto a otros más pequeños (como por ejemplo "el coadjutor", "de la gracia divina", "la sonámbula", "el juicio secreto"…, se publica en la versión que manejo dentro del libro titulado precisamente *Los de Löwenstein viajan a Bohemia*, Ed. Destino, 1979.

[1378] Hablando de Alsacia, resulta sorprendente que territorios como este no sea naciones, o nacionalidades… y que, en cambio, dentro de España haya territorios que aspiren a la independencia.

Por otro lado, la asociación con lo demoníaco, de Döblin, es del todo oportuna. Y también es interesante el giro, desde la confianza, a la desconfianza; y la expresión de la creencia en poder dominar el mundo.

J. Hermann Broch. La necesidad de lo bello; que nos destruye.

La muerte de Virgilio, de Hermann Broch**,** es una obra imponente con maravillosos paisajes, una obra en el fondo de prosa poética, en especial su primera parte.

En ese contexto, y con una escritura extraordinaria, nos interesan unos pasajes donde el autor hace ver que la belleza (eso que es irrenunciable) conduce a la frustración de la mayoría de quienes se dedican a estos oficios (…).

De hecho, el personaje, Virgilio, incluso siendo el gran triunfador, siente -al final de su vida- sensación profunda de fracaso. Y hasta quiere destruir *la Eneida*.

La Cultura no lleva a nada positivo. Y, sin embargo, leer La muerte de Virgilio es uno de los mayores placeres que puede tener una persona. El texto de Broch tiene una magia inigualable, en su mezcla de poesía, prosa y filosofía. Hay que leer cada párrafo dos veces al menos. Contamos con unas doscientas páginas (las primeras del libro) de absoluta genialidad.

K. Freud. La Cultura es necesaria pese a que genera malestar.

En efecto, son los tiempos de **Freud**. En *el malestar en la Cultura* (en alemán *Das Unbehagen in der Kultur*, 1930), el autor viene (entre otras cosas) a expresar la idea de que no todo es positivo en la Cultura; es irrenunciable, pese a que genera malestar.

En una de las partes iniciales de la obra, afirma Freud que "una gran parte de la culpa de nuestras miserias la tiene nuestra así llamada Cultura o civilización. Seríamos mucho más felices si renunciásemos a ella y volviéramos a situaciones primitivas. Califico (la afirmación) de sorprendente porque cualquiera que sea el sentido que se dé al concepto de Cultura, es evidente que todo con lo que intentamos defendernos frente a la amenaza de las fuentes de sufrimiento procede precisamente de la Cultura". Incluso, "el hombre se vuelve neurótico porque no puede soportar la medida del fracaso que le impone la sociedad al servicio de sus ideales culturales".

Se pone, pues, de manifiesto (en desarrollo de sus teorías psicoanalíticas; en realidad, la obra -considerada en su conjunto- va más allá de un planteamiento puramente cultural, ya que se ocupa de otros fenómenos) que la Cultura genera insatisfacción: cuanto más se desarrolla la Cultura, más crece el malestar. La Cultura se desarrolla sofocando los instintos más primarios del hombre. El ser humano entra en estado de neurosis**,** por pura represión. Se observa un interesante antagonismo entre las exigencias pulsionales y las restricciones impuestas por la Cultura. Esta posición puede verse dentro de todas las tendencias de la época, muchas literarias, que estamos viendo: por un lado, hay una necesidad del arte, pero por otro lado no conduce a resultados del todo positivos.

Comparto que, aquello que aparece como solución o necesario e inevitable (la Cultura), termina no siendo la solución. Ahora bien, nuestro planteamiento es finalmente otro. Para Freud existe una sociedad donde, entre otras cosas, se manifiesta la Cultura.

Esta se convierte en una necesidad social y de progreso, pero su efecto termina siendo negativo para instintos humanos irrenunciables. Por eso, acaba no siendo una solución plena.

Sin embargo, a mi juicio, la Cultura más bien se presenta como la posible solución, es decir, como el posible elemento liberador del hombre, si consigue manifestar su impronta en la realidad social. Y es entonces, cuando se produce este deseable fenómeno dominador (de lo social por lo cultural) como posible y única solución, cuando surgen problemas mayores que hacen ver la imposibilidad de la solución, esto es, la imposibilidad de la Cultura. Cierto, la Cultura, algo necesario, genera *malestar*. Pero no porque reprima instintos necesarios, sino porque no consigue ser o significar la solución que en principio aporta. Lo explicamos de nuevo: la única solución es un arte dominador de lo social, pero esta solución no es finalmente viable, pese a que se necesita. La solución necesaria, que aporta lo artístico-cultural (un diseño social dominado de esta forma), termina mostrando más inconvenientes que ventajas. Surge así, sin alternativa, un orden social alejado entonces de la impronta esencialmente artístico-cultural. Y esto insatisface. Al menos insatisface al modelo de individuo que concretamente nos preocupa. Aquello que podría ser la solución, no lo es.

Sobre el tema de la Cultura inevitable es la consulta, además, de *El porvenir de una ilusión*[1379], que empieza así: "todo aquel que ha vivido largo tiempo dentro de una determinada Cultura y se ha planteado repetidamente el problema de cuáles fueron los orígenes y la trayectoria evolutiva de la misma, acaba por ceder también alguna vez a la tentación de orientar su mirada en sentido opuesto y preguntarse cuáles serán los destinos futuros de tal Cultura y porqué avatares habrá aún de pasar". Asimismo, *Totem y tabú*. Recordemos también de Sigmund Freud su *Psicología de masas y análisis del ego* 1921.

También recordamos el ensayo *Más allá del principio del placer,* sobre la muerte. Para Freud lo siniestro (Unheimlich) "no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que solo se tornó extraño mediante el proceso de represión; lo siniestro sería algo que, debiendo a ver qué era lo oculto" [1380].

L. **Carl Jung** (1875-1961).

Carl Jung, el hombre de las visiones y alucinaciones, hace arte más qué ciencia. Así se lo hace saber una mujer artista y conocida del maestro. Y él reacciona con un enorme enfado afirmando que el arte son invenciones. Sus teorías y elucubraciones serían artísticas y no científicas, perdiendo valor.

Jung tenía naturaleza artística y tuvo que hacer grandes esfuerzos a lo largo de su vida por mantener su imagen científica. En el fondo, su famosa ruptura con Freud se debe a este mismo fenómeno; Freud, incluso obsesivamente como es sabido, tiene una explicación sexual para los fenómenos del inconsciente, muy relacionada por otra parte

[1379] Alianza Editorial 1972.

[1380] Sigmund Freud, "Lo siniestro", en E.T.A. Hoffmann, *El hombre de arena*, Ed. Hesperus 1991.

con su infancia; según algunos autores, tuvo deseos sexuales para con su madre. El mundo de Jung en cambio es otro. Comparte la idea de Freud del inconsciente y de la importancia de los sueños, pero las explicaciones de Jung son de otro tipo.

Su mundo es místico, alquímico, religioso; es hijo por cierto de un sacerdote protestante (su madre pasó desapercibida en su vida al tener una personalidad vulgar). Habría sido Jung un buen teólogo, o un buen artista; ejerció como científico, porque la vida -como a tantos otros- le derivó hacia una profesión, fruto de estudios universitarios. Una profesión característica socialmente como es la medicina, ocupándose de la psiquiatría, no del todo distante de lo espiritual.

Carl Jung es uno más, de esa familia de autores de la mística religiosa... No sorprende Jung, cuando uno conoce todo ese contexto de otros autores con esta misma obsesión o inclinación.

No puede extrañar que algunos estudiosos de Jung hayan visto en él "un *romántico* que deseaba descender a algún profundo subterráneo del espíritu, lejos de las trivialidades y confusiones de la superficie". Más bien, como decimos, es un autor más de la familia alquimista del siglo XX, insatisfecho con la tradición racionalista.

Sus libros tienen una impronta artística clara. Como dibujante, muestra unas habilidades excepcionales. Pero él tenía éxito de otra forma, como científico, y no quiso aventurarse en esa otra dirección. El mundo de Jung habría sido el de cualquier pintor expresionista o surrealista. "Sus fantasías tenían valor artístico… cada vez se sentía más fascinado por el símbolo religioso… su temperamento era místico, muy influenciado por la mística. Su teoría de los arquetipos crea un vínculo indisoluble entre la religión y la psicología… El hombre se encuentra en el umbral de un nuevo estadio en su evolución… Se vio obligado a escoger la medicina, una disciplina demasiado rígida para una personalidad de su originalidad y ambición" [1381].

Tras la época freudiana de Jung, éste desarrolla una deriva personal en torno a la indagación de saberes ocultos e imaginativos. Es una obra rodeada de halo de misterio. Su propia elaboración lo corrobora.

El *Libro rojo* es una obra sorprendente cuya historia es todo un episodio familiar lleno de misterio, sobre el inconsciente colectivo, los arquetipos, los tipos psicológicos y el proceso de individuación. De hecho, hasta tiempos relativamente recientes la familia no autorizó su lectura.

LL. Ernst Jünger (1895-1998).

Otra figura legendaria es Ernst Jünger. Lo primero que resulta obligado con el literato Jünger es delimitar lo político de lo militar. Diríamos que en Jünger domina un espíritu más militar que político. Esto no impide hacer asociaciones inevitables.

Incluso en obras menores que otras de su autoría, no se desaprovecha la ocasión para poner en valor el mundo espiritual y mítico. Así, en "*Sobre los acantilados de*

[1381] Colin Wilson, *Carl G. Jung, señor del mundo subterráneo*, Edit. Urano 1986.

mármol"[1382] (obra un tanto alegórica donde al comienzo se describen escenas de alegría que se transforman en preocupación más tarde, cuando en la zona elegida por los personajes para iniciar una nueva andadura vital, aquellos se ven amenazados por la invasión de un dictador; lo que provoca penurias y que la gente tenga que desplazarse hacia los puertos para ser desalojada), en el capítulo 10 (al comienzo) se afirma que "cuando se rinde honor a los poetas y el don de rimar versos es considerado como la fuente de toda plenitud las viñas florecen y se cargan de frutos, los hombres prosperan, los malos vientos se aplacan y la alegre concordia habita en los corazones, como armonías que viven en las canciones y en los himnos, ya que un signo de las grandes épocas es que en ellas se hace visible el poder del espíritu cuya acción se extiende por todas partes; y así ocurría en aquel país. En el cambio de las estaciones, en los servicios divinos y en la vida humana ninguna fiesta se concebía sin la poesía; el poeta cumplía la función de juez de los muertos"[1383].

Uno acepta el mundo como es (incluso, seguramente es el mejor de los posibles), pero interiormente construye un muro (mental) hacia la mayor parte de las cosas que le rodean. La soberanía popular manda, es imposible no contar con ella. Vivimos en sociedad. Y la sociedad es esto.

En este contexto, Jünger, en *La emboscadura* (original alemán *Waldgang*, también traducido por *Tratado del rebelde* o *El emboscado* [1384], 1951) expresa cómo el hombre se ve en la encrucijada de no poder decir no, ante las preguntas que se le hacen, que le llevan a decir siempre sí y a convertirse en un esclavo. La solución que se propone es "el emboscado", o persona capaz de ver todo esto y de recluirse de lo colectivo. Seleccionamos un par de líneas sacadas de su libro: "la emboscadura no es ni un acto liberal ni un acto romántico, sino el espacio de juego de pequeñas minorías selectas. Estas saben que es lo que viene exigido por nuestro tiempo, pero saben también algunas cosas más.... El mundo ahora lleva el uniforme y las armas de la figura del trabajador... La vida se ha vuelto gris, pero aún puede parecerle soportable a quien divisa a su lado la oscuridad, el negro absoluto... Llamamos emboscado, en cambio, a quien privado de patria por el gran proceso y transformado por él en un individuo aislado, acaba viéndose entregado el aniquilamiento. Este destino podría ser el destino de muchos... Pero el emboscado está decidido a ofrecer resistencia.... El emboscado no puede permitirse la indiferencia".

[1382] Editorial Biblioteca el mundo 2003.

[1383] A *La emboscadura*, de Jünger, hacemos alusión en otra parte de este trabajo. En *Tempestades de acero* representa la guerra como una experiencia mística. Colabora Jünger con la *Konservative Revolution*, y expresa su rechazo al liberalismo o a la Revolución francesa, ideas que desarrolla después en *Sobre el dolor*. En *El Trabajador* (Der Arbeiter), confía en la figura del guerrero-trabajador-erudito, mantniendo una ratio fantasiosa (en este contexto, *El corazón aventurero*).

[1384] Ed. Abada 2020.

En *Eumeswil* [1385] Jünger nos presenta un lugar (Eumeswil) donde gobierna un tirano llamado Cóndor. Jünger profundiza en la reflexión de qué es mejor hacer. Nos propone "desaparecer" y el "estilo ácrata". La obra es una sucesión de reflexiones alegóricas sobre la sociedad, sus elementos y profesiones (el protagonista es profesor de historia y camarero); también es una crítica a la tiranía. Contiene frases como las siguientes: "que una persona de elevada Cultura armonice con el espíritu de su tiempo ha sido (…) una feliz coincidencia, una rara excepción". "Lo mejor que puede hacer un profesor es limitarse a las ciencias naturales y al ámbito de sus aplicaciones prácticas. Todo lo que sea salirse de estos límites, por ejemplo la literatura, la filosofía, o la historia, es entrar en terreno peligroso, sobre todo si cae bajo la sospecha de trasfondos metafísicos". "En Eumesvil no pueden darse caballeros". "Desaparecer es mejor que sumergirse".

M. Alfred Kubin (1877-1959). De las ruinas no siempre nace el ave Fénix.

Kubin es otro artista literato del Imperio Austrohúngaro, vinculado al expresionismo. Fue principalmente ilustrador y dibujante. Nos expresa un mundo en descomposición. A los diez años, Kubin pierde a su madre y su vida familiar se deteriora progresivamente con su padre, a lo que se suma una pérdida de interés por los estudios. "Me convertí en un ser completamente introvertido y en mi corazón solo tenía odio, odio, odio hacia mi padre y hacia todos los hombres. ¡Oh¡ Si hubiera podido asesinarlos". Muy pronto, mostró signos de desórdenes nerviosos, irritabilidad y depresión, que culminaron en un desazonador estado de ánimo que alcanzó su punto culminante en el intento de suicidio, delante de la tumba de su madre, en1896. Maltratado y condenado al ostracismo por su padre, se refugió en su propia imaginación; según el mismo artista, "la fantasía ha puesto su sello en mi existencia, es la fantasía lo que me hace feliz y triste. La reconozco constantemente dentro y fuera de sí.

Para él, el sueño se convierte en sujeto, alegoría símbolo, se personifica en sus inquietantes figuras y remite al espectador a un estado de melancolía. Las sensaciones vividas y los sueños se complementan. Según Kubin, la vida es sueño y la mente produce extrañas criaturas cuya procedencia es complejo conocer… "Mis pensamientos continúan girando alrededor de lo desconocido". Se pueden establecer vinculaciones o relaciones entre Kubin y Trakl (así se lo expresó Ernst Jünger a Kubin en una carta). El mundo del Kubin expresa transición y descomposición, alucinaciones, muerte, pesadilla, animalidad, abismos del infierno, despojos de cuerpos humanos, profundo pesimismo, sentimientos neuróticos[1386].

Nuevamente vamos a ver cómo lo antiguo se desmorona. La Cultura, en el fondo, se desmorona. Pero lo nuevo no aporta una solución.

[1385] Biblioteca de bolsillo 1993; puede verse también David Porcel Dieste, "La educación estética como superación del nihilismo en la obra de Ernst Jünger", tesis doctoral Salamanca 2008.

[1386] Alfred Kubin, *Sueños de un vidente*, Ivam 1998.

En *La otra parte*[1387] nos presenta un mundo "vetusto" y decadente que se hunde en su propia miseria. No olvida tampoco presentarnos la posible alternativa ("lo nuevo") que, finalmente, dista de ser una solución efectiva.

Merece la pena recordar el argumento: el protagonista es invitado a vivir en Perla (capital del Reino de los Sueños). Una vez acude allí, el libro se dedica a describir el ambiente del lugar, que va ennegreciendo paulatinamente, en especial tras la muerte de su esposa. Intenta hablar con el gobernante del "Reino" ("El Amo", también llamado "Patera") pero le resulta imposible (recordando los pasajes a Kafka). Patera gobierna (como en la obra de Kadaré) los sueños de los habitantes, e impregna el ambiente. El lugar va entrando en profunda decadencia, así como a su arte.

Se presenta la posible solución, personificada en un americano que llega al sitio. Kubin nos la presenta con distanciamiento y escepticismo. Lo nuevo no es solución frente a un mundo viejo, que lo es menos aún. Al final, se derrumba todo, fantasmal y dramáticamente.

N. **Oswald Spengler (**1880-1936**).**

Nos fijamos en su obra principal, *La decadencia de Occidente (Der Untergang des Abendlandes)*, publicada en dos volúmenes, en 1918 y 1922 respectivamente. El modelo histórico de Spengler postula que la Cultura es un organismo vivo en crecimiento que tiene en su centro un impulso metafísico mientras que la civilización es la etapa moribunda de la Cultura, un estado externo y artificial materialista y por tanto sin una dinámica propia. Rechaza la tesis del progreso indefinido.

En el capítulo V apartado segundo de la Primera Parte afirma Spengler: "!Cultura y civilización, esto es, el cuerpo vivo y la momia de un ser animado! Así se distinguen las dos fases de la existencia occidental antes y después de 1800…! Cultura y civilización, esto es, un organismo nacido del paisaje y un mecanismo producto del anquilosamiento!".

Y añade: "la experiencia nos enseña también de la civilización, extendida hoy sobre toda la faz del orbe, no constituye una tercera edad, sino un periodo necesario de la Cultura occidental…" (Segunda parte).

Pero no solo por eso interesa Spengler. Interesa sobre todo porque, primero, toda su magna obra, citada, gravita en torno al concepto de Cultura. Nos permite razonar, o argumentar o fundamentar, que la Cultura puede ser ratio del orden social. La Cultura es aquello de lo que se habla cuando se trata del análisis de la sociedad del momento. E incluso del momento mismo. La Cultura es el concepto articulador. Esta cuestión nos parece importante en Spengler. La obra empieza preguntándose "en qué forma se está verificando la extinción de la Cultura occidental y para ello habrá que averiguar primero

---

[1387] Ediciones Siruela 1988, traducción de Juan José del Solar. Kubin vivió entre 1877 y 1959. En *Die andere Seite* (1908) el protagonista de la novela es, como Kubin, un dibujante profesional. A invitación del multimillonario Claus Patera, viejo amigo suyo, viaja a Perla, la capital del Reino de los Sueños que Patera ha construido en Oriente. Desde el comienzo la extraña ciudad aparece sumida en penumbra. Más adelante predomina una visión terrorífica.

qué sea Cultura y en qué relación se halla la Cultura con la historia, con la vida, con el alma, con la naturaleza, con el espíritu; en qué forma se manifiesta y hasta qué punto estas formas (pueblos, idiomas y épocas, batallas e ideas, Estados y dioses, artes y obras, ciencias, derechos, organizaciones económicas y concepciones del universo, grandes hombres y grandes acontecimientos) son símbolos; y por lo tanto cuál deba ser su interpretación legítima".

La Cultura por tanto es la ratio de todo ello y el punto de partida sistemático. Acto seguido, se pregunta el autor si "hay una lógica de la historia" ("Introducción").

Sobre su concepto de Cultura: "la Cultura son organismos". "La gran historia de la Cultura china o de la Cultura antigua es, morfológicamente, el correlato exacto de la pequeña historia de un individuo, de un animal, de un árbol o de una flor… (…)". "La Cultura es el protofenómeno de toda la historia universal, pasada y futura. Esta idea del protofenómeno, tan profunda como mal apreciada; esta idea que Goethe descubrió en su naturaleza viviente y que le sirvió de base para sus investigaciones morfológicas…" (primera parte; apartado 6 del capítulo dos). "Toda Cultura pasa por los mismos estadios que el individuo. Tiene su niñez, su juventud, su virilidad, su vejez….". "Todo producto es transitorio. Transitorios son los pueblos, las razas las Culturas…", "ya es posible abarcar con la mirada el organismo de los grandes estilos que se desenvuelven en la historia"; y es que "el arte es un organismo no un sistema…".

Otra clave es la expresión del malestar o decadencia de la Cultura en su momento: "Volvamos la mirada hacia los filósofos actuales, ¡qué vergüenza!, ¡Qué insignificancia personal! ¡Qué mezquino horizonte práctico y espiritual! El mero hecho de figurarnos a uno de ellos en el trance de demostrar su principado espiritual en la política, en la diplomacia, en la organización, en la dirección de alguna gran empresa colonial, comercial o de transportes, nos produce un sentimiento de verdadera compasión…" ("Introducción").

En el fondo, algo puede ser Cultura, pero puede haber dejado de serlo. Esto es expresión de la decadencia. Algo sigue existiendo, nominalmente, pero es expresión de otra cosa. Esta doctrina se basa en que una cosa puede ser solo aparentemente algo, porque en realidad a su través se manifiesta otra diferente.

Spengler expresa también su escepticismo por el industrialismo y la ciencia: "Los mundos científicos son mundos superficiales, mundos prácticos, inánimes, puramente extensivos!".

Y se suma una reflexión, que se relaciona con la soberanía popular como clave de nuestro tiempo: "el pueblo es ahora el pueblo de las urbes, masa inorgánica y fluctuante". Esta idea de la primera parte del libro se completa en la segunda parte (capítulo primero apartado 5), donde se afirma que "esas masas, en el momento decisivo de su máxima actuación, ¿encuentran un jefe y director, o van empujadas adelante por un impulso ciego? ¿Son los que dirigen el azar hombres de alto rango o personalidades insignificantes encumbradas por la marea de los sucesos, como Pompeyo o Robespierre?".

En definitiva, estamos ante otro autor que reivindica lo espiritual y lo transcendente o elevado, como constante de toda una época, pese a que hoy es lo contrario.

Lo que concluye con las típicas alusiones no muy del lado de lo democrático: "por el dinero la democracia se anula a sí misma después que el dinero ha anulado el espíritu (…)".

Aunque todo el mundo comenta este tipo de contenidos, de *La decadencia de occidente*, en realidad el 99% de esta publicación se detiene en cuestiones variopintas, tales como por ejemplo, el derecho árabe, Micenas, Creta, los normandos, los caballeros árabes, San Pablo, Pitágoras, El Corán, Egipto primitivo, el gótico, la Reforma, el racionalismo, los judíos, el culto al emperador de China, la nobleza y la clase sacerdotal como símbolos del tiempo y del espacio, la libertad y la burguesía, Napoleón (saltando de lo uno a lo otro), el tacto fisiognómico, el suicidio de la democracia por el dinero, Rousseau, Marx, el dinero antiguo, el espíritu de la técnica, la máquina, San Buenaventura, Catulo, Carneades, Alejandro Magno, el simbolismo de los colores, el socialismo ético, el ateísmo etcétera. Las distintas publicaciones sobre *La decadencia de Occidente* se fijan solo en la tesis central del autor, pero no en el grueso de la obra[1388].

O. Martin Heidegger.

Obviamente, nuestro propósito no está en abordar Heidegger en toda su extensión. Nuestro interés, como ya nos consta, está solo en descubrir la identidad del mundo artístico cultural y en indagar cómo ha de ser el diseño social para que este produzca el arte que nos interesa (en relación con la idea de la nobleza del espíritu). Pero, precisamente por eso, realizamos una incursión en Heidegger, en tanto en cuanto se entrometió en cuestiones artísticas, de este tipo, o similar, con su habitual magisterio.

Hölderlin y la esencia de la poesía [1389] es un ensayo dictado con ocasión de una conferencia. Escoge Heidegger a Hölderlin, por ser el poeta del poeta (obviamente, tenía que ser un alemán). Lo escoge porque a su juicio "poetiza sobre la poesía", haciendo filosofía. Selecciona y comenta Heidegger 5 máximas de Hölderlin. En esencia, lo que viene a decirnos es que escribir poesía *es lo más inocente pero también lo más peligroso*. Y esta idea nos interesa resaltar sobremanera. Es decir, su indagación en la esencia del arte expresando esa doble faz.

Seleccionamos dos ideas de Heidegger que nos convienen: por un lado, la poesía como realidad propia alternativa frente a esa otra realidad. Y segundo la poesía como algo inocente y al mismo tiempo peligroso, profundizando en su propia esencia: "la realidad de verdad del hombre es en su fondo poética". "La poesía no es una simple manifestación cultural". "Ahora bien, el lenguaje es el más peligroso de los bienes". "La poesía es la más peligrosa de las obras y a la vez la más inocente de las tareas…". Dice Hölderlin "soy

[1388] Sobre Spengler, un estudioso fue el peruano Jorge del Busto Vargas (1996-1995), puede verse su libro *La filosofía de Oswald Spengler*, Biblioteca de la sociedad peruana de Filosofía, Lima 1944; María Laura Lescano, "Súbitamente y sin causa: historia, azar y decadencia en el pensamiento de Oswald Spengler", internet 2009; quizás no sea inoportuna en este contexto, la cita, salvando las distancias, de Alfred Rosemberg, *El mito del siglo XX*, ed. Real de catorce s/f.; o Georges Corm, *Europa y el mito de Occidente*, la construcción de una historia, Ed. Atalaya, 2010.

[1389] Manejo de edición de Antrophos de 1989, editada por Juan David García Bacca.

un herido de Apolo", lo dice justo un año antes de su locura. El exceso de claridad arrojó al poeta en las tinieblas. Su propia vida testimonia los peligros de la poesía. El poeta es un expulsado de lo común dentro de lo aparentemente inofensivo de su tarea. "La poesía es por su aspecto un juego. Y con todo no lo es. La poesía es despertadora de las apariencias y realidad y de ensueño, frente a esa realidad apresable y ruidosa en la que creemos estar cual en casa propia. Y es, con todo, al revés: que lo que el poeta dice, y lo que sobre su palabra toma por ser, eso es lo real… la poesía, en cuanto fundación del Ser, se halla doblemente atada".

Junto a su obra más famosa, *Ser y tiempo*[1390], es preciso recordar o citar -de Heidegger-, *El origen de la obra de arte*[1391].

P. Bruno Schulz

Igual que Kubin, Schulz fue también escritor e ilustrador o dibujante. Por supuesto, el fenómeno no es exclusivo de esta época, pero es característica esta interrelación entre literatura, música, cine y pintura. También pertenece al Imperio austrohúngaro y se sitúa en la órbita judía.

La obra de Bruno Schulz es delicada y sensible. Todo lo contrario fue su muerte. Es asesinado en Polonia (donde nació y residió siempre), pese a estar protegido por un alto cargo de las SS, debido a sus cualidades artísticas. No fue esto suficiente para impedir que otra autoridad alemana, del lugar ocupado, le asestara un balazo mientras caminaba.

De la obra que se conserva, destaca su libro *Sanatorio bajo la clepsidra*[1392]: mientras se relatan algunas historias generalmente familiares o se cuentan algunos sucesos un tanto intrascendentes de personajes, se intercalan pasajes donde el tiempo se detiene, con un gran valor estético en las descripciones de lugares o personas a modo de prosa poética. La escritura fluye de un modo natural como sin querer, creando imágenes, como si fueran paisajes contemplados viajando por un tren; va intercalando algunos pensamientos. A veces el narrador se introduce en el texto.

Se contienen descripciones poéticas sobre la primavera, sobre el otoño sobre el mes de julio, sobre los cambios de estaciones, sobre el mito del Libro, sobre la belleza de las mujeres; en un tiempo congelado o detenido.

Y si las cosas no son bellas en sí, el escritor las convierte en belleza. Generalmente no ocurre gran cosa, quizás el suceso más relevante sea el capítulo que da título a la obra,

---

[1390] Ed. Trotta 2006. Puede verse Gianni Vattimo, *Introducción a Heidegger*, Ed. Gedisa 1995.

[1391] Original: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, puede verse la edición en español de 1958 con el Fondo de Cultura Económica de México. Dentro de una publicación con el título *Arte y poesía.* O la edición en Oficina de arte y ediciones, 2019 (original de 1935-1936). Véase José Luis Molinuevo, *El espacio político del arte. Arte e historia en Heidegger*, Editorial Tecnos 1998. También Otto Pöggeler, *Filosofía y política en Heidegger*, Ed. Alfa, 1974.

[1392] Manejo su obra completa editorial Siruela 1993.

donde se interna al padre del narrador, protagonista, ”muerto pero vivo”, medio irreal. Está muerto, pero en el sanatorio consiguen congelar el tiempo en el pueblo donde vive su padre y todavía el tiempo no ha llegado al sanatorio; con lo cual está vivo. Esto da pie para que este personaje siga presente en el libro; personaje sabio y temperamental. Es curioso cómo, pese a lo minucioso del relato, se pasa por alto sin embargo la explicación de los sucesos que originan la acción de la obra. A veces falta una cierta coherencia entre las distintas partes.

El libro termina cuando el padre, después de morir “poco a poco”, para evitar disgustos (la ironía no es el quid, sin embargo, del libro, ni tampoco algún pasaje rápido onírico o mágico) termina desapareciendo para siempre.

La otra obra importante que escribió Schulz es *Las tiendas de color canela,* donde el padre sigue presente, medio sabio, medio extravagante, exponiendo sus ideas siempre con sorpresa para su familia. El narrador es un niño, su hijo. En realidad, nuevamente el libro destaca por las descripciones estéticas. Schulz es un poeta que juega con los tiempos.

Aunque, de seleccionar algunas líneas de este autor, ello debería ser de sus maravillosos textos cuasi poéticos[1393], sin embargo subrayo una descripción de la belleza, que en realidad no es representativa de su actitud con la belleza (tratada con pensamiento amable), pero que esconde acaso el quid de la personalidad del autor, como ser afectado e influenciado y dominado por la belleza: “la belleza es una enfermedad -adoctrinaba mi padre-, un escalofrío de una misteriosa infección, un oscuro presagio de la destrucción erguido desde lo hondo de la perfección y saludado por ella con un suspiro de la más profunda felicidad”.

Q. Meyrink (1868-1932)

Gustaf Meyer, más tarde Meyrink, nace en Viena en 1868. Desarrolla durante su vida un odio a la burguesía. Escribe el *Golem,* o relatos como *Maese Leonhard*. En este último el protagonista que da título a la obra tiene una vida atormentada en un castillo con un padre enfermo y una madre loca, un ambiente de persecuciones, tétrico, en castillo infernal, fantasmagóricas escenas, expresionistas y draconianas. Al final, contacta con los templarios y el misticismo y el ocultismo[1394].

[1393] No obstante, para hacernos una idea de la esencia de la obra, selecciono este que forma parte de la temporada muerta dentro del libro *Sanatorio bajo la clepsidra*: “hoy la sombra de una acacia ondeaba en la claridad de las ventanas y repetía en su superficie, como en un teclado, el mismo tópico lavado por la brisa intentando en vano hacer más profundo el sueño dorado. La tela de las cortinas se saciaba con el incendio de la mañana y se tornaba oscura desmayándose en el brillo sin límites”.

[1394] Manejo la versión de la editorial Helios 1980, con el título Murciélagos. Algunas frases son: “de Leonhart se apodera una salvaje y ululante desesperación que crece día a día; en cada rincón se le aparece, hoy como un fantasma, el rostro odiado de la madre. Cada vez que abre un libro, ese rostro se arroja sobre el suyo como una imagen terrorífica. Ya ni se atreve a dar vueltas las hojas por temor a que se vuelva a repetir el mismo espanto, tiene miedo de girar la cabeza, no sea que esté parada, de carne y hueso,

Meyrink no dejó de creer en la verdad de los fenómenos paranormales. Merece la pena detenerse en alguna de sus obras. Siempre ha habido literatura fantástica, también en la actualidad; cosa distinta es que la literatura llegue a impregnar el ambiente del momento.

Del *Golem*[1395], clásico de la literatura fantástica, se han dicho muchas cosas. En realidad, "es una novela más", centrada en la vida de 5 personajes: el protagonista, un orfebre de diamantes; Wassertrum, un judío malvado; su hijo, personificación de la bondad. Un experto en marionetas. Un archivero. Y Miriam su hija.

El cuadro de fondo es el barrio judío de Praga. Al comienzo de la obra, un ambiente oscuro kafkiano se pierde en subterráneos; y se describe el miedo. Pero esta obra dista de ser una obra de terror o similar, pese a lo que a veces se dice. Al personaje principal se le acusa de asesinato, siendo inocente; y aparecen pasajes de justicia que se relacionarían con los del jurista-escritor Kafka. Pero el libro termina convirtiéndose en algo novelado, de amor, ya que Pernath y Miriam se enamoran.

El problema viene cuando, al salir de la cárcel, aquel va a buscar a Miriam y no hay nadie. Despierta en un hotel, en el último capítulo de la obra, y va a encontrar lo que ha soñado. Y allí no hay nadie, salvo él mismo y Miriam que viven en una casa. El Golem termina siendo algo accidental, ya que aparece en un solo capítulo, explicándose aquello que significa, es decir, que se aparece cada 30 años; y poco más.

R. Robert Walser (1878-1956). La oficina como espíritu de nuesto tiempo.

Walser, perteneciente a una familia de clase media, es un ejemplo más de autor que se debate al comienzo entre la vida de oficina (a los catorce años Robert entra como aprendiz en la sede del Banco Cantonal de Berna; después trabajará en un departamento de anuncios de una editorial) y su decidida vocación por la literatura y el arte. A continuación es un oficinista ayudante de contable… Y escritor. Robert Walser fue un escritor que padeció finalmente problemas mentales.

Robert Walser es conocido sobre todo por su obra *El paseo*, 1917, donde el autor nos propone detenernos en la visualización de lo cotidiano y el disfrute del paseo por una ciudad. Otras obras son *Los hermanos Tanner* (1907), *El ayudante* (1908), y *Jakob von Gunten* (1909)…

Nos fijamos, sin embargo, en el libro *Desde la oficina, sobre la vida de los empleados*[1396]. Nos interesa esta obra porque es representativa de un nuevo género literario que se fija en "el oficinista" como protagonista. Esta idea nos parece muy interesante, porque refleja el espíritu de nuestro tiempo. Si a principios de siglo XX fue significativa esta idea, su importancia en la actualidad es mayor si cabe, ya que el

---

detrás de él. Cada sombra puede convertirse en la corporación de sus temibles rasgos, su propio aliento suena como el negro vestido de seda…".

[1395] Escrito en 1915. Manejo la tercera edición de la editorial Tusquets de 1982.

[1396] Ed. Siruela 2016.

porcentaje de personas que trabajan en oficinas es mucho mayor incluso. Hasta el punto de que la oficina se ha convertido, a mi juicio, en el nuevo espíritu del tiempo. Esta constatación de que el mundo se ha convertido en una oficina es en realidad el punto de partida de todo. Ya que su verificación nos permite una reflexión. Nos permite una posible reacción de algún modo. Nos permite pensar si la realidad ha de ser así. Seguramente sí, y no puede ser de otra forma. La idea conecta con la renovación social de lo burgués. Ya no estamos ante el hipócrita de costumbres. Más bien, estamos ante un "pobre hombre", que no tiene interés de ningún tipo. Ni siquiera habría interés narrativo en una persona así, que no tiene nada que decir, gris y sombrío. Y, sin embargo, esto es lo que hay, lo original, lo que hay que contar. Es más una víctima, el sujeto representativo de nuestro tiempo, que un verdugo. Hasta merece nuestro cariño, por su miseria. El problema es que el oficinista no lo percibe. En realidad, el oficinista está contento. El problema está solo en aquellos oficinistas que no tienen alma oficinista. Artistas de vocación. La tensión está servida. Solo algunos pueden o mejor consiguen escapar. Si la espiritualidad es el reclamo unánime de la literatura del momento, la falta de espiritualidad se asociaría más este entorno que a los vicios de ese otro burgués prototípico.

Seleccionamos unas frases representativas de este libro de Robert Walser, aunque todo el libro es un relato sin desperdicio. El libro empieza diciendo: "pese a ser un personaje muy conocido en la vida al oficinista nunca le han dedicado un comentario escrito al menos que yo sepa. Acaso sea demasiado cotidiano, demasiado inocente, pálido y depravado, de escaso interés, ese hombre tímido, con la pluma y la tabla de cálculo en la mano, como para convertirse en tema de los señores literatos…". Y después: "el mundo y el ámbito de actuación de un oficinista es la limitada, insignificante, miserable, árida oficina…". "Nuestro hombre en la conversación participa con prudencia, otra señal de aventajada inteligencia". "…Es frecuente que un oficinista se quede sin empleo…" y es que "un oficinista, mientras está colocado, es un caballero a medias…" "pero si es despedido es despreciado…". "El oficinista comete faltas adrede para escuchar de vez en cuando una reprimenda……". "Aburrirme y meditar sobre cómo podría frenar el aburrimiento, en esto consiste mi auténtica ocupación…" "Soy un hombrecillo insignificante, lleno de sensiblerías inútiles para enfrentarse a la vida y, si alguna vez me fuera mal, no podría soportar la dureza de la existencia", etc.

S. Peter Altenberg (1859-1919). ¿La bohemia como solución?

Hay en la literatura de este tiempo una actitud crítica con lo que denominan burguesía. Al final la crítica a lo burgués es una crítica a "una actitud". **Peter Altenberg**[1397] nos muestra una actitud genuinamente antiburguesa pero irónica, graciosa o amable, bohemia en definitiva, y no tanto rebelde en sentido de odio, o de seria y altiva beligerancia. Su obra esconde páginas realmente exquisitas (quizás las más logradas o graciosas sean las páginas dentro del relato "Nuevo, viejo", escritas con una gran ironía). En otros lugares nos dice: "Peter eres el pregonero en el parque de atracciones de la vida. No cualquiera se presta a ello. Es una profesión como las hay otras; significa devolver la vista a los ciegos, el oído a los sordos, el sentimiento a los insensibles, la capacidad de derroche a los avaros…… ("Descubrimiento"). "Sí, deseo que la mentira muera asesinada

[1397] Todos los relatos que cito en el texto están recogidos en el libro Peter Altenberg, *Páginas escogidas*, edición, traducción y notas de Adan kovacsics, ed. H-O, 2022.

(“Tiempos de guerra”). Escribe a modo de secuencias breves; a veces aforismos (“las cosillas que escribo”, dice en su obrita acaso más famosa “Como yo lo veo”). De hecho, considera que en un aforismo puede estar implícito un libro entero. “Los aforismos son aquello de lo que otro, si se le ocurre, hace un largo ensayo. ¡Gracias a Dios no se le ocurre!”

Pese a ello, en realidad Altenberg solo tiene un tema en mente: la belleza de la mujer y su sacrificio social, en una sociedad embrutecida y carente de sensibilidad y donde los hombres utilizan a las mujeres para su propio beneficio sin apreciar sus cualidades (así, en “Como yo lo veo”). Son tremendamente frecuentes los pasajes de este tipo, por ejemplo: “jamás en mi vida he concedido importancia a nada que no fuera la belleza femenina, la gracia de las mujeres, tan dulce, tan infantina!...”.

Otras veces aparece un Altenberg mujeriego o descarado, pero amable y siempre generoso con las mujeres; algunas veces estas se aprovechan de él pidiéndole regalos, pese a tener bajos recursos económicos. Eso sí, “solo los hombres constituyen el elemento pérfido, desean tomar a las mujeres para cebar sus siempre hambrientas vanidades”. En sus relatos, las bellas mujeres (a veces por influencia de sus padres) terminan sucumbiendo a los señores ricos. “La brutalidad de los hombres no solo se demuestra en la guerra, sino ya en el pacífico trato privado” (“Fragmentos”).

En su obra hay toda una crítica social frente a actitudes burguesas del tipo expuesto. Nos describe, con más o menos gracia, hombres miserables. Personas que condenan todo a la utilidad y desprecian lo bello. Solo la mujer y el poeta se salvan de esta mediocridad de formas de vida. Las cosas importantes se relegan a un segundo plano. Esta actitud crítica, según el autor y todos los estudiosos de su obra (que no son pocos), se considera antiburguesa. No faltan páginas ironías contra la administración de justicia, burlas contra la sociedad de las charlas superficiales y el aburrimiento constante.

En el relato “Estampas de la vida humilde” (en concreto, en “La mecanógrafa”) nos pinta una oficinista satisfecha solo por el hecho de que gana 80 coronas al mes. Con esto acaba todo, sin mayores inquietudes. Este es el modelo de la gente en sociedad. Más actual no puede ser por tanto la descripción; todo se convierte en objeto de utilidad, se crea una felicidad ficticia. Lo que pretende Altenberg lo expresa en el trabajo “Así debería ser siempre”: “poner patas arriba el orden mundial de los burgueses”. Otras veces nos dice: “si te portas siempre bien, la gente ya ni se entera de que estás en el mundo” (Charla). En fin, Altenberg es el hombre que “prefiere morir de diarrea que de estreñimiento” (“Cosecha”, en *Apéndice a Pródromo*). Y afirma: “vosotros solo os reís de uno; yo en cambio de todos” (“Fragmentos”). O “el problema de los hombres es que se lo toman todo demasiado en serio”.

Es cierto que la sociedad pop, de nuestro presente, en cierto modo ha encajado esta realidad bohemia, mediante una poderosa apariencia de contestación-pop, entre proletaria e incluso burguesa. En cambio, el modelo de profesional carente de sensibilidad o embrutecido sigue presente, aunque atenuado. En todo caso, el bohemio hoy queda absorbido por una realidad falsa, del placentero contestatario-pop. Para eso, mejor ser burgués puro y no a medias. Cómo cambian los tiempos. Lo que en conclusión nos falta es el intelectual antiburgués no pop.

A mi juicio, el mejor relato sin duda de Altenberg (incluido dentro de "Nuevo viejo) es el titulado de "Las energías vitales". Cuántas veces hemos sentido con enorme fuerza la posibilidad de divertirnos noblemente incluso con un simple intercambio de palabras en espontáneas conversaciones, hasta que algunos sujetos se encargan de ir rebajando el entusiasmo, anulando incluso las ganas de conversar para caer en un estado de apatía. Pues bien, esta situación la describe magistralmente nuestro austríaco: "miles de impertinencias, indiscreciones de los hombres, nos destruyen las energías vitales acumuladas. A eso se suman las preocupaciones, la inquietud, los celos, alcohol, la mala comida, los camareros maleducados; todo, todo eso nos carcome día a día, hora a hora las energías vitales, y lo hace de una manera extrañamente debilitadora y paralizante que va preparando el terreno para la diabetes!" … "De pronto, uno se pone verde y amarillo y la elasticidad vital libre se apaga"… "Quien me debilita, perturba, paraliza en algún ámbito de mis actividades vitales me es hostil…" "Notar a tiempo las pérdidas de energías vitales y registrar alegremente las ganancias en la contabilidad de la vida acercaría a muchos a la apetecible posibilidad de superar los 100 años y ello fumando cómodamente en pipa…".

Nadie puede dudar de su sinceridad, en el sentido de haber hecho de su propia vida un personaje literario admirado en el mundo de las letras, aunque también ridiculizado a veces tanto por aquellas como por la sociedad en su conjunto. Estamos ante un poeta de verdad, que por hacer de su vida poesía termina padeciendo pobreza, enfermedades, burlas y calamidades. Sus amigos han de sostenerlo. Él vive en un café (no está mal) por las noches y duerme en un hotel durante el día. Todo un bohemio, creador de una ética antiburguesa y antiutilitarista. "Un poeta de verdad, de esos que no tienen para comer", dice en *Cuentos de la vida*.

No obstante, por hacer alguna crítica, posiblemente inmerecida, estamos ante un personaje que participa de esa característica intolerancia de lo humilde, por decirlo de alguna forma:

Primero, porque leyendo este tipo de obras al final parece como si el arte tiene que centrarse en descripciones irónicas y chascarrillos; parece como que las grandes sinfonías son algo innecesario o hasta ridículo o grandilocuente. De hecho, en algún sitio suelta alguno de sus chascarrillos con respecto a la novena sinfonía de Bruckner, una de las grandes obras de la humanidad.

Segundo, porque posiblemente algunos de los criticados por Altenberg simplemente se vieron abocados a ese modo de vida burgués o profesional por ausencia de otras alternativas; y las carencias de tipo poético pueden deberse a este hecho.

Tercero, al final la bohema termina teniendo algo de resentimiento e intolerancia. Así nos dice en *Como yo lo veo*: "¡Soy pobre, pero soy! ¡Soy del todo yo mismo! ¡El hombre sin concesiones! Mi vida ha estado dedicada a cultivar un entusiasmo sin mesura por esa obra de arte de Dios que es el cuerpo femenino"… "Quiero que estas palabras adornen mi lápida: amó y vio". Otras veces le sobreviene una sensación de fracaso.

Compartimos, no obstante, su vocación antiburguesa. Eso otro, frente al bohemio, es peor, qué duda cabe, es decir, el mundo de los personajes de los negocios y sus asuntos, sin vocación cultural alguna y sin inquietudes de este tipo. Pero, nuevamente, no

advertimos solución frente a los problemas, al menos una solución clara. Lo bohemio no satisface considerado en su conjunto, la alternativa menos aún.

Altenberg, pese a sus carencias económicas, triunfó al conseguir vivir con reconocimiento conforme a su propio arte, o concepción de la vida y de este mismo. Nos preocupan más esos otros Altenbergs que no consiguen reconocimiento alguno; o esos otros Altenbergs que tienen que iniciar una andadura contraria a su propia naturaleza o temperamento.

El vienés consiguió ser un escritor muy reconocido por todas las grandes figuras del momento (Karl Kraus, Adolf Loos, Arthur Schnitzler, etc). Su caso no fue el del bohemio marginado y desconocido. En su estilo, Altenberg no fracasó (tuvo el privilegio de ser un "hombre sin atributos"); cosa distinta es que su estilo conduzca a un modelo de fracaso.

T. **Gustav Landauer (1870-1919)**

Evidentemente, el protagonismo en la crítica antiburguesa no lo tienen este tipo de autores, como Altemberg, ya que dicho protagonismo correspondió finalmente a autores más relacionados con la política (aquello otro no otorga fuerza).

Esto es, posiciones marxistas, socialistas o anarquistas. Serían infinitas las citas en este sentido. Siguiendo el enfoque característico de este trabajo, nos fijamos en algún autor de la órbita alemana de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, nuevamente. Así, Gustav Landauer, pregonero del colectivismo, hasta el punto de reivindicar las costumbres y el espíritu de la comuna cristiana medieval, como Kropotkin y William Morrisel. Nos interesa, de Landauer, destacar cómo esta actitud, envuelta en anarquismo, puede ser mística y espiritual (puede verse su obra *La crítica del lenguaje de Mauthner* [1398]).

U. Karl Kraus (1874-1936)

Karl Kraus es conocido principalmente como autor criticó-satírico, con algo de talante destructivo, y pese a todo pacifista, editor de la revista *La Antorcha* ("Die Fakel"), activista cultural, sobre todo preocupado por la pureza del lenguaje, hombre de café, perseguidor de periodistas (a quienes culpa de todos los males de su tiempo, sobreestimados a su juicio como medios de información), censurador de la "moral en zapatillas" y de la estupidez humana, judío pero católico más bien caótico, partidario bastante de la autonomía estética, amante de los aforismos, buscador de la verdad en una Viena de cartón, y algo actor [1399].

[1398] Editorial Herder 2015.

[1399] *Karl Kraus y su época*, Ed. Trotta (edición de Bernd Marizzi y Jacobo Muñoz), 1998.

Amigo, por cierto, de Altenberg, Karl Kraus [1400] también, como aquel, cultiva los aforismos. Algunos son prototípicos del rechazo frente a lo burgués ("El burgués no tolera nada que no se entienda dentro de casa"), del asco a la realidad y de la necesidad de una realidad paralela ("hoy no convencido con la modernidad, Yo creo, debido al asco que me produce lo hallado").

Esta actitud puede encubrir un fondo de aburrimiento ("El filisteo se aburre y busca aquellas cosas que no lo aburen. Al artista le aburren las cosas, pero él nunca se aburre").

Así, nos dice que la Cultura artística está en contacto directo con la "enfermedad" ("La literatura actual se compone de recetas extendidas por los enfermos").

Y, sin embargo, es irrenunciable esa idea de querer un arte vivo o regidor de las cosas ("El esteta es el auténtico seguidor de la Realpolitik en el reino de la belleza")[1401].

Mediante esta selección de aforismos podemos haber construido un puzle expresivo de su pensamiento.

Otra clave, muy presente asimismo en el expresionismo, es el pacifismo. *Los últimos días de la humanidad* de **Karl Kraus** [1402] es una sátira o ridiculización de las guerras, tomando como referencia la Primera Guerra mundial. Se trata de unos diálogos teatrales hechos para la lectura, aunque el autor los adaptó a teatro. Son distintas secuencias donde se expresa con vulgaridad el fenómeno bélico. Son interesantes los pasajes dónde el personaje femenino "La Schalek", a modo de una reportera, pregunta a combatientes acerca de *las sensaciones* que tienen bombardeando ciudades y matando personas, sin que los interrogados sepan responder.

En distintas escenas se ridiculiza la guerra; así, en la calle, en las universidades, en las fábricas, en los locales nocturnos, en las esferas de gobierno… Se describen algunas atrocidades de la guerra con tono vulgar, despectivo y humanizado. También comportamiento de militares. En la escena 23 del cuarto acto una mujer escribe una carta a su marido, en la guerra, diciéndole que está embarazada de otro.

Selecciono, de los textos irónicos, esta otra parte procedente de un relato de una señora austriaca hablando sobre la guerra: "solo tengo dos hijos que, lamentablemente, no son útiles todavía para el servicio militar, sobre todo porque para desgracia nuestra, uno de ellos es una niña… Pero mi chico ya estuvo en el frente, y, naturalmente, murió como un héroe, porque si no si me hubiera vuelto ileso a casa, pongamos por caso, me moriría de vergüenza… hemos tenido un sabroso caldo de cubitos crema cacao Hindenburg…".

Es interesante la reflexión según la cual obviamente todas las diferencias sociales han quedado suprimidas de entrada.

[1400] Karl Kraus, *La tarea del artista*, Edit. Casimro, 2021.

[1401] Karl Kraus, *Apocalipsis*, Edit. Gogot 2014.

[1402] Editorial Hiru 2010.

La idea de la Cultura -como algo genuinamente alemán- está presente también en el tercer acto escena octava, de *Los últimos días de la humanidad* de Karl Kraus [1403], cuando, con su tono ridículo característico, hace unos poemas sobre la guerra, diciendo: "solo sé una cosa, y es la verdad pura, que los alemanes tenemos Cultura. De todos los dones de que disponemos es ella, sin duda, el mejor que tenemos. A Schiller y Goethe solemos rezar, después de ponerlos sobre nuestro altar... ¡Con Cultura adorna su hogar el alemán!

5. Interés del expresionismo como corriente literaria.

A lo largo de este trabajo hacemos muchas alusiones a autores que pueden englobarse dentro del expresionismo, con las reservas procedentes en este tipo de casos. Nos interesa incidir en este movimiento, porque nos sirve para poner de manifiesto el influjo en la sociedad de corrientes de tipo antisocial (muchas veces bajo la actitud "antiburguesa"). Y nos sirve para poner de manifiesto la representación de esos elementos de riesgo desde un punto de vista social, inherentes al arte. En general explicamos las obras de autores que hoy día se consideran en el entorno expresionista.

En el año 1909 tres estudiantes de arquitectura se instalan en un atelier de Dresde: Kirchner, Heckel y Smith-Rottluff. Quieren seducir; nace el expresionismo; los artistas actúan casi por instinto; en la pintura es característica la brutalidad de los colores y la violencia de los paisajes, los colores vivos a modo de grandes manchas de color intenso verde, o trazos de rojo, negro o azul. Munch, Ensor, Rols, Redón y Kubin arrastran a los escritores y a los músicos atonales. El realismo y el romanticismo quedan atrás.

El expresionismo no busca representar la realidad objetiva, sino su expresividad a través de la emoción o efecto que aquélla produce al artista creador. En este mundo se da entrada a la distorsión, la exageración, la fantasía, el primitivismo, la aplicación dinámica de las formas. De hecho, en el arte pictórico, el objeto pasa a un segundo plano; sólo después de pasar por el filtro del artista, la realidad artística creada es como remotamente tendrá en aquélla su punto de referencia[1404].

El paso del impresionismo al expresionismo a veces se ha caracterizado como el paso de lo burgués a lo antiburgués. Hay una actitud de rechazo frente a la realidad. En literatura predomina la actitud intelectual de protesta con vigor espiritual contra el mundo burgués y mediocre y contra el materialismo y mecanización de la sociedad[1405].

[1403] Editorial Hiru 2010.

[1404] Los pintores del grupo "Die Brücke" (Ernst Ludwig Kirchner, Heckel, Bleyl y Schmidt-Rottluff) y después Kokoschka y Schiele en Austria y otros muchos *se fijan en* aquello que por su especial duración y persistencia presenta una expresividad especialmente acusada e intensa: la ansiedad, la violencia, la frustración, la atmósfera cargada, el grito. Los trazos son vastos y crueles, los colores crueles y rápidos, lánguidos. *El resto* no interesa, no existe en esta realidad artística, no es realidad.

[1405] Pueden citarse los nombres de Strindberg y Wedekind y Reinhard Johannes Sorge y su obra *Der Bettler*, 1912. De esta actitud sería también fiel reflejo la ópera *Lulu*

Se "oye el expresionismo" en la música de Richard Strauss, y sobre todo de Gustav Mahler a través del retorcerse de los sonidos y la conversión de éstos en largas e irreales y exageradas cadencias como prolongadas algunos segundos más de lo que les correspondería, como llevadas por un impulso dilatado y de gozosa intensidad. Con fuerza caen y se suspenden los sonidos y se prolongan delirantes en el vacío para terminar las notas distorsionándose y evanesciéndose.

Obligada referencia son Alban Berg y Anton Webern junto a Arnold Schönberg. Destacamos la ópera Lulú del primero de los citados, autor también de Wozzeck, inspirada en el Woyzeck del clásico Georg Büchner.

Entre los expresionistas alemanes llega a arraigar la convicción de que, siendo la "*realidad*" absolutamente insoportable, había que ser antiburgués, ácrata y dedicarse a "romper las convenciones sociales" (Eberhard **Rebling**). Sólo después de experimentarse la barbarie y el horror de la guerra es cuando el intelectual corrige aquella primera afirmación según la cual "la guerra es un fenómeno natural e inevitable", moderando entonces su discurso antisocial [1406]. El mensaje intelectual no puede quedar desprovisto de realidad. El mensaje intelectual no es necesariamente arte gratuito, "*solo arte*" que dijera Valéry, o una suerte de "belleza pura e irreal" de un Jorge Guillén. El derrotismo es la clave a partir de 1945. Es la clave subyacente del mundo actual.

La idea schilleriana, de que el arte es aquello que es capaz de imponer su propia regla o código, no deja de ser un bello insulto a la realidad misma. Pero es una idea bastante presente.

Los sentimientos que producen este tipo de obras literarias tienen un código artístico, siendo nociva su traslación a lo social.

En el teatro, los personajes encarnaran roles sociales, perdiendo la personalidad más definida de antes. Se busca lo prohibido, a veces lo irracional, la libertad, el lenguaje patético o exaltado, dinámico. Destacó Max Reinhardt, director del Deutsches Theater.

Además del teatro, proliferaron los **cabarets** de variedades, combinación de baile canciones, drama y otros números, para provocar y hacer pensar al mismo tiempo que divertir, como por ejemplo el Die Fledermaus (El Murciélago) en Viena; el Die Brillo (Las Ojeras) en Berlín[1407]; y el Die elf Scharfrichter (Los Once Verdugos) de Múnich. La

---

de Alban Berg. Lulu, mujer de varios hombres y codiciada por otros tantos, representa la fascinación que produce la hembra, así como la degradación de la persona.

[1406] *3. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik* 1989.

[1407] Christopher Isherwood, *Historias de Berín,* Ed. Debolsillo, 2010. Recordamos también el cabaret Voltaire fundado en 1916 en Zúrich. Y Sebastian Haffner, Historias de un alemán (memorias 1914-1933), Edit. Destino 2000. El libro citado en último lugar tampoco es una obra que consiga reflejar los ambientes del Berlín lúdico de los años veinte. Más bien, es la historia de un jurista que observa la degradación de las instituciones al paso que va tomando protagonismo político el nazismo. En realidad, es

Alemania de entreguerras vive un momento de ocaso de la política donde contrastan las más variopintas corrientes intelectuales: ultrapacifistas e internacionalistas (piénsese en el contexto general de la Sociedad de Naciones), junto a la proliferación de *cabarets* literarios, *shows* eróticos, intelectuales expresionistas que huyen asimismo de la realidad, bailarinas *performances* contra los "*Adlige*" (o nobles que consideran como ideal de vida la heroicidad), o contra la agresividad del género masculino. Destacaron Malene Dietrich, Lotte Lenya, Claire Waldoff o Annite Berber[1408].

Vivimos una sociedad impregnada de lo cultural. Un mundo intelectual el alemán con todos sus atractivos y sus riesgos, un gran *vaudeville*[1409], logrando llevar a su última expresión esa idea clave de Schiller, según la cual "es arte aquello que pone su propia regla". Dejamos fuera de ese trabajo el dadaísmo.

Una idea presente en el momento es el posible devenir hacia algo superior o posibilidad de un mundo mejor, presente desde Nietzsche, por ejemplo, en Georg Kaiser… En general, en la época, hay grandes ideas y proyectos en el ambiente, cuya realización pueden conllevar violencia. Por eso, los que más propugnan estas tendencias, contagiosas en extremo, por su atractivo, en el fondo de esencia artística, es decir, las tendencias antiliberales (comunistas o fascistas) propugnan causas o programas a los que hay que sumarse con ese grande objetivo, asumiendo empero el riesgo de la muerte y, por lo tanto, provocando crímenes. Hay un claro contagio de intelectualismo o de ideas prototípicamente artístico-culturales. Prima una posible actitud antiburguesa, siguiendo terminología de la época. La Cultura, inmersa en la sociedad, implica una actitud de riesgo.

En la sociedad encontramos vestigios aristocráticos, junto a burgueses o profesionales preocupados por su mejora (o subsistencia) económica, y también, finalmente "antiburgueses" idealistas vinculados generalmente al arte, o bien a la política a través de posiciones ideales o extremas, incluso utópicas a veces. Lo artístico-cultural tiene un cierto valor rector socialmente. Influye y determina el diseño social.

---

una crónica política del momento, donde se van relatando los distintos acontecimientos políticos en ese período entre 1914 y 1933.

[1408] Suele citarse a Christopher Isherwood, *Adiós a Berlín* (manejo la edición de la biblioteca El mundo 2002) como ejemplo de la descripción del mundo berlinés de los cabarets. Sin embargo, tras la lectura de esta obra, observamos que lo berlinés es un puro trasfondo. Cierto que también el autor cuenta con personajes de inspiración berlinesa, pero al final no se consigue, a mi juicio, en este libro una descripción de la Alemania de los años 20 y 30, más allá de por algunas referencias indirectas. No parece un libro recomendable.

[1409] Recordando la sociedad berlinesa de Weimar: el peinado a la garconne, el ángel azul como realidad viva, las voces de George Grosz, Rudolf Schlichter, Christopher Isherwoo, Magnus Hirschfeld, o el Willkommen in Weissen Maus, la película Caja de Pandora (Die Büsche der Pandora, 1929) donde el raciocinio del caballero que simboliza un posible orden social termina sucumbiendo ante la atracción irresistible de la prostituta Lulú, pese a que también termina de forma desdichada y degenerada. El agua se vuelve primero multicolor pero finalmente turbia. Dangerous Ideas.

La Segunda Guerra Mundial no significa solo millones de muertos. Significa la necesidad de una renuncia ideológica en relación con todo aquello que pueda llevar a un escenario de riesgo. Ante la experiencia tan cruel que se produjo. Si es preciso hay que sacrificar tendencias y valores y hasta instintos humanos naturales. Esto último no lo apreciamos, pero se manifiesta. Llegamos así al mundo burgués reformado, que no puede tener posible contestación. No solo por esto. También porque los hijos del proletario o trabajador pasan a tener igualdad de oportunidades para llegar a puestos relevantes socialmente. Desde el momento en que, más o menos, hay igualdad de oportunidades y un hijo de trabajador puede llegar a tener, con su esfuerzo, un puesto relevante en sociedad (si es que esto, realmente, existe ya), la lucha de clases o sin mirar deja de tener sentido. Eso sí, el problema de lo burgués no hay quien lo resuelva.

En la pacificada (esencialmente) sociedad del presente, se manifiesta una mezcla de lo proletario y de lo burgués, por seguir las concepciones de ese otro momento. Desaparece como ratio la aristocracia. El problema no es que desaparezca asimismo el intelectual; de hecho, está en descrédito (¿qué se salva, empero, del descrédito?). El problema es que desaparezca la idea del arte como esencia posible rectora de lo social.

¿El arte? Esa noble institución. Que incluso tiene virtudes terapéuticas, según dicen todos. Pero que también se asocia con la melancolía y la depresión. Lo evidencia la pura realidad. Adentrarse en el mundo del arte es adentrarse en lo desconocido y siniestro. El genio roza la locura.

Pero, generalmente, no es locura. Es simple pérdida de tiempo. Está contagiado de elementos enfermizos, nocivos o perversos. Impregnar -la sociedad- de principios que representen lo artístico-cultural es cuando menos un riesgo. Y, sin embargo, afortunado el que pueda renunciar al arte. Una vez conocido, todo lo demás parece intranscendente.

Tanto el expresionismo como después el nazismo son "expresión" de un mismo problema de exceso de intelectualismo, en el sentido de "exceso de arte", en sus distintas manifestaciones: la variopinta del vodevil y la intransigente del fanatismo. Dos manifestaciones del arte, una cruel y otra amable; grotesca y pulverizadora. Lo social queda subvertido por el degenerado arte, al servicio de una causa mayor, una causa grande, artística, que está por encima de las voluntades y del orden social. Este ha de servir a aquello otro; el mensaje no puede ser más grande, y más catastrófico.

Nos hacemos eco de "La nueva objetividad" (*Neue Sachlichkeit*), por su rechazo al expresionismo, entre 1910 y 1933. El creador del término fue el crítico Gustav Friedrich Hartlaub (1884-1963), director del Kunsthalle de Mannheim. En música se suele considerar a Ernst Toch (1887-1964) dentro de esta tendencia. Y en pintura a Otto Dix (1891-1969) o George Grosz (1893-1959)[1410].

6. Otros autores.

A. Heinrich Mann (1871-1950).

[1410] Nos remitimos también a Paul Scheerbart, *La arquitectura de cristal*, 1915; en 2002 lo editó el Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos de Murcia.

Nos hemos referido a Heinrich Mann al hablar de su hermano Thomas Mann (este era el segundo, detrás de Heinrich), precisamente porque los debates entre ambos presentan temas relevantes del pensamiento alemán de la primera mitad del siglo XX. Nos remitimos, pues, a los comentarios hechos supra sobre el contexto familiar de los Mann. Añadimos que Heinrich inició la andadura literaria temprana y de forma más intensa al comienzo que su hermano; posiblemente fue una referencia para Thomas al comienzo.

Heinrich Mann puede considerarse un antecedente claro o introductor de los nuevos modales de la "sociedad pop" de nuestro tiempo. Su ideario es crítico con la autoridad, tanto de la familia (puede citarse *El documento robado* de 1897), como del Estado o de la idea de patria, como también del profesorado… (*El profesor Unrat* o *El Ángel azul*). En las obras de Heinrich Mann no están presentes esos postulados de alta Cultura que pueden llevar al ofrecimiento o propuesta de un orden social distinto al que se constituye sobre la base de pautas democráticas.

El profesor Unrat (en realidad, se llama "Rat" pero todos le llana "Unrat", que significa "basura) es en principio una sátira, escrita con mala uva, frente a un profesor de instituto. El autor nos pinta un tirano. Pero, tratándose de un profesor de instituto, al final más bien parece un personaje cómico. De hecho, esta es la impresión que saca el lector.

En la novela, el docente es el típico personaje que, por tener un determinado poder, se recrea en el mismo y abusa de él[1411]. La obra es divertida al máximo, y con decir esto podría bastar para animar a su lectura.

Unrat es además un hipócrita porque quiere prohibir a sus alumnos que acudan a un espectáculo musical (porque considera que corrompe a sus alumnos) y, sin embargo, él termina acudiendo a diario, sucumbiendo a los encantos de la artista cabaretera Fröhling.

Una reflexión: este tipo de obras progresistas tienen el problema de que, sin querer o queriendo, lanzan a veces mensajes implícitos que pueden ser discutibles. Por ejemplo, cuando el autor asocia el personaje (situado en contra del lector) con la defensa de obras literarias clásicas. En definitiva, el "personaje ridículo" es el que defiende lo contrario a lo moderno, afianzándose en lo clásico, cuando en realidad lo clásico no tiene por qué tener esta asociación, entendemos.

En "*El profesor Unrat*" la música no alcanza el interés filosófico que aquella adquiere en las obras de su hermano. Aquí, la música simplemente es parte de un cabaret. Esta obra, por tanto, encaja perfectamente con el espíritu de nuestro tiempo, basado en la soberanía pop. Es todo un precursor -el autor- de lo actual. Por eso mismo, surge la duda de si realmente hoy interesan estas obras satíricas con los profesores y con la idea de autoridad; o si hemos avanzado tanto que los merecedores de la crítica social son actualmente los alumnos y no los profesores. Es decir, el pueblo en general, ya no sería la víctima, sino el nuevo poder. Si valoramos el libro en clave literaria, está tan lograda

[1411] Se dice, por ejemplo: "¡Lo peor es que Lohman (un estudiante) parecía poner en duda a los tiranos! La excitación de Unrat iba en aumento al pensar en la humillación que tenía que sufrir la mal correspondida autoridad, de la que podía mofarse un subalterno…".

la configuración de los personajes y ambientes…, que no cabría añadir más[1412]. Pero es que el propio autor parece querer ir más allá.

El caso es que no solo el profesor es objeto de crítica social. La artista, entre bromas y veras, aprovecha la ñoñería del profesor para ascender de dignidad y condición[1413], sin renunciar a su vida mundana (sistemáticamente sigue manteniendo relaciones con otros hombres). Por su parte, la sociedad retira el saludo al profesor por el hecho de haberse liado con una mujer de este tipo y hace comentarios chismosos de todo tipo, cuando en puridad comete los mismos vicios o adulterios que aquella otra[1414]. El profesor ridículo parece como si, al menos, ha sido noble, al dar el paso que ha dado, aunque sea un ser ridículo. Al final muere Unrat de una forma un tanto accidental, tras una escena final de un ataque de celos.

Dejando ya esta obra, añadimos que, frente a los titubeos ideológicos de Thomas Mann, se revela que Heinrich "tenía razón". Tenía razón en su apuesta por lo democrático y el antiautoritarismo (podemos recordar obras como "*Zola*" y "*El súbdito*" en alemán "*Der Untertan*") y otras posteriores. Apoyó, sin fisuras, la República de Weimar. Satirizó el mundo burgués, del que pretendía liberarse (*Las diosas*, de 1903) etc.[1415].

En sus comentarios sobre otros países o Culturas, parece estar más atinado o centrado que su hermano Thomas. Fue una persona de talante abierto. Se mostró crítico con lo alemán; y fue capaz de advertir algo que no es para nada fácil en Alemania, es decir, la necesidad de que Alemania aprenda de otros países. Y nada menos que de los "Südländer". Heinrich llegó a afirmar que las Culturas mediterráneas, fijándose en especial en Italia, eran por naturaleza un modelo más democráticas que Alemania, donde costaba más esta apertura. Este rasgo del autor nos parece especialmente singular en un contexto como el alemán; y meritorio, pues, en un contexto como el de su país durante todo el siglo XX, al menos.

Anticipó este otro Mann, incluso, la idea de la necesidad de una Comunidad Económica Europea, y de una Unión entre Francia y Alemania, lejos de las consideraciones de su hermano, y de tantos otros, sobre la necesidad de preservar la

---

[1412] Los comentarios irónicos están escritos con gran maestría; así, cuando la artista dice al profesor Unrat que se vaya para casa pero que "no olvide volver mañana por aquí de nuevo, porque de lo contrario sus muchachos pueden cometer algunos excesos…".

[1413] "La propia artista Fröhlich se vio obligada a velar un poco por la conservación de algunos formalismos sociales… se dedicaba principalmente al adulterio, pero con todas las precauciones y ceremonial requeridos en el caso de una mujer casada en serio…".

[1414] "En aquella anticuada ciudad, dondelas virtudes y decoro ancestrales no permitían más que algunas diversiones insulsas y aburridas… se alternaba con mujeres que no eran auténticas fulanas ni tampoco verdaderas señoras…

[1415] Isabel Hernández, "El escritor que quiso transformar el siglo con sus novelas", *Revista Turia*, 143, 2022.

identidad germana (*Macht und Mensch*, 1919). Fue un acérrimo opositor al nacionalsocialismo; por lo que tuvo que emigrar a Francia y después Estados Unidos.

Heinrich apostó por la novela social, político moral, separándose de la "novela de formación" como género tradicional dominante en su tiempo. En principio, tuvo un carácter un tanto asocial, pero no tanto: llegó a ser Presidente de la Academia prusiana de las artes en 1931.

No obstante, sus formas son tan radicales que acabó cayendo en un burdo comunismo; se manifestó constantemente a favor de la Unión Soviética, impartió conferencias a favor del comunismo, y, de hecho, fue afamado en la República Democrática alemana después de la Guerra Mundial, donde pensaba instalarse, aunque la muerte lo impidió. De hecho, en su propio estilo literario, crítico con lo burgués, refleja un cierto maniqueísmo en la exposición de sus personajes y posiciones.

B. Walter Hasenclever (1890-1940)

Hasenclever procedía de una familia de clase burguesa alta, su padre era médico. Hasenclever es un caso más, de escritor que estudió derecho (después, también, filología y filosofía), en concreto en Oxford, Lausanne y Leipzig[1416]. Otro apunte más sobre su vida (no nos extendemos en esto generalmente) es que el autor se suicidó cuando entendió que los nazis entraban en Francia y que acabarían con su vida. Una obra conocida es *Antígona*. Y, en especial, la titulada "*El hijo"*, una pieza de teatro que suele considerarse emblemática del expresionismo.

De "El hijo" manejamos la edición en alemán[1417], ya que no observamos edición en español ni tampoco estudio alguno. El argumento del libro es sencillo: se trata de un hijo que está disconforme con el trato que recibe de su padre. El hijo intenta mostrarle que la relación entre padre e hijo debe basarse en la comprensión, la amistad y el amor. Pero el padre no entiende absolutamente nada de lo que el hijo le cuenta y reacciona de forma intempestiva. La crítica es, obviamente, a la autoridad paterna en cuanto tal.

En concreto, en el primer acto se producen unos diálogos entre el hijo y su maestro, expresando aquel su malestar en el sentido expuesto respecto de su padre. En la segunda escena del primer acto se contienen unos monólogos expresivos de los sentimientos del hijo. El segundo acto lo ocupan unos diálogos entre "una señorita" (una chica, diríamos hoy, la palabra empleada es "Fräulein") y el hijo (los personajes tienen esta denominación general, ya que el autor expresó en alguna ocasión que él se basa en prototipos y figuras). En la segunda escena del segundo acto entra en acción "el padre". El "hijo" le dice frases como estas (traduzco): "yo soy una persona que necesita comprensión… y habla con el corazón… necesito libertad…, rompamos las barreras entre padre e hijo, conviértete en mi amigo…".

El padre, sin embargo, contesta con frases como estas: "vete a la cama inmediatamente…, qué historias son estas de los sentimientos…, creo que estás loco…,

[1416] Mirian Raggam, *Walter Hasenclaver. Leben und Werk*, Hildesheim, 1973.

[1417] Ed. Reclam 1992.

debería haberte educado de manera más severa…, te he educado cumpliendo mi deber…, y sobre todo he procurado siempre alejarte de esta sociedad apestosa que tenemos hoy… creo que estás enfermo y no en vano yo soy médico y así te veo…".

En el tercer acto se rompen los diálogos entre los personajes en torno al hijo, ya que comienza la primera escena con unos diálogos entre miembros de una organización sociedad donde va a producirse un discurso. Después de pugnas y enredos, en conclusión, el discurso lo pronuncia "el hijo", con una proclama en contra de los padres llamando a la revolución.

En el cuarto acto tienen lugar unas relaciones amorosas entre el "hijo" y una chica. Y en otra escena el protagonista es animado por su amigo a seguir la revolución que ya ha empezado, o incluso a acabar con su padre. Finalmente acude un policía y se lleva al hijo a casa del padre, ya que este ordenó la detención de aquel y llevarlo esposado a casa. El quinto acto empieza con unos diálogos entre el padre y el policía. El padre suelta el típico discurso de los males de la juventud actual, la necesidad de un orden y del respeto a los padres y de los valores tradicionales..., indisponiendo al personaje con el lector. El policía intenta moderar ese discurso, ya que tiene una perspectiva no coincidente, en relación con sus propios hijos; seguidamente, se quedan el padre y el hijo solos y aquel amenaza con pegar con el látigo a su hijo; este paraliza este tipo de iniciativas de inmediato, situándose en una posición moral superior. Intenta persuadir al padre de que le deje libertad, incluso renunciando a su financiación; pero el padre se muestra contrario y amenaza con encerrarlo en un centro. Entonces el hijo toma el revólver y lo asesina…

Estamos ante un tema difícil. El autor sitúa la simpatía del lector en torno al personaje del "hijo", más humano. Qué duda cabe que este tipo de obras han ayudado a traer la sociedad del presente. El libro ante todo es una reivindicación de valores más humanos. Interesante es que, aunque muy en el fondo, se observa que el hijo tiene instintos peligrosos inaceptables (de hecho termina matando al padre, y antes declarando públicamente el odio a su padre y a todos los padres del mundo, lo cual tampoco es razonable). Esto último puede entenderse como "arte de novelar", para crear el debate necesario. Pero lo primero que se aprecia es la causa del hijo frente a la injusticia del padre. En definitiva, cuando el mundo está regido por el principio de autoridad es aberrante. Pero, cuando no hay autoridad, la vida pierde sentido y se produce un gran vacío. Recuerda la obra por tanto a "las cartas a su padre" de Kafka. El libro es ante todo una expresión de sentimientos, más allá de contener un argumento, que pasa a ser secundario. Es una sucesión de sentimientos y sentimientos o sensaciones.

C. **Otto Weininger** (1880-1903)

Se atribuyen ciertos rasgos expresionistas a la obra del precursor y tristemente rápidamente desaparecido por suicidio Otto Weininger**,** otro de los referentes de la literatura alemana**.**

Nos fijamos en su obra *Sobre las últimas cosas* [1418], que escribió junto antes de morir entregándosela a un amigo para que la publicara después de su suicidio; hecho, este último, que algunos ven consecuente con su propia obra.

[1418] Antonio Machado libros 2008.

Fue un autor considerado e incluso admirado en los círculos literarios y que tuvo impacto social (de hecho, su muerte fue un acontecimiento seguido por cientos de personas).

Su obra más conocida es *Sexo y carácter*, de la que *Sobre las últimas cosas* puede considerarse en parte una continuación. Sobre todo, en su parte inicial, con nuevas reflexiones sobre las mujeres en el contexto de la obra Peer Gynt de Ibsen[1419]. En principio, es un libro de erudición y maestría en la exposición de ideas con suma originalidad, muchas veces a modo de aforismos categóricos que se suceden y se enuncian de tal forma. De hecho, algunos capítulos son simplemente aforismos, uno detrás de otro. Es curioso cómo las partes más logradas de la obra son los ensayos, no los aforismos, pero construidos aquellos en el fondo a modo de su sucesión de aforismos categóricos.

Se comentan diversos temas. El libro son ensayos sobre Ibsen principalmente al comienzo, Wagner, Nietzsche, los animales, el amor, el tiempo, la ética, la metafísica, la ciencia, la Cultura, los judíos… Hay una cierta fijación con los temas del odio, la angustia y el miedo (también la superstición o los demonios). Esta temática sería la más destacable de la obra a mi juicio, por lo que aquí interesa al menos. Y aparecen distintos capítulos porque ya el comienzo comenta a Pascal y Nietzsche como personajes que simbolizan el odio a sí mismos, con pasajes de interés. Y en uno de los aforismos se dice que "el buena aforista tiene que ser capaz de odiar".

Estos pasajes que seleccionamos, sobre el criminal y el odio y la sociedad, nos parecen de especial interés, para representar el estilo y trasfondo de la obra: "el criminal nunca está solo, y al mismo tiempo es totalmente asocial. El criminal habla siempre con otros, incluso cuando parece estar simplemente pensando... Está contento cuando huye de sí mismo y toda su actividad es afán de escapar de sí mismo, afán que es inútil en sí. Como el miedo y el asco son idénticos, el criminal no solo tiene miedo siempre, sino que también le da asco de sí mismo. Así que el criminal justifica todo lo que hace ante otros, o se acusa ante ellos, o les convence en el pensamiento, les acusa, les vence (el hambriento de poder). Pero no está nunca solo porque siempre está funcionalmente ligado a las cosas y las personas. Mas precisamente por eso nunca forma parte de una pareja o un grupo, pues no puede entender ni interpretar las mentes ajenas, sino que depende de ellas. Por eso también miente siempre (pues uno no se engaña nunca a sí mismo, sino que siempre engaña a otros). El criminal ha asumido estas dependencias. Toda su vida es hipocresía ante los demás y la vida interior está en él como muerta… El abandono de su yo libre se expresa en él cómo odio contra todo aquello que aún es libre… El criminal odia allí donde este funcionalismo absoluto aún no ha sido establecido, así como odia su propia esencia inteligible. El odio es el paso previo al asesinato… así que el criminal odia enfurecidamente la idea de inmortalidad. Del odio se sigue al asesinato, de la negación se sigue la destrucción tan pronto como el modo de pensar se plasma en la acción. El robo y el asalto son demostraciones contra la particularidad del propietario y su derecho a la libre propiedad… precisamente ese es el mismo acto de desesperación, el afán de negar y contradecir el ser, de justificar el no ser… El coito es un sucedáneo del asesinato y solo una delgada línea separa al asesino de don Juan… Copular es la única forma de llenar el tiempo… Don Juan debe tener mujeres continuamente para no tener conciencia de sí

[1419] Por ejemplo, se afirma que "en el Peer Gynt la mujer no desempeña otro papel que el de ser la redentora del hombre".

mismo. Que el asesino asesine, que Don Juan seduzca, es el único medio para llenar el tiempo… Ambos se dirigen contra el aburrimiento".

C. Frank Wedekind (1864-1918)

Wedekind es una figura igualmente interesante, considerado a veces como un precursor del expresionismo. Puso un especial empeño en criticar la moral de los burgueses y sus comportamientos, mediante su oficio literario principalmente como dramaturgo. Al parecer, su padre se dedicó a la especulación inmobiliaria en Los Ángeles lo que permitió a Wedekind dedicarse a la vida antiburguesa. Llevó una vida bohemia, frecuentando prostíbulos. A su entierro acudieron numerosas mujeres de esos locales. Fue un antiantisemitas, oponiéndose a la mentalidad conservadora de su época.

En este sentido, su primera obra importante, y desde entonces conocida por el público *El despertar de la primavera* (1891) intenta provocar con escenas de sexualidad en tiempos de la pubertad, suicidio y masturbación. En el primer acto, Melchor y Mauricio intercambian conocimientos en materia de sexualidad y conocimientos de la escuela. Marta cuenta a Thea, Wendla que sus padres la pegan, así como distintos compañeros sobre las calificaciones escolares. Wendla pide a Melchor que la pegue para saber qué se siente. En el segundo acto Wendla pide a su madre que le explique qué es eso de que los niños los trae la cigüeña. Seguidamente se relata el miedo que siente Mauricio por haber tenido malas calificaciones, de cara a sus padres, lo que le lleva al suicidio. En el tercer acto, el padre de Mauricio reniega de su hijo. Y el padre de Melchor quiere llevar a su hijo a un correccional. Dos muchachos se confiesan en su amor entre sí. Wendla muere como consecuencia de tomar los abortivos que le entrega su madre. Mauricio se aparece a Melchor en el cementerio. Este le hace ver las ventajas de los muertos sobre los vivos y finalmente regresa a su tumba. En definitiva, la obra contradice el criterio de autoridad. En el lado negativo están los profesores del centro de enseñanza y los padres.

Encuentra éxito Franz Wedekind, con su personaje Lulú. Nos referimos a las dos obras de teatro que forman una unidad, primero, *Espíritu de la Tierra* ("*Erdgeist"*, 1895). Y, segundo, *La caja de Pandora* (1904). Inicialmente, ambas era parte de una misma obra. En cuanto al argumento, en el Acto primero muere su primer esposo de un infarto, al sorprender a Lulú con un amante. En el segundo Acto, fallece el segundo marido, al quedar impactado al descubrir el pasado de la protagonista. En el Acto tercero Lulú consigue que otro personaje principal (Schön) rompa su compromiso matrimonial, para casarse (ya en el Acto cuarto). En este, Schön, ante las infidelidades de Lulú, le da una pistola para que ella se suicide, pero ella dispara contra aquel. Como decimos, la representación continúa con la segunda obra citada, *La caja de Pandora*, donde se produce la liberación de prisión de Lulu, su sometimiento a chantajes, la recaída en la prostitución y su muerte a manos de Jack (al parecer, el Destripador), ya que las últimas partes de la vida de Lulu se desarrollan en Londres. Por un lado, fue un pieza censurada, pero, por otro lado, consiguió el patrocinio de Max Reinhardt y fue llevada al cine en 1929. Y, por si fuera poco, Alban Berg realizó una famosa ópera con el nombre de Lulú, ya que el compositor alemán había asistido a una representación y quedó fascinado por el libreto. Tanto la ópera como la película cambian algunos aspectos y producen un efecto algo distinto en el espectador, pero en esencia se mantiene obviamente el sentido de la versión de Wedekind.

Y, ¿qué sentido tiene? Lulú lleva a la destrucción de los hombres que va conociendo, incluso sin desearlo ella. Los hombres se enamoran, pero ella es amoral. Es una mujer que desea ser libre, pero, lejos de proclamas o manifiestos, simplemente actúa como tal. No está impelida por un programa o ni siquiera por una actitud. Su amoralidad es normal, no forzada. Es un personaje pionero de nuestro tiempo. Tampoco es realmente Lulú solo una prostituta, dado que tiene diferentes manifestaciones, es primero un animal alegórico, después también una esposa que llega a parecer honorable y viuda, es una mujer pasiva pero al mismo tiempo dominante, es por supuesto una antiheroína. En realidad, no tiene ideario. Selecciono estas frases, del comienzo del primero de los dos libros, es decir, del primer acto[1420]: "-oye, una pregunta, ¿tú crees en un creador?, -No lo sé. -¿Puedes tú jurar por algo? -No lo sé, déjame, estás loco. -¿En qué crees tú? -No lo sé. -¿Crees tú que tienes alma? -No lo sé. -¿Has amado alguna vez? -No lo sé (…)".

Con quien más relación tiene Lulu es con el personaje Schön, que echa en cara a Lulu que, gracias a él, ella ha podido mejorar de condición. Es claro que el libro reacciona contra el convencionalismo burgués pero va incluso más allá. No obstante, hoy día estaría superada esta obra, ya que la sociedad ha normalizado y absorbido perfectamente este tipo de personajes amorales.

La feminidad llega a ser ideal o "absoluta" en Frank Wedekind, *Mine-Haha o de la educación física de las niñas*[1421], una obra extraña sin argumento real, donde se describen las sensaciones de una niña en un internado. Los protagonistas serían la atmósfera creada y la sensualidad de los cuerpos femeninos. Otras obras de Wedekind son *El cantor de cámara, Hidalla,* o *Franziska* (1910) donde el personaje femenino presenta las ventajas ser hombre.

D. Carl Sternheim (1878-1942). La saga de la crítica a lo burgués.

Al igual que Wedekind, Sternheim mostró incluso obsesión en su crítica de comportamientos burgueses, en su opinión. No deja de ser curioso que él, sin embargo, llevó una vida burguesa gracias a la fortuna personal que adquirió a consecuencia de su segundo matrimonio con una mujer rica fundando la residencia Bellemaison, que fue punto de encuentro de artistas como Wedekind y Max Reinhardt (1873-1943). Más datos sobre Sternheim es que su padre era judío y su madre protestante.

Otra mujer veleidosa nos presenta Carl Sternheim en *Die Hose*[1422]. Pero esta obra es sobre toda una de las obras más representativas de la crítica a lo burgués, característica del expresionismo. En cuanto al argumento, la recién casada Luise, esposa del funcionario Theodor Maske, pierde las bragas en la calle, no estando lejos el propio emperador, mientras distintos visitantes lo aguardaban para saludarlo en un acto público en una avenida. El marido, ya en casa ambos, abronca a su mujer. Sin especial desarrollo o coherencia, en una escena posterior una vecina (Deuter) conversa con Luise, mostrando

[1420] Manejo la versión alemana, publicada por la Editorial Reclam, 2023 (edición a cargo de Erhard Weidl).

[1421] Alpha Decay 2016.

[1422] Traducido como *Las bragas*, Ed. Cátedra 2009. Original *Die Hose*, publicado por ejemplo por la editorial Luchterhand 1995.

esta sus deseos de una relación extramatrimonial, una vez ha aparecido antes en escena otro personaje (Scarron).

También otro personaje, Madelstam, intenta seducir a Louise. Parece como si estos personajes masculinos han aparecido como consecuencia de la caída de bragas de Luise en la calle. La posición del marido es un poco extraña en este momento. Acto seguido, Scarron, mediante palabras aduladoras, consigue seducir a la dispuesta Luise. En el momento álgido de su discurso amoroso, una vez aquella ha aceptado (hasta tres veces con un sí claro) tener una relación amorosa con Scarron, este desaparece yendo a su habitación (Scarron es un huésped en la casa de alquiler del matrimonio Maske). Ella acude tras él. En ese instante, en que ella llama a la puerta de su habitación, Madelstam, quien comparte espacio con Scarron, interrumpe la escena; y, acto seguido, llega el marido. Este es el punto culminante de todo el desarrollo precedente, ya que a partir de entonces parece que todo cambia. La obra da un giro brusco, introduciendo temas de contenido intelectual y filosófico con debates sobre Nietzsche y quiénes han de ser los personajes meritorios en la historia.

Finalmente, Theodor, el funcionario odiado por el lector, fortalece su posición y termina triunfando: Scarron se va de la pensión dejando pagado un año por adelantado, lo que permite un nuevo inquilino con lo que duplicar los ingresos; y el final es también feliz para la vecina Deuter, al convertirse en amante de Maske, pese a que aquella inicialmente lo odiaba y hacía de alcahueta en su contra. También Luise consigue su propósito de tener un hijo con su marido, opción que al comienzo de la obra se había descartado.

Esta publicación da pie a un análisis. En principio, es una de las obras expresionistas teatrales más representativas contra lo que se considera "burguesía" en el momento. Esta representa miseria espiritual. Lo único que le preocupa al personaje es su reputación formal, ni siquiera honor en realidad, sino la opinión qué de él pueda tenerse, o cómo le puede repercutir en el trabajo el suceso principal de esta obra que da nombre a la misma. Sin embargo, Theodor Maske termina triunfando. Aunque esto puede parecer una contradicción con la actitud crítica que se pretende frente al miserable personaje Maske, a mi juicio se reafirma la crítica cuando el autor hace ver que el mundo de los burgueses termina siendo lo más sólido y es inevitable, frente a la falta de consistencia que tienen las posibles alternativas de Luise y de Scarron.

Sternheim publica esta obra dentro de una serie satírica bautizada por el autor como de la heroica vida burguesa (*Aus dem bürgerlichen Heldenleben*), un título irónico por la falta de heroísmo de la vida burguesa y compuesta además de Die Hose, 1911, por Die Kassette (1912), Bürge Schippel (1913), Der Snob (1914), y Das Fossil (1916).

El expresionismo (siguiendo a Rodolfo E. Modern, *Historia de la literatura alemana*, cita que tomo de la edición de Pino Valero[1423]), se caracteriza por criticar de modo angustiado la miseria espiritual social. El expresionismo considera el arte como el medio por excelencia para conseguir la solución. Se dice a veces que, aunque se centró

[1423] Me refiero al prólogo de *Las bragas*, Ed. Cátedra 2009.

principalmente en la lírica es en el teatro donde consigue sus mejores frutos. Cultiva la estética de lo feo así como los temas del amor o la locura. Procuran un nuevo hombre y se fijan en el burgués para su transformación.

E. Franz Werfel (1890-1945). Decepción social.

El autor nació y vivió en el imperio austrohúngaro hasta que este quedó extinguido. De hecho, sirvió en el ejército militar en la Primera Guerra mundial en el frente ruso, aunque ya desde entonces manifestó tendencias pacifistas. Su biografía es curiosa; estuvo casado con Alma Mahler (en 1929), después de que esta se divorciara del arquitecto Walter Gropius. Su publicación más conocida es seguramente *Bárbara.*

La decepción de la persona, a causa de la sociedad se expresa en Franz Werfel [1424], *Weissenstein, el perfeccionador del mundo*: el personaje, allá por donde va, solo encuentra "asquerosidad". Más que denunciarla, en realidad, se limita a adoptar reacciones lógicas ante los hechos que se encuentra, pero ni de esta forma se libra de un castigo en toda regla. Por ejemplo, en uno de los trabajos que va desarrollando, la mujer del jefe se le insinúa y él, por ser noble con aquel, se lo cuenta a su jefe, pero este, indignado, lo despide, etc. Una tras otra, las experiencias son siempre iguales, en sociedad. Se revela que el personaje es incompatible con una sociedad donde las cosas funcionan solo "de otra forma".

Junto a la queja social, la decepción humana. En *La dura leyenda de la soga rota* nos describe con ironía Werfel las injusticias de este mundo. A modo de un episodio de la Guerra Civil española en Málaga, son ajusticiados inocentes, mientras que el personaje (un condenado, por crímenes comunes, por las instituciones de La República) por azar o por providencia se va liberando de la muerte en sucesivas condenas, hasta que al final encuentra un lugar digno en el ejército. En cambio, en *La danza de los derviches* se observaría una solución a este tipo de problemas: la mística y el placer estético que provoca del arte religioso.

Igualmente explícito es el ensayo de Franz Werfel, *Ensayo sobre el imperio austríaco*[1425]. Franz Werfel**,** a pesar de sus defectos, defiende al Imperio austriaco; nos muestra sus méritos. Con arte literario, consigue identificar Werfel el imperio con valores culturales en especial musicales y literarios (Mozart, Schubert, etc.). Esta obra repasa la historia de Austria y se centra en las virtudes del emperador Francisco José, expresando como se ganó la simpatía del pueblo y como pactó con las masas progresos sociales; también describe las desgracias personales del emperador, quien tiene que vivir la muerte trágica de sus más allegados incluyendo a su esposa Isabel conocida popularmente como Sisi, asesinada por un anarquista absurdamente. Describe la guerra como un fenómeno "de entusiasmo salvaje y de salvaje rugir de la masa en una embriaguez de anticipada victoria", frente al escepticismo que muestra el emperador

F. **Bertold Brecht (1898-1956).**

[1424] Los tres relatos de Werfel que cito se recogen en el mismo libro publicado por Editorial Pepitas 2022.

[1425] Ed. Mármara 2018.

De obligada cita, considerando su fama mundial. Tiene obras geniales como *La ópera de los tres peniques*.

Fue, en efecto, genial: preocupado por el respeto a las mujeres, sistemáticamente (pese a estar casado) mantuvo constantes relaciones amorosas con mujeres. Pese a ser comunista, pidió asilo en EEUU[1426]. Pese a ser crítico con la burguesía, su familia era burguesa. Pese a no ser judío, lo pareciera.

Fue antiburgués por el hecho de sentirse atraído por lo distinto, lo extravagante, por contradecir las normas de su tiempo por el hecho de ser normas, por situarse contra las ideas de disciplina y de autoridad[1427].

Brecht nos hace pensar aprovechando las posibilidades que empezaban a ofrecer los medios de comunicación de masas. Admiraba a Franz Wedekind y sobre todo a Karl Valentin, uno de los mejores representantes del cabaret alemán en estado puro. Sus obras tienen un fondo de crítica social y política. El llamado teatro épico muestra esta vocación política de compromiso rechazando la actitud estética. De hecho, el marxismo no es proclive a esto último.

Su mayor éxito fue *La ópera de los tres centavos*, con música de Kurt Weill (fue llevada al cine en 1931 bajo la dirección de Georg Wilhelm Pabst). En el acto primero, a Peachum, rey de los mendigos, le desagrada que su hija Poll Sophie se haya liado con Macheath, un antihéroe delincuente. En el acto segundo, Polly advierte a Macheath que su padre intentará que lo arresten. Él huye y tras ciertas peripecias es arrestado por Brown un viejo amigo. En el acto tercero, Macheath intenta reunir dinero para salir de la cárcel, no lo consigue y se prepara para morir, pero la reina lo perdona y no es ejecutado, con un canto final a la vida y la indulgencia.

A mi juicio, el gancho de Bertolt Brecht, de lo cual es representativa su obra *La ópera de los tres peniques*, está en proporcionarnos una alternativa de diversión frente a la realidad, sin renunciar a lo clásico o elevado, a su manera, es decir, sin caer necesaria o absolutamente en el mundo pop, para ello. La frase característica de su ópera citada, recordemos -siempre- con el compositor Kurt Weil, "brauchen Sie Spass" ("necesita usted diversión") es una llamada con poder de atracción hacia esa alternativa que todos necesitamos de lo culto y al mismo tiempo divertido. Es cierto que la música es fuente de diversión también en su gran melancolía, pero este otro género nos aporta un añadido o posibilidad, en el sentido de lo más lúdico, festivo o incluso juerguista, a base de un escenario hiperbólico de personajes posibles en el arte, como mundo con sus reglas propias, delincuentes, prostitutas, vividores y mendigos, que realmente no puede ser

[1426] En 1932, Brecht llevó sus ideas comunistas al cine con *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt* (*Tripa vacía* o *¿A quién pertenece el mundo?*), dirigida por Slatan Dudow y con música de Hanns Eisler. Además puede citarse *La toma de medidas.*

[1427] Crítica la idea de autoridad, así en *La vida de Galileo*. O la guerra en *Madre Coraje y sus hijos.* En *El alma buena de Szechwan* (1938-40) examina el dilema de cómo ser virtuoso y sobrevivir al mismo tiempo en un mundo capitalista.

exclusivo de ciertas personas (de izquierdas) para abroncar o buscar solo gresca con otras (conservadoras).

Más bien, considero que esta variante es apta incluso también para burgueses, por decirlo así, hartos de su propio mundo. Brecht crea un ambiente atractivo, contrario del hombre hacia el hombre, y en el fondo, a favor de todo lo más humano, válido para todos, que permite un desahogo, dejando un espacio para el humor frente a la vida, tras reconocer las decepciones inherentes a todos. Un mundo, pues, válido para todos, como rechazo de lo real, de lo que nos rodea y de nosotros mismos, más allá de sectorizar.

Estamos, a su manera, ante la expresión de la necesidad de un arte, un arte vivo, con todas sus posibles dimensiones, y sin excluir otras posibles manifestaciones, rector de lo social. Un escenario con poder, contenido.

Tampoco parece haber inconveniente para una combinación de elementos de este tipo, manteniendo las extravagancias necesarias, con ideales incluso religiosos o conservadores. La gente necesita un ideal. El ideal no siempre serán las poesías de Rilke. También puede haber un ideal callejero de vida. Una necesidad de evasión.

En general, lo alemán se expresa musicalmente. Con Brecht tenemos una muerte. Pero la música invade los rincones de las casas. Las calles, también los pueblos, en especial bávaros y austriacos. Hasta el nacionalsocialismo es musical; con sus fanfarrias callejeras, sus cánticos. Las "Verbindungen" bismarckianas y otras posteriores también son musicales.

Al final, las críticas expresionistas, al burgués, parecen ser (vistas en clave actual) críticas desde lo musical. La crítica tiene un contenido espiritual. Se expresa como se expresa la música. Es apolítica.

Brecht nos expresa otra variante de lo cultural, nuevamente con necesaria contención, aunque fronteriza ya con el pop.

Para nosotros, Brecht es interesante como variante intelectual de la Cultura en clave social. Más allá de la bohemia. Fue el canto del cisne de lo clásico, antes de la consagración de lo pop. En gran medida, es un impulso de esto último y de los nuevos modelos sociales del presente.

Nos interesa también destacar su obra de teatro, de 1918, escrita con tan solo veinte años, *Baal*, cuyo personaje principal es un antihéroe poeta libertino, bebedor y asesino. Igualmente ,sus poemas (*Devocionario doméstico*, etc.).

Asimismo, *La boda de los pequeños burgueses* (*Die Kleinbürgerhochzeit*) de 1919, con 21 años de edad, estrenada en 1926. La imagen que obtiene el espectador es la de unos personajes zafios, tópicos sociales. La crítica social se proyecta sobre los pequeños burgueses. Y termina con una cierta risa amarga de su destino.

Finalmente, Brecht terminó en la DDR, colaborando con el compositor Eisler, a quien se debe el himno de ese país, hoy desaparecido, como es sabido.

G. **Georg Kaiser (1878-1945).**

Georg Kaiser suele considerarse un autor expresionista, pero tiene obras que son de carácter literario general. De hecho, en los años 20 del siglo XX, tenía ya los cuarenta cumplidos, siendo más jóvenes los demás expresionistas del momento. Sus obras fueron por estos bien acogidas, como representativas de su momento. Destacó en el teatro; escribió también óperas para Kurt Weill representadas principalmente en los años 20, tiempo del que data también su obra acaso más conocida, *Gas,* contraponiendo la máquina y el espíritu. Vivió en Argentina y España. Padeció constantes problemas económicos.

Hay una idea, en su tiempo, consistente en la posible creación de un "hombre nuevo". Visto desde el presente este ideal, podría hablarse de un ideal espiritual. En la actualidad, este tipo de proyectos no se dan. Georg Kaiser realiza -en sus obras de teatro- todo un análisis del hombre en sociedad. Observa la general deshumanización, ante el avance de la burocracia y de la mecanización. Sus obras propugnan la renovación del hombre. Inspirándose en Nietzsche, considera que el hombre se encuentra en una situación de tránsito ("Durchgang") o puente hacia otro estadio. En su conocida obra *Gas* dibuja al hombre bajo el dominio de la mecanización; por eso, el tercer nivel sería una humanidad donde dominara lo espiritual. Considera en un estado embrionario ese proyecto de hombre guiado por lo espiritual. La deshumanización de la sociedad frente al hombre individual la expresa Kaiser en obras dramáticas tales como *Schellenkönig* 1896, *Der Präsident* 1906, *Von Morgens bis Mitternachts* 1912, y *Kanzlist Krehler* 1921[1428].

En *Los ciudadanos de Calais* (1914) [1429], el argumento consiste en que el rey de Inglaterra ataca Calais. La ciudad francesa queda a salvo a cambio de sacrificar a 6 ciudadanos[1430]. Sin embargo, al final son salvados por el hecho circunstancial de que el rey de Inglaterra ha tenido -el día de la ejecución- un hijo; y ese día no puede haber sacrificios de este tipo. En definitiva, se salvan. Con ello no solo la ciudad nos e destruye, ni su puerto. Se ha afirmado que en este libro se otorga mayor importancia a ciertos valores (evitar la destrucción del puerto) que a la vida; también se ha visto en este libro una evocación del hombre nuevo. Y que es un ejemplo de literatura expresionista (así, en el prólogo de la versión alemana citada). Esta obra de teatro cuenta una historia o leyenda. En la ciudad de Calais hay una estatua de Rodin que recuerda este acontecimiento. El lenguaje es, ciertamente, simbólico y artificial de principio a fin. Podría hacerse una traducción o interpretación, de la obra, en clave social, haciendo ver la actitud hipócrita de sacrificar a unos al azar para que el resto sigan siendo bárbaros a su gusto.

No todo en los autores expresionistas es "expresionista". Ni siquiera puede hablarse en estos términos. Más bien, los escritores buscan inspiración en distintos temas,

---

[1428] Mangred Kuxdorf, *Das Bild des Menschen im dramatischen Wek Georg Kaisers,* Universidad de Alberta, tesis doctoral 1969; puede verse también Peter Uwe Hohendahl, *Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama*, Heidelberg 1967.

[1429] Manejo el original alemán (no he visto traducción al español, ni estudio del libro en nuestra lengua), *Die Bürger von Calais*, Reclam 2020.

[1430] Resumo. Ya que el sacrificio es algo mayor. Al final del primer acto se precisa aquel (…).

reciben encargos variopintos, tienen motivaciones intelectuales diversas. No se sigue un programa "expresionista" para el desarrollo de la creatividad del autor.

En *Uno de octubre*, Georg Kaiser se enfrenta con el tema de la verdad y cómo esta puede quedar legítimamente subordinada a "valores superiores" (la verdad no siempre es, pues, preferible): un personaje salva una situación dramática a costa de seguir el relato, no verdadero, pero necesario para todos. La verdad significaba la locura de una mujer (quien, en cambio, se salva si su amado dice ser el padre del hijo de aquella), significa asumir un chantaje (del padre real). En cambio, el sacrificio de la verdad por valores superiores, es decir, la afirmación de esa otra versión no verdadera, conlleva no solo que la madre salve su salud, sino también evitar una deshonra familiar, también que el hijo tenga una vida de progreso y hasta el propio bienestar del personaje que se somete a ese sacrificio en pro de valores superiores a la verdad misma.

H. **Oskar Loerke. La música que no puede ser.**

Suele considerarse a Loerke dentro del círculo expresionista (al parecer, por su obra *La construcción de la torre*, de 1910).

De Oskar Loerke, nos interesan sus *Tagebücher* (diarios) 1903-1939 [1431], cuando afirma que "la música me parece finalmente un problema irresoluble: nos trae lo cierto y en muchos momentos nos hace creer que es capaz de mostrarnos el ser mismo. Pero al final es como si quita un interrogante dejando la pregunta dentro". En otro lugar afirma que, "basta con dejar transcurrir un poco de tiempo para darse cuenta de que prácticamente todos los pensamientos tienen dos polos: uno positivo y otro negativo".

La solución es contemplar ese magnífico arte que no puede ser finalmente, porque para ser necesita lo social y lo social no puede estar regido por el arte.

Por estos "diarios" van desfilando los distintos literatos de la época: Döblin, Benn etcétera. También hay alguna referencia a Altenberg y otros. Principalmente se contienen alusiones a sus propias obras. A veces se describen paisajes o lugares con sentido poético; no en vano el autor escribió poesía. Hay dos temas principales en su diario: por un lado, la música que está omnipresente, principalmente aquella que él mismo interpreta de Bach o Bruckner (hay que entender transcripciones en este último caso). Loerke es un admirador de la lengua y de la Cultura alemanas.

El segundo tema es la Academia de la Lengua, a la que perteneció. Pero principalmente la sucesión de días es una sucesión de relatos de las lecturas, conversaciones, publicaciones, contactos personales, e interpretaciones musicales que va teniendo. Vivió entre 1884 y 1941.

I. Ferdinand Bruckner (1891-1958)

[1431] Traduzco directo del original alemán. Edit. Suhrkamp 2022. Es la reflexión del día 18 de agosto de 1904. Y la segunda se corresponde con el día 28 de diciembre de 1911.

También vinculado al imperio austro húngaro, comenzó a estudiar música, pero, impresionado por el expresionismo literario, en 1916 se apartó de la música y se dedicó a la poesía. En 1929 y 1930 publicó sus obras *Krankheit der Jugend* (*Enfermedad de juventud*) y *Elisabeth von England* (*Isabel de Inglaterra*), con el seudónimo de Ferdinand Bruckner. De 1933 es su obra antifascista *Die Rassen*.

Junto a la mujer frustrada por culpa de su padre (en *La señora Berta*), o por culpa del egoísmo del hombre en general; la mujer frustrada por culpa del mediocre marido (en Musil, *El hombre sin atributos*), encontramos la mujer que se prostituye para ayudar o que está harta de todo lo que le rodea (en Ferdinand Bruckner, *El mal de la juventud*[1432]).

Se ha dicho de *El mal de la Juventud* que representa una juventud desorientada y sin ideales, proclive al sexo[1433]. Es, en todo caso, una obra teatral de contenido provocador y atmósfera algo desorientada o desmoralizada, con diálogos electrizantes en los que cada frase no tiene más que cinco palabras, dicho sea expresivamente. Una de las características del teatro expresionista es este tipo de diálogos como hechos a base de intercambios de telegramas. En general, en el teatro expresionista puede estar presente el aburrimiento de fondo, los diálogos fragmentados, la atmósfera de pesadilla.

J. Ludwig Winder. El héroe en silencio.

Tenía razón Gottfried Benn cuando dejó claro, en este sentido, que la guerra ya la había ganado el judaísmo y el comunismo antes de empezar la guerra. El héroe antinazi es el nuevo paradigma.

En este sentido, es emblemática la novela de Ludwig Winder, *El deber*[1434]. Winder es otro de los referentes literarios de la época, también judío. Nos aporta un buen ejemplo de héroe de la resistencia antialemana, justificándose todo tipo de crímenes y sabotajes contra los ocupadores. En este libro, el protagonista, Rada, es inicialmente un funcionario anodino, cumplidor del deber que termina convirtiéndose en un personaje grande, pese a su actitud silenciosa. Primero se limita a cumplir su deber pero cuando es llamado por su jefe (igualmente checo, pero colaboracionista con los nazis) a participar como funcionario en las labores de organización del transporte ferroviario en tiempos de guerra, Rada pasa a ser un espía traicionando la confianza de su jefe, un traidor a los ojos del lector y de la comunidad checa. Él considera en cambio que lo mejor es sumarse a la causa nazi para evitar males mayores al pueblo checo. Al final este último es también asesinado por los nazis, por desconfiar estos de su gestión plagada de sabotajes contra los trenes alemanes cargados de municiones; coinciden en la misma celda su empleado Rada un colaboracionista y el referido personaje.

K. Ernst Toller (1893-1939)**.**

[1432] Asociación de directores de escena, 2015.

[1433] Por el prologuista y traductor de la edición que manejo, Miguel Sáenz.

[1434] Editorial periférica 2014.

Toller fue un literato muy combativo en el plano de las ideas. A raíz de su participación en la Primera Guerra Mundial, se volvió pacifista, tras observar las desgracias que producía la guerra, tal como refleja en sus obras literarias. Tuvo relaciones con intelectuales importantes como Landauer o Thomas Mann. Tras la abdicación del rey de Baviera, Eisner es nombrado primer ministro del Estado Libre de Baviera por el Consejo de Obreros y Soldados y Toller es designado vicepresidente del Consejo. Fue un representante de la lucha proletaria; pasó tiempo en prisión y en un manicomio; y estuvo especialmente activo en la Guerra Civil española. Al final se suicidó.

Una de sus obras más representativas es *Masse Mensch* ("El hombre masa"), drama escrito en 1919 en la prisión fortaleza de Niederschönenfeld, y representado en Berlín en 1921, en el «Proletarisches Theater», de Erwin Piscator[1435]. Está dedicado «a los proletarios». Esta obra resulta interesante porque no es, sin embargo, un simple panfleto político. Más bien, encontramos un personaje interesante, llamado "La mujer". Aunque es dirigente de la lucha revolucionaria, sin embargo se opone al otro personaje principal de la obra, llamado "La masa". Se opone a esta por el carácter decididamente violento de las acciones de esta. Se suceden diálogos a través de los cuales "la mujer" defiende vías pacíficas para la lucha obrera mientras que la masa no tiene sentimientos y actúa por venganza y comete asesinatos sistemáticos.

Pero "la mujer", además, se opone también a su marido, personaje llamado "El hombre" (en la obra es un símbolo del Estado opresor). También se opone aquella al "sacerdote". En definitiva, es una protagonista que busca un espacio humanitario dentro de la lucha a favor del proletariado y de las personas en general. Un aspecto interesante de la obra es que los personajes no tienen nombre. Junto a la mujer, el hombre, la masa, los demás personajes son "el anónimo", "la voz", "el obrero", "el sacerdote", etc.

Así pues, se representa el Estado como un instrumento de opresión al servicio de la banca y del capital, pero se ofrece una visión muy crítica de la masa, deshumanizada y vengativa y cruel. Es interesante la contraposición que se hace entre la masa y el pueblo en los diálogos. Pero también entre la masa y el individuo.

Otro aspecto interesante es que las revoluciones se sujetan a idearios, y sin embargo lo que cuentan no son sino las personas. Selecciono estas frases, muy ilustrativas. Dice el Anónimo: "lo que cuenta es la masa y no el hombre…". Contesta la mujer: "tú no quieres a los hombres". Contesta el anónimo: "la doctrina está por encima de todo; amo a los venideros". Y replica la mujer: "el hombre está por encima de todo. Por amor a la doctrina sacrificas a los presentes". Y el anónimo prosigue: "debo sacrificarlos por amor a la doctrina. Tú, sin embargo, traicionas a la masa, traiciones la causa". El libro se compone de distintos cuadros, algunos llamados "oníricos", que deben ser representados en «una irreal lejanía casi de sueño». La Mujer, pues, símbolo del ser humano, es protagonista; el antagonista es la masa, personificada por el Sin Nombre. Suele considerarse esta obra como prototípica del expresionismo.

Es por tanto una obra interesante en el contexto de la evolución hacia lo popular, la masa, la soberanía popular y al mundo que vivimos. Es asimismo una alternativa al mundo burgués.

[1435] Manejo la edición de la Asociación de directores de escena de España, 2019. El trabajo se incluye dentro del libro titulado *Teatro expresionista*.

En otra de sus obras titulada "La transformación", el autor narra el absurdo y desgracias de la guerra con un trasfondo de muerte[1436]. De hecho, el drama comienza en un cementerio. El protagonista llamado Federico es un apátrida no aceptado en el ejército, pese a que tiene que luchar para él. Su propia madre desearía un hijo distinto, como el de sus amigas, menos reflexivo y más dispuesto a aceptar su destino. Aparecen imágenes de lisiados, el herido de la médula espinal, el intoxicado de gas. Lo interesante es el personaje singular, Federico, así como las distintas escenas que se van sucediendo. Al final aquel termina haciendo un llamamiento a la sociedad para que se movilice.

¡Hurra, vivimos! es otro de los ejemplos del teatro político que nació al calor del expresionismo alemán. Pero se conjuga lo político con lo humano. La obra comienza con unos personajes esperando a ser ajusticiados, por ser revolucionarios. Pero in extremis son perdonados y se salvan de la muerte. No obstante, el protagonista Karl Thomas, por la tensión vivida en esos momentos, sufre un golpe emocional y tiene que ser ingresado en un sanatorio mental 8 años. Al salir, encuentra todo cambiado. Visita a sus antiguos correligionarios y uno de ellos, W. Kilman, es incluso ministro, instalado por tanto en las estructuras del poder.

Se reproducen entre ambos diálogos de interés. Karl Thomas afirma, al ver el cambio de su antiguo amigo: "tendrían que haberte llevado al paredón". Y Kilman responde: "sigues siendo el mismo soñador impetuoso. No me tomo a mal tus palabras. Queremos gobernar democráticamente. ¿Y qué es la democracia? La voluntad de todo el pueblo…". "¿Qué es la masa? ¿Fue capaz de realizar entonces un trabajo positivo? Nada. Fanfarronear y causar destrozos…". "Querido amigo, para vosotros todo burgués es un canalla, una sanguijuela, un demonio, qué sé yo".

También el protagonista sufre el rechazo de otros personajes antiguos revolucionarios acomodados. Finalmente, resulta que el ministro es asesinado y echan la culpa a Thomas. Sin embargo, fue el asesino una persona que consideraba al ministro hombre de izquierdas. Finalmente, el protagonista se ahorca, al no entender nada de lo que está ocurriendo. Es una obra, por tanto, que trasciende lo político, al adentrarse en situaciones humanas de especial interés. Uno puede estar desfasado, o así sentirlo, y sentir la confusión de si el mundo está equivocado o si es él quien ha perdido el rumbo.

Por tanto, lo anti burgués, en esos años, puede venir representado por intelectuales que en el fondo proceden de ese mundo burgués, pero que reaccionan contra él por su falta de espiritualidad y valores. O puede venir representado por intelectuales que directamente acogen el ideario proletario comunista. En este último caso, el fenómeno o reacción es más fácil de explicar. El burgués es "el otro", el oponente. En el primer caso se originan ciertas tensiones, porque en el fondo la relación parte de ese mismo grupo, al que pertenece el crítico.

Todas estas tendencias antiburguesas pueden interpretarse en general como una contribución al proceso evolutivo favorable a la soberanía popular… De hecho, hay una conciencia clara a favor de los derechos humanos o de los derechos de los más débiles o

[1436] Al igual que con "El hombre-masa", manejo la edición de la Asociación de directores de escena de España, 2019. El trabajo se incluye dentro del libro titulado *Teatro expresionista*.

de las mujeres. Y un deseo de relaciones más humanas. Al final, todo ha acabado en un modelo social donde se mezclan elementos burgueses de otro carácter y proletarios, configurándose una masa social más compacta en un contexto social donde se ha procurado reducir las desigualdades y aumentar la igualdad de oportunidades en el acceso a la Cultura, la educación o la riqueza (o al menos un mínimo de bienestar) y por supuesto el disfrute de cualquier servicio público. Esta literatura puede contemplarse dentro de esta tendencia hacia un modelo social diferente y mejor, como es el nuestro actualmente; pero también con sus deficiencias.

L. Gyorgy Luckás (1885-1971)

Gyorgy Luckás nació en una rica familia judía. Su padre, Josef Löwinger, era uno de los directores del Budapest Kreditanstalt, el banco más importante de Hungría; en 1901 la familia recibió de los Habsburgo un título de nobleza como premio a sus servicios como financiero. Desde su adolescencia Lukács mostró un gran interés por la literatura. Es conocido por sus textos político-filosóficos (en 1923 publica su famosa obra *Historia y conciencia de clase)*, pero también por sus estudios de estética, que desarrolla especialmente en Moscú y después en Budapest (en 1944 lo vemos como profesor de Estética en Hungría); en esto último, pretende elaborar una estética que fuera para el nuevo mundo socialista de la Europa del Este lo que el idealismo alemán había sido para el mundo burgués. Puede citarse *La novela histórica*.

Nos interesa la obra **Derrotismo y dialéctica**[1437]**.** Nos interesa, ya que estamos tratando el concepto de derrotismo; se plantea una primera cuestión relativa al significado del término alemán (lengua en que escribió el autor) Chvostismus (que es una traducción adaptada, casi literal, del ruso). En ruso parece ser que describe la actitud de esas personas que van a la zaga de otras. De hecho, en el prólogo del libro citado el editor nos explica que una posible traducción alternativa habría sido la de "seguidismo". Y ello porque "todo el combate de Luckás contra sus críticos consiste en su defensa del papel de la conciencia contra la actitud de retaguardia (menchevique, dice justamente el húngaro) que se deriva necesariamente de la mentalidad positivista de sus adversarios". Además, "porque en la tradición bolchevique, derrotismo es un término estrechamente asociado a la actitud revolucionaria frente a las guerras imperialistas de las que participa su propio "Estado".

Sin embargo, una persona distinta hace la presentación de este librito, y justifica el término derrotismo, porque ilustra con cierta concreción el pesimismo y el desaliento resultaría del desconocimiento de la posibilidad objetiva del instante revolucionario. Pues bien, el libro en realidad es una crítica del autor a compañeros de partido por no mostrar la voluntad decidida que exige el triunfo de la revolución del proletariado. Son ensayos de lucha antiburguesa en nombre del proletariado para desarrollar su conciencia de clase; se discute también si el campesinado es una clase. Y es un libro filosófico de una elevada erudición.

LL. Elias Canetti (1905-1994)

[1437] Manejo la versión de ediciones Mnemosyne, 2023.

Elias Canetti fue un escritor búlgaro de habla o escritura alemana, premio Nobel de literatura en 1981, perteneciente a una familia de origen sefardí. De hecho en su infancia hablaba ladino o judeoespañol, autor del famoso ensayo *Masa y poder*.

Nos interesa, para nuestra temática, su obra *Auto de fe*, 1935: el protagonista identifica la vida real con la vida entre libros, en una inmensa biblioteca donde habita. Contrae matrimonio con su ama de llaves. Mala decisión. Aquella representa el mundo de la "masa", acorde a sus postulados (insensible con la Cultura, interés solo por el dinero…). Como consecuencia del matrimonio, aquel pierde su biblioteca y se ve obligado a vagar míseramente por hoteles de la ciudad. Al final, todo este mundo acaba trágicamente. Se ponen de manifiesto dos cosas: la imposibilidad y riesgos de la intelectualidad y los valores anticulturales del pueblo.

Elías Canetti, en *Auto de fe*[1438], nos presenta un personaje (Kien), esquelético, con una valoración social nula, solo apreciado en círculos de eruditos que ni siquiera frecuenta, que vive entre libros en una gran biblioteca personal de 25.000 volúmenes; contrata una ama de llaves que representa el mundo de la calle. Todo termina, en la novela, siendo un desastre: en lo social, aislado, en el matrimonio (con la referida ama de llaves, Teresa) un absoluto fracaso… pero incluso también en lo personal (ya que se termina suicidando incendiando su biblioteca). En el fondo, la obra representa unas de las posibles derivas de la Cultura o de sus posibles desenlaces, bien es cierto que como consecuencia en mayor medida de un mundo que desprecia los quehaceres intelectuales y que se mueve por otros códigos, mediocres y sobre todo economicistas.

M. Arthur Schnitzler (1862-1931).

Médico laringólogo, austriaco, judío, de familia acomodada, es considerado a veces como un doble de Freud.

En *Liebelei* (1895) se fija en la vida de un cadete burgués adultero que se aprovecha de una joven de clase media; ya se presentan los dos rasgos de la mujer característicos de su obra, la ingenua y la mundana.

Pueden citarse también *El teniente Gusti* (1900), de carácter antimilitarista; y *Paracelsus* o *La cacatúa verde*.

Nos centramos en *La señora Berta*, de Arthur Schnitzler**,** los dos personajes son músicos, en distinta medida. Berta comenzó en el conservatorio, hasta que su padre frustra su carrera. Pero vive impartiendo clases de música, en especial una vez que se queda viuda. Su antiguo compañero, el otro personaje principal, es músico; consigue culminar su carrera y triunfa como violinista.

En los primeros capítulos del libro se contiene una idea interesante. Un personaje (a la postre secundario) comenta a Berta que la música está "reemplazando esferas de su vida", aludiendo a que con la música está llenando campos vitales que acaso habría que *desarrollar* de otra forma (con clara insinuación al amor). Si bien la música ocupa este espacio, en realidad sobreviene la nada cuando no hay música. Sin la música el hastío.

[1438] Círculo de lectores s/f.

Ahora bien, terminados estos capítulos iniciales, Berta y el violinista (representando el papel, ambos respectivamente, del "fracaso" y el "éxito", musicales) tienen un encuentro en su edad de madurez, después de décadas sin verse. Ella se muestra apasionada.

Pero él decepciona pronto a Berta, quien decide finalmente recluirse en su mundo provinciano nuevamente, ante el asco que siente con la propuesta de aquel, de ceñir la relación a verse en un hotel una noche cada cuatro meses. Por tanto, la música que triunfa decepciona. Ella se recluye en las modestas clases de piano. (Otro tema es la negativa presencia de los hombres, en la obra; del padre que frustra su carrera antojadizamente; del violinista por esos otros motivos apuntados). En fin, la música como tal, triunfante y propiamente dicha, perjudica, representada en la imagen del violinista.

N. Stefan Zweig (1881-1942).

Como es sabido, Zweig es un gran escritor austriaco, judío, que emigró a Brasil como consecuencia del nazismo, país donde se suicidó, pensando, en 1942, que Alemania ganaría la Guerra Mundial.

Nos interesa una mención, cuando menos a Zweig, no solo por ser uno de los escritores más importantes del siglo XX, o por situarse en esa interesante transición (que nos ocupa) del Imperio Austrohúngaro hacia su extinción, sino también porque algunas de sus obras nos sirven para fundamentar o reforzar las tesis de fondo de la discusión que estamos planteando.

No obstante, es cierto que, a diferencia por ejemplo de Thomas Mann, no es Zweig un escritor que centre su obra en los debates filosóficos estéticos o culturales que nos interesan.

Stefan Zweig es un sagaz analista de los comportamientos humanos y explorador del alma humana. Nos descubre los matices diferenciales de muchas emociones de las personas, así el sentimiento de culpa relacionado con el amor o la interrelación o tensiones entre el amor y la compasión. En *La impaciencia del corazón* o *La piedad peligrosa*[1439] el teniente Hofmiller es invitado a un baile en la casa de Kekesfalva, un rico judío. Aquel comete el error de no darse cuenta de que Edith no puede ponerse en pie, por ser inválida y tener las piernas atrofiadas. Al personaje Hofmiler le persigue durante toda la novela un sentimiento de culpa, cada vez que comete un error. Sin embargo, siente alivio cuando es invitado de nuevo a la casa. Él se siente dichoso por observar que su presencia ayuda mucho a la salud de Edith, quien confía en recuperarse. Ella se enfada al sentir que él está con ella por compasión. Él vuelve a tener sentimiento de culpa. No sabe cómo actuar. Al final, encuentra una solución, satisfactoria para sus propios sentimientos de amor (imposible) hacia Edith, los de esta, y los de su padre (quien pide a Hofmiller que se haga cargo de su hija). Se promete con Edith y promete un reencuentro, ya que tiene que ausentarse un tiempo. Sin embargo, vuelve a cometer un error, ya que acto seguido delante de unos amigos niega tener relaciones con Edith. Se avergüenza del error, intenta

[1439] Libros Reno, 1966.

arreglarlo, pero es tarde. Edith muere al enterarse y él se va a la guerra atormentado por su sentimiento de culpa[1440].

También describe Zweig el desmoronamiento del Imperio austrohúngaro, el ambiente musical, los comportamientos sociales de una sociedad en transición. Los personajes no necesariamente están aún abrumados por el trabajo profesional. Más bien, son burgueses o nobles que tienen dramas o contenidos humanos, sin que se observe que su tiempo esté dominados por los quehaceres de ese otro tipo.

Sí nos interesa más, a nuestros efectos, su obra *La carta de una desconocida*, porque, aunque pueda ser de forma accidental, el caso es que redunda en esa perspectiva que asocia la música, necesaria e irrenunciable, a un desenlace negativo. Ambientada la obra en la Viena de las primeras décadas del siglo XX, la música invade todos los ambientes. De hecho, un aclamado pianista es admirado por la protagonista, quien se enamora de él, hasta perder el sentido de realidad. Finalmente, se propicia un encuentro de un día, queda embarazada, y él ni siquiera la recuerda después. No obstante, consigue triunfar casándose con una persona relevante. Sin embargo, casualmente, aparece en su vida muchos años después el pianista (diríamos: aparece después, de nuevo, "la música") y vuelen a producirse los males: él ni siquiera la recuerda, todo se precipita hacia el abismo, ella pierde al marido y al hijo, enferma repentinamente y muere. Incluso él también, por la vida desordenada que ha llevado.

Muchos personajes de las obras de Zweig son femeninos, a veces adúlteras vencidas por el amor, que pueden llegar a gozar de la simpatía o perdón del lector. En *Miedo*, una mujer es sometida a un chantaje por tener un amante. En principio, ella inicia la relación por pura distracción, pero terminará en desastre para ella. Por cierto, con un pianista. Como consecuencia de un chantaje padece miedo y miedo; tanto es su miedo que decide suicidarse. Sin embargo, el lector descubre que su marido era quien "chantajeaba", mediante un tercero, para que lo confesara. Él la perdona. Ambos recobran la felicidad.

En *Viaje al pasado* [1441] una mujer mayor es seducida por un joven. Ambos personajes son rectos y con valores. Se enamoran, pero tienen que interrumpir la relación, debido a un viaje de negocios de aquel, previsto para 2 años pero que termina durando 8, como consecuencia de la primera Guerra Mundial y otros avatares. El tema que se plantea es el de los cambios que experimentan las relaciones humanas por efecto del paso del tiempo. Se quiere recobrar, en el momento del reencuentro, la felicidad pasada, pero esto más bien es una felicidad perdida.

En *Conocimiento casual de un oficio* el autor nos hace sentir simpatía por un cuatrero. En *Ardiente secreto* Zweig nos hace ver la decepción de un niño ante el descubrimiento del mundo de los adultos y sus engaños. El niño es primero embaucado por un barón, un aristócrata aburrido, pero después observa cómo su madre es cautivada por aquel por puros motivos sexuales. El niño se siente utilizado. En *Leporella*, Stefan

[1440] "Entre los cientos de miles de hombres que fueron llamados a la guerra durante los días de agosto, estoy seguro de que muy pocos marcharon con la misma indiferencia, debería decir con la misma impaciencia que yo…".

[1441] Editorial Acantilado 2009.

Zweig nos dibuja una sirvienta que guarda tanto sus sentimientos que finalmente se suicida.

O. Ítalo Svevo (1829-1892).

Svevo es un ejemplo de literatura en alemán de territorios del Imperio austro húngaro. Svevo (pseudónimo de Aron Hector Schmitz) nació en Trieste; su padre Franz Schmitz (1829-1892), era un comerciante austriaco germanohablante de ascendencia judía, mientras que su madre Allegra Moravia (1832-1895), también judía, era de habla italiana. Después de asistir a la escuela básica en su ciudad natal, en 1873 es enviado a Segnitz-am-Main, en Baviera (Alemania), para perfeccionar su alemán, idioma considerado indispensable en el mundo de los negocios. En 1878 vuelve a Trieste[1442].

Nos interesa recordar *La conciencia de Zeno*, publicada en 1923[1443], una obra literariamente influyente. Y ello por el escenario de fondo, oficinesco, presente en la obra. En realidad, el núcleo del libro son continuas ocurrencias y frases ingeniosas contadas con especial parsimonia a modo de anécdotas con tono distendido y gracioso, sobre la búsqueda y encuentro, que hace el personaje, de una mujer con quien casarse; y las peripecias o irónicos comentarios que ello suscita, así como la posterior descripción de la vida matrimonial de Zeno y la relación con su amante. Es verdad que la obra comienza y termina con una referencia al psicoanálisis (el médico aconseja al protagonista que novele su vida), pero este tema finalmente resulta bastante inesencial; y de hecho el narrador no deja para nada en bien lugar el psicoanálisis. Lo decimos porque muchas veces se ha dicho de esta obra que es un ejemplo de obra de psicoanálisis.

Ahora bien, lo que a mi juicio tiene mayor interés es el capítulo 7 y otros posteriores donde se describe la vida del protagonista en su oficina; esta obra finalmente podría incardinarse dentro de esta temática "de literatura de oficinas", no solo por estas referencias a la oficina, sino también porque en el fondo -a mi juicio- el amor es tratado en esta novela con un estilo oficinesco: no es una obra que plantee tragedia alguna, todo discurre de forma mediocre, vulgar y aburrida aunque con múltiples ocurrencias y anécdotas. En esto precisamente es donde está el encanto del libro. El quid es el tono mismo de oficina como tono de fondo. No hay cambios argumentales, ni tampoco ocurre nada especial. Se suceden leves fracasos o decepciones, con fondo irónico, del protagonista. Estamos ante un personaje que "sirve para poco" pero que termina siendo una muestra de nuestro presente.

En el fondo, la actitud antiburguesa se corresponde con la presencia cada vez mayor de personas dedicadas a los negocios o en especial a oficinas impregnando el espíritu el tiempo la ratio profesional.

P**. Remisiones.**

[1442] La relación de Trieste con Austria procede de la edad de la Edad Media. Se desarrolla como puerto franco de Austria en el siglo XVIII. En 1910 era la quinta ciudad del Imperio austrohúngaro. Tras la Primera Guerra Mundial pasó a formar parte del Reino de Italia, con una fuerte represión contra todo lo alemán y después contra los judíos.

[1443] Manejo la versión de la editorial Cátedra 1985.

Citamos dos autores muy interesantes, judíos, de la órbita checa cuya obra se publica en alemán. El primero, Paul **Kornfeld** (1889-1942) es un escritor del círculo judío checo que publica en alemán, considerado dramaturgo expresionista. *Die gelbe Rose* (*Kilian,* o *La rosa amarilla*, 1926)[1444].

El segundo, **Oskar Baum (**1883-1941**)**, también del círculo de Max Brod, Ludwig Winder, Franz Kafka y Felix Weltsch es un escritor que quedó ciego siendo niño, por causa de una pelea. Es autor, entre otros libros, de *Die Tür ins unmögliche*[1445], donde el protagonista de auto inculpa de un crimen no cometido, con fines de redención, negándose después a abandonar la cárcel.

Igualmente, recordamos a Stanislaw **Przybyszewski** (1868-1927), autor en alemán (y polaco) de novelas, poemas y obras de teatro. Es autor de "*Der Schrei*" (el grito)[1446].

Asimismo en la órbita de lo austrohúngaro, pero esta vez entre lo alemán y lo italiano, pueden citarse escritores vinculados a Trieste, como **Giani Stuparich** (1891-1961), autor de *La isla*[1447]. Y citamos también a **Hans Carossa.** Su obra *Adolescencia* [1448], de corte clásico, trata de la infancia y de la adolescencia de cualquier persona de clase media. En concreto, el personaje es hijo de un médico y cuenta sus vivencias infantiles y juveniles en Baviera, en la escuela, con los amigos, en vacaciones con un trasfondo poético. Avanzando en edad lo que descubre como importante es la poesía. Que no nos abandonará ya nunca.

Junto al universal Hugo Laurenz August Hofmann von Hofmannsthal (Viena, 1 de febrero de 1874-ibíd. 1929) recordamos finalmente a autores variopintos tales como August Stramm (1874-1915, muerto en combate), Franz Pfemfert (1879-1954) fundador (en 1911) en Berlín de la revista de izquierdas *Die Aktion*, órgano difusor junto a Der Sturm (editada por Herwarth Walden, 1879-1941) del expresionismo alemán, aunque con una línea más comprometida políticamente, vinculada a la izquierda alemana, Walter

[1444] Manejo la versión alemana de la editorial Ernst Rowohlt, s/f.

[1445] Manejo la versión alemana de la editorial Paul Zsolnay 1988.

[1446] Manejo la versión alemana de la editorial e-artnow, 2018.

[1447] Manejo la versión de la Editorial Minúscula de 2019. Es una obra corta donde se describe la relación entre padre e hijo, ya que aquel solicita a este pasar juntos (en una isla) los últimos días de su vida, ante una enfermedad terminal; una isla donde habían habitado años antes. En el libro destacan las sensaciones y pensamientos del hijo en esta situación; la obra se escribe en un tono sereno y sin especiales acontecimientos.

[1448] Hans Carossa, *Adolescencia*, Ediciones Lauro 1943. Se trata de un libro de corte clásico, sobre la infancia y la adolescencia de cualquier persona de clase media; en concreto, el personaje es hijo de un médico y cuenta sus vivencias infantiles y juveniles en Baviera, en la escuela, con los amigos, en vacaciones, con un trasfondo a veces algo poético. De hecho, al final la madurez lo que descubre es la posibilidad de crear poesías. La interpretación que hacemos en el texto quizás es algo generosa con Carossa, ya que la lectura puede no llevar necesariamente a esta conclusión de contenido elevado.

Benjamin (1992-1940), Lou Andreas-Salomé (1861-1937), Ernst Blass (1890-1939); Ludwig Klages (1872-1956); Alfred Mombert (1872-1942), Richard Benz (1884-1966), Richard Dehmel (1863-1920), Richard Hülsenbeck (1892-1974), Kasimir Edschmid (1890-1966), Herbert Eulenberg (1876-1949), Rudolf Pannwitz (1881-1969), Hans Reihart (1880-1963), Martin Buber (1878-1965), Kurt Hiller (1885-1972), el naturalista y premio Nobel Gerhart Hauptmann (1862-1946), Lion Feuchtwanger (1884-1958), el satírico Walter Mehring (1896-1981), Rene Schickele (1883-1940), Jakob Wassermann (1873-1934) redactor de la famosa revista Simplicissimus; el expresionista Walter Hassenklever (1890-1940), Paul Scheerbart (1863-1915), Egon Kisch (1885-1885), Hermann Ungar (1893-1929), el poeta expresionista Arnolt Bronnen, Ernst Weiss (1882-1940), Wilhem Klemm (1881-1968), Johannes Urzidil (1896-1970), Fritz von Unruh (1885-1970), Hans Johst (1890-1978), autor de la obra expresionista *Der Einsame* (*El solitario*), Alfred Rosenberg (1892-1945), Karl Korsch (1886-1961), Robert Reinert (1872-1928), Oskar Panizza (1853-1921), Fritz Wittels (1880-1950), Ernst Bloch (1885-1977), Max Brod (1884-1968), Carl Einstein (1885-1940), Kurt Tucholsky (1890-1935), Przybyszewski (1868-1927), Wilhelm Speyer, 1887-1952 de ascendencia judía, *Senorita Maria Teresa - Eine spanisch-kalifornische Erzählung* [1449].

Punto y aparte es **Walter Benjamin**, al que hemos hecho alusión reiteradamente en el contexto del debate de la estetización de la política. Y es que precisamente estas reflexiones quedarían incompletas sin ese capítulo sobre la estetización de la política.

8. Los poetas del momento.

Indudablemente el poeta del momento **es Rainer María Ril**ke **(**1875-1926). Es otro escritor del imperio Austrohúngaro. Tuvo una infancia no muy feliz. Su madre lo llamó "Renacido" (él, por influencia de Lou Andreas Salomé, después alteró su nombre a "Reiner") para consolarse de las penas de la muerte de su hija, hermana mayor del futuro poeta. Y lo vistió de niña hasta los 5 años. Su padre, para rematar la cuestión, lo mandó a una Academia de cadetes, costumbre de la época (recordemos que lo mismo le ocurrió a Robert Musil, por ejemplo, que acabó escribiendo por influencia de ese escenario "las tribulaciones del estudiante Törless"). Su madre pertenecía a la burguesía medio-alta pero vivía con ciertas pretensiones de grandeza. Y su padre era un militar fracasado mujeriego.

Probablemente Rilke no habría sido Rilke si no hubiera sido por la fortuna de haber encontrado a la mujer mágica Lou Andreas Salomé (1861-1937), quien le introdujo en los círculos literarios del momento. Por si fuera poco, encuentra después a Maria Thurn Taxis, también mucho mayor que él, quien lo apoya decisivamente. De hecho, va a vivir cerca de Trieste, a uno de sus castillos. A ella dedica sus famosas Elegías. Estos hechos son un buen ejemplo de que a veces ser literato depende simplemente de la suerte de haber encontrado la persona adecuada en su momento.

Rilke nos interesa primeramente para la afirmación de un posible mundo intelectual en clave de realidad. Es claro que la mayor aspiración de un poeta es otorgar entidad a esa realidad a la que pertenece. "El canto es existencia" afirma en los *Sonetos a Orfeo* -III- (1923). Y en otro (II): "en ella dormía el mundo". Y más adelante: "¡Oh!, éste es animal que no existe, ellos no lo sabían, pero en todo caso les agradaba su porte, su traza, su cuello, hasta la luz de su silenciosa mirada. Ciertamente *no existía*. *Pero, como*

[1449] Editorial: Zürich, Werner Classen Verlag, 1951.

ellos lo amaban, llegó a ser un animal puro". Cuando menos, el poeta nos pone en conexión con eso otro: "¡Oh, inalcanzable distancia!" (XX), desde el aquí, es decir, "la mediocridad cotidiana" (XXIII), "las pequeñas ocupaciones" (XII).

Rilke es un poeta de la trascendencia. El contenido central de su obra puede resumirse en lograr la entrada del yo al mundo de lo abierto, 'la otra realidad'. El registro de lo invisible –al que pertenecen el ángel, los dioses y los muertos–, contribuye a situar al lector al interior de ese plano, trasladando su mirada desde el aquende (mundo de la materia) hacia el allende (mundo abierto, sin límites temporales)[1450].

Las *Elegías de Duino* crean un mundo poético propio, lleno de ángeles. Su obra nos introduce en una dimensión especial o "dimensión Rilke". Rilke es un poeta que identifica la vida con su arte, busca un sentido de la existencia en el arte mismo. Sin embargo, se ha afirmado que Rilke no era un poeta nato, sino que es un poeta que se hizo a sí mismo: "ningún otro poeta ha conseguido tanto en tan poco tiempo, pero tampoco nadie ha empezado de forma tan banal para llegar a algo tan sublime" [1451]. Su mundo fue creado a base de especial dedicación y esfuerzo. Le ayudaban lecturas, viajes, audiciones de música, conversaciones de personas. Era preciso crear la vida interior, a base de interiorizar sus vivencias. Fue un viajero infatigable[1452]. Zweig lo denominó "peregrino moderno"[1453]. Como es conocido, alguna de las Elegías tienen un trasfondo español (en concreto, Toledo y sobre todo Ronda).

La poesía de Rilke crea un mundo espiritual de una sensibilidad especial; aparece preocupada por el desarraigo existencial, la muerte. Tiene un carácter filosófico, que explica que fuera un poeta seguido por Heidegger o Gadamer y tantos otros[1454]. Otro aspecto en el que nos interesa insistir, con Rilke, es la mezcla de lo angélico y lo terrible, que conforman la realidad artística. En la primera de L*as elegias de Duino* (1922) se afirma: "(…) pues la belleza no es nada sino el principio de lo terrible, lo que somos apenas capaces de soportar, lo que sólo admiramos porque serenamente desdeña destrozarnos. Todo ángel es terrible. Así que me contengo, y me ahoga el clamor de la garganta tenebrosa".

[1450] María Olga Giménez Salinas, "Rainer Maria Rilke, poeta de lo invisible. La trascendencia de la muerte en la obra tardía del poeta: Las elegías del Duino y Los sonetos a Orfeo", *Revista de Filosofía* nº78, 2021. Y su tesis doctoral, de la autora, con este mismo título, presentada en Santiago de Chile, 2015.

[1451] Recomendable el video-conferencia de Cecilia Dreymüller, crítica literaria, "Elegías de Duino", Fundación Caja Navarra-Civican 2022, youtube.

[1452] Antonio Pau, *Rilke apátrida*, 2011.

[1453] Stefan Zweig, *El mundo de Ayer. Memorias de un europeo*, Ed. Acantilado, 2001.

[1454] Otra conexión importante se produce con la música. Véase Herbert Deinert, *Rilke und die Musik*, Yale (Dissertation) 1959.

Dejando a Rilke, y como a Stefan **George** ya nos hemos referido *supra*, nos fijamos seguidamente en tres poetas expresionistas alemanes, Stadler, Heym y Trakl[1455].

Y antes en otra gran poeta en lengua alemana, **Else Lasker-Schüler** (1869-1945). Estuvo casada primero con el médico B. Lasker, después con G. Lewin, etc. Murió en Jerusalén, tras distintos avatares personales y políticos (era judía, descendiente de un banquero). Quizás su poesía no es tan detestable como afirmara Kafka ni tan sublime como proclamaran Gottfried Benn o Karl Kraus. Tiene poemas bonitos, de los que seleccionamos o entresacamos estos versos de su libro *Un viejo tapiz tibetano*[1456], representativos -pienso- de su poética: "yendo hacia lo ilimitado, quiero regresar hacia mí". "Tus ojos se posan en los míos". "Como un pozo secreto murmura mi sangre". "Mi corazón se hunde lentamente, y no sé hacia dónde". "Nuestros ojos están medio cerrados, como cielos moribundos". "Mi corazón se inclina hacia el ocaso". "Todos los árboles están durmiendo en el jardín"...

Si A. Schönberg parte del romanticismo y transfigura la noche, **Stadler** se sitúa entre lo heredado y lo nuevo, transfigura la realidad. Si la música expresionista prolonga las sonoridades, Stadler compone versos largos con excesos emotivos. Si los cuadros de la época se recrean con ciudades, Stadler pinta ciudades con manchas de luces, el crepúsculo, las sensaciones del momento. Aparece lo feo, el humo, en la ciudad de las fábricas. Seleccionamos estos versos:

"Pesado cayó el crepúsculo sobre las callejas de la ciudad. Sobre el gris de las tejas de adobe y las torres esbeltas, sobre la suciedad y el polvo de la gran ciudad, su placer, su pesar y su mentira con implacabilidad majestuosa ("Crepúsculo")". "En la lejanía se enturbia ya y se distorsiona el espejo del vivir, como un sueño que se apaga revoloteando entre día y Crepúsculo ("Oscuro viaje"). "La vergüenza y el miedo me hacen sentir de nuevo aquel impulso que me quema: escupir en la seguridad de los piadosos, en la dignidad del justo, consagrarme, entregarme a lo turbio, a lo incierto o a lo perdido…". "Oh, mira, todavía no estoy completamente abierto, aún siento como me sube por la garganta el odio, y mal dispuesto estoy con muchas cosas, y alejado…". "Deseo con tanto dolor alimentar mi cuerpo que los males del mundo me circunden como las estrellas. En la sangre y martirio del pesar instigado se realiza el amor se libera el espíritu" ("Días", con una típica descripción de la sensación del dolor inevitable). "Permite que huya al refugio de tus jardines…, angustiado pregunta si es que tuvo sentido aquel tiempo confuso y malgastado" ("Diálogo", con la típica descripción poética del fracaso del tiempo transcurrido). "Excitación de un vivir joven deslumbrado por el fuego de esta hora crepuscular en quien toda la oscuridad se transfigura y todo lo que pesa se funde libre y leve" ("Final de jornada", con la típica sensación poética expresionista de la transfiguración o deformación que hemos visto también en versos anteriores). "Hiede a carne podrida, y a pescado, adherido el olor a las paredes. Un miasma dulzón impregna el aire que anochece con suavidad. Una vieja mujer escarba los desechos con sus ávidas manos. De manera mecánica un mendigo ciego chirría una canción que nadie escucha… voces rotas de mujeres crujen y a lo lejos retumba la ciudad bajo el rugido de los automóviles" ("Judería en Londres", con la incorporación de las ciudades y la fealdad).

[1455] *Tres poetas expresionistas alemanes, Stadler, Heym, Trakl,* editorial Hiperión 1998.

[1456] Ed. Galaxia Gutenberg 2021 (edición bilingüe).

Georg **Heym** (1887-1912) se expresa mediante versos más cortos. Fijémonos por ejemplo en este cuadro de Berlín: "sentados en el empinado y polvoriento arcén de la calzada, contemplamos la gente innúmera y confusa, y, por la noche la ciudad lejana… sonido de bocinas humo y automóviles. Hacia la mar inmensa de cemento… Y arriba, sobre todas las cabezas, el sueño de la luz" ("Berlín 1"). "Toneles embreados ruedan desde las entrañas de oscuros almacenes hasta las embarcaciones… humo, y hollín sobre las sucias olas…" ("Berlin 2"). "Todos los paisajes se han llenado de azul…" ("Ensoñación en azul claro").

George **Trakl**[1457] compone el poema "La noche": "os canto, abismos salvajes, montes encastillándose, entre la tempestad nocturna; vuestras Torres grises, desbordantes de seres diabólicos, animales de fuego… tormento infinito". Del poema "Romanza de la noche": "el asesino sonríe a su copa de vino, asaltan al enfermo las angustias de muerte. Transido el corazón reza la monja ante Jesús crucificado. (…) En un sótano, a la luz de la vela, el muerto diseña con manos pálidas en la pared un terrible silencio. Silba el respirar del durmiente". Del poema "De camino": "al anochecer llevaron al forastero aquel donde guardan los muertos. Hay dolor de brea; abajo susurran los plátanos rojos. Los mochuelos tienen un vuelo oscuro; en la plaza los soldados montan la guardia. El sol se ha hundido en cendales negros; siempre vuelve el recuerdo de aquella tarde de antaño. En la pieza contigua mi hermana tocaba una sonata de Schubert. Delicadamente, su sonrisa parecía dirigirse a la fuente casi ruinosa que sea azul leaba a la media luz del ocaso…".

Del poema "El paseo": "un matorral nimbado por la luz del poniente flota extasiado en el seno del agua… muere un hermano tuyo en un país maldito, y sus ojos de acero te miran implacables…. Un mozo enciende fuego no lejos de la aldea… Desciende una corneja sobre algo asqueroso… Entre el espino muere un animal del bosque blandamente. Y te sigue un sueño de la infancia. El viento gris antojadizo y vago recoge los perfumes moribundos del ocaso"[1458].

También Thomas Mann, al comienzo de su vida, y sobre todo **Hermann Hesse**, a lo largo de toda ella, cultivaron magníficamente la poesía. El segundo tiene una poesía muy personal, ni naturalista ni expresionista propiamente, con una gran sensibilidad. Seleccionamos, igualmente, unos de los versos sueltos más logrados, de diversos poemas: "el viento titubea; el pálido relámpago; el cielo tormentoso; la nube silenciosa que se extiende en el azul. Inclina tu mirada y siente cómo te lleva la nube con ternura blanca entre sueños azules. Por la ventana se introduce la noche. Del poeta solo es aquello que no tiene dueño. Los libros te devuelven a ti mismo secretamente. El valle tirita con el viento frío, el otoño también ha escarbado en mi vida. Cada flor maravillosamente se

[1457] Manejo la versión de la editorial Vitruvio hoy el otoño del solitario por Jacinto Martínez Seene, 2018.

[1458] Obviamente, no nos queremos extender más con Trakl, pero querríamos cuando menos citar el gran libro editado por la Ed. Abada en 2005 (siendo editor Juan Barja), edición bilingüe, *Revelación y ocaso*, donde se incluyen poemas de Trackl, con dibujos de Alfred Kubin. Nada menos. No obstante, seleccionamos un par de versos: "un rojo que indescriptible te trastorna. A través de tus manos brilla el sol. Sientes tu corazón ebrio de placer" (Pequeño concierto).

extravía. Fiel a las imágenes eternas. El sol nos habla por medio de la luz. El viento del otoño cruje con frialdad entre las secas cañas". Uno de sus poemas se titula el "lobo estepario", que termina con el verso "llevo el diablo hasta mi pobre alma" [1459].

9. Conclusión.

La sociedad actual parte de la soberanía popular, pese a que considera la Cultura. El modelo que proponemos, en cambio, parte de la Cultura y atiende a la soberanía popular. Lo que pretendemos es que el diseño social satisfaga las necesidades espirituales selectivas o aristocráticas. Encontramos un antecedente de nuestra propuesta en Thomas Mann, ya que este autor no parte de la civilización para atender después a la Cultura (clave de la sociedad tras la Segunda Guerra Mundial) sino que parte de lo artístico-cultural, poniendo como contrapeso (en propia clave cultural) de lo burgués, la disciplina y el orden. La idea nos parece sugerente, sobre todo cuando apreciamos un modelo democrático, pero que parte de la Cultura. No hay nada más histórico que esto. Fue abandonado tras el año 1945, pero parece conveniente volver a ello y renovarlo y actualizarlo, ya que el proyecto de la sociedad ordenada culturalmente es irrenunciable y sobre todo esas necesidades espirituales de los sujetos con derecho a tener un arte adaptado a sus necesidades mediante un diseño social que lo haga posible y donde no se refleje el criterio del poder popular actual. Si la Cultura depende de la sociedad, y del modo en que esta esté diseñada, una pregunta podría ser qué sociedad crear para provocar el nacimiento de grandes obras de arte.

Si se considera una utopía, hemos al menos explicado las claves de la sociedad del presente, aunque esta no pueda cambiarse. Entonces, la explicación se haría en clave de "derrotismo". El arte es necesario, pero no es posible. Lo nuevo no satisface. Pero lo anterior no es posible. Ahí está el derrotismo, cuando algo aparece como solución, pero no es posible. Es algo distinto a la ausencia de solución. Esta existe, pero tiene riesgos y más desventajas que ventajas. Las ventajas inherentes a la soberanía popular.

En el fondo "el hombre sin atributos" es el hombre derrotista. Los personajes de Musil y Roth lo son porque prefieren lo antiguo, que ya no es posible. Los de T.M. también porque el mundo en clave popular no satisface, ya que solo satisface la aristocracia, pero esta no es posible. Hay solución, pero la solución es inconveniente. Y esto es derrotismo. Se asume la derrota. La propia imposibilidad de la idea de estatización o triunfo de lo estético sobre lo político que expresa Walter Benjamín es una idea puramente derrotista. Spengler va incluso más allá: su planteamiento no es derrotista, es fatalista, se recrea en la ausencia de solución. Para los demás, sí se presenta una solución, pese a que finalmente no es realizable.

El que más se acerca a nuestras tesis sería Thomas Mann. De hecho, pensamos que nos permite una pauta para avanzar en un Estado de la Cultura articulado. Hesse afirma la posibilidad de un mundo intelectual, pero sin que este rija lo social. En T. Mann encontramos una posible clave de la Cultura como ordenadora del diseño social. Por su parte, la bohemia no aporta solución, y el expresionismo es asimismo una solución para ratos.

[1459] H. Hesse, *Escrito en la arena*, selección de poemas editorial visor 1977.

El problema del Estado de la Cultura, en sentido moderno, superado ya el Antiguo Régimen, está en el "hermano Hitler"; siempre acecha cuando se plantean ideas. Por eso, el gran reto es un Estado de la Cultura que consiga afirmarse a base de "contención" evitando riesgos, siendo conscientes del "hermano Hitler", para la afirmación realista y efectiva de esta alternativa del Estado de la Cultura. Lo que no puede ser es que, por culpa de los posibles riesgos, permanezcamos en una solución deficiente.

En último término, estas ideas tendrían el encanto de las utopías y de los debates intelectuales. En este contexto, no se ha profundizado demasiado en esta explicación del derrotismo que, sin embargo, sería posiblemente clave del mundo posmoderno. En el fondo de los autores de la primera mitad del siglo XX se esconde una idea de Estado de la Cultura como articuladora del orden social que finalmente se complica. Se reclama espiritualidad frente a materialismo. También hay derrotismo en el suicidio de Stefan Zweig, Hasenclever etc.

Pero personajes que no se distanciaron del nacionalsocialismo son incluso mejor ejemplo del derrotismo: Hans Carossa es acusado finalmente de delito de "derrotismo". Ya no estamos pues solo ante interpretaciones.

Y es que el uso más habitual de esta palabra ("derrotismo") es el que sirve para designar a todos aquellos que, sin renegar de la causa, muestran su imposibilidad, es decir, su derrota. Esta fue la actitud que el escritor Carossa adoptó finalmente frente al nazismo. Y por ello fue condenado a muerte. Lo mismo hizo la República española con todos aquellos que proclamaban el derrotismo. Y es que evidentemente, mientras unos luchan, otros no pueden estar lanzando mensajes derrotistas.

No es lo mismo derrotismo que fracaso, o fatalismo. En el derrotismo observamos un punto intelectual de especial interés, que es la afirmación de una idea en el plano de la creencia o deseo, pero la negación de la misma idea en el plano de su efectividad. Sin esa solución no hay sentido, pero la solución conduce al fracaso. Esta es igualmente la tesis de fondo de este libro. La literatura en gran parte es derrotista.

Pero, ¿permite la Cultura una traducción en clave social? ¿Permite ser pauta para la ordenación social, definiendo el lugar que ha de corresponder a las demás esferas de la realidad? ¿Es la forma de que así pueda satisfacerse ese anhelo humano superior, espiritual-cultural, que se precisa?

Autores como Hesse o T. Mann han conseguido llegar a la identificación de un mundo intelectual propio, en las mejores obras de la literatura en alemán de la primera mitad del siglo XX. Es un mundo que termina cansando. Le faltaría la consistencia necesaria para ser alternativa real. Uno solo puede ser un sublime sin interrupción (condición del arte en clave social) si es estúpido. Otras veces, esa "andere Seite" (Kubin) o ese castillo ("Schloss", Kafka) parece identificarse con el modelo social propio del Antiguo Régimen, insatisfactorio por tanto, sin que no obstante tampoco lo nuevo aporte solución (Roth).

La sociedad de la primera mitad del siglo fue más cultural que jurídica. Aún estaban presentes los rasgos del Estado de la Cultura, presente este desde siempre hasta la segunda mitad del siglo XX. La Cultura no solo tenía un espacio propio para desarrollarse. Además, domina lo social. Se dieron las distintas manifestaciones de la

sociedad cultural, las bohemias, la equiparación del arte con la vida, la versión aristocrática de la realidad, y finalmente la versión grotesca de un totalitarismo que se explica en esta misma clave de influjo de lo artístico en lo social.

La Cultura tiene una variante satánica, por desgracia bastante presente (esto es una constante en la literatura, no solo el *Dr. Faustus*, como hemos visto). El "hermano Hitler" es, en efecto, "pariente" incluso próximo de esta realidad. Pero, por su culpa, ¿tenemos que sacrificar el debate y las posibles soluciones? Esta pregunta termina siendo importante.

Es cierto que la Segunda Guerra mundial supuso una catástrofe tan impresionante, en un plano humano, que dejó a priori cerrado todo posible debate, sin alternativa, o sin posible discusión siquiera, ante este tipo de riesgos o aventuras dialécticas. Es preciso quedarse en el mundo de la civilización y del Estado de Derecho y demás principios del orden social actual. Pero, sin merma de estos, ¿podrían ser el humanismo y la Cultura las nuevas claves, para corregir la soberanía pop? La crítica al mundo de la masa dominante es unánime. ¿Es satisfactorio que esta rija lo social y lo cultural?

Lo singular es que la Cultura puede volverse contra la Cultura. Un mundo ordenado culturalmente se vuelve contra los artistas. El ejemplo del nazismo es claro. Sobreviene así el Estado de Derecho, y la soberanía popular, haciendo ver que la Cultura necesita estos principios para darse. Pero con aquellos ya no estamos ante una Cultura ordenadora de lo social. Se produce el espejismo de lo cultural. Se dice que es así como puede darse. De hecho, los artistas ya no son perseguidos, son libres. Pero así todo, esto no es el estado de la Cultura.

El caso es que, pese a las distintas variantes de la Cultura como rectora de la sociedad, durante la primera mitad del siglo XX, la única variante que por desgracia ha encontrado traducción política ha sido el nacionalsocialismo. Este parece ejercer una fuerza arrastre hacia el abismo.

Pero, ¿hay alguna posible actualización, alguna posible solución, en clave cultural, como alternativa al insatisfactorio capitalismo, sin caer en el denostado socialismo, pero obviando lógicamente el fascismo? El reto del futuro sería encontrar ese *espacio* rector para la Cultura y desde la Cultura. Aporta enseñanzas la literatura en alemán del siglo XX, observando las distintas manifestaciones del fenómeno cultural en la indagación de las opciones rectoras de lo social que aquel plantea.

El término "derrotismo" se ha usado siempre en un ámbito político. Pero a mi juicio puede emplearse en un contexto artístico cultural. En su acepción común, política, no es aceptable la actitud derrotista, porque contribuye a derrocar la moral de aquellos que luchan por esa misma idea. Por eso, derrotismo puede verse como traición. La República española, o en especial el Gobierno nazi, promulgaron disposiciones criminalizando el derrotismo, en tiempos de guerra. Adolf Hitler ejecutó muchas personas por esta causa, incluyendo generales. Es famoso el "derrotismo revolucionario" de Vladímir Lenin. Según esto, los proletarios eran empleados para formar parte de guerras que no venían bien a sus intereses. Es más, la guerra que interesaba a los proletarios era esa precisamente que había que librar contra aquellos que mandaban a la guerra a los trabajadores.

El derrotismo cultural consiste en hacer ver que hay en principio una solución: la Cultura liberadora del hombre y rectora del orden social. Al mismo tiempo que hacemos ver la imposibilidad de la Cultura en este sentido. Lo único posible es la soberanía popular y una Cultura acorde a ella. Eso otro no es posible en ninguna de sus variantes. En la primera mitad del siglo XX encontramos claros rastros de esta idea, pero finalmente ni el expresionismo, ni la bohemia, ni los cabarets, ni las Castalias… se consumaron en una propuesta social efectiva basada en la Cultura.

¿Derrotismo, utopía, o posibles pautas para el futuro? Nos resistimos a negar ese espacio alternativo de la Cultura rectora social. Nos resistimos a la sola explicación derrotista en un atractivo plano intelectual. En los autores estudiados se encuentran posibles fundamentos de esta concepción del Estado de la Cultura como ordenación social. ¿Vivimos, pues, la época del derrotismo cultural, como consecuencia de la imposibilidad de debate tras la Segunda Guerra mundial y la aceptación inconsciente de un nuevo orden que sin embargo no satisface los anhelos humanos elevados? ¿Vivimos un fracaso inconsciente, una infelicidad no notada o sentida, pero presente para aquellos con mayor visión?

Esto, de la actualidad, nunca fue así. La Cultura siempre rigió, junto a la religión, después por su cuenta, el orden social. Cuando la religión desaparece, se queda la Cultura sola al frente, en ese canto del cisne de la Cultura que fue la primera mitad del siglo XX.

Sin embargo, una vez se observa la solución, finalmente -por ciertos riesgos que presenta este debate- no puede ser afirmada.

En Alemania y en Austria cuajó de forma gráfica la idea de la Cultura impregnadora de lo social. Centroeuropa fue el laboratorio por excelencia. Pero no es este un debate únicamente alemán. En esto fallan estrepitosamente autores como Thomas Mann. Es un debate genuinamente europeo, incluso internacional.

Quedó esbozado el Estado de la Cultura, pero precisa un debate y un desarrollo actualmente. En fin, el mundo anglosajón avanza por su propia senda. Ningún país parece ser apto para plantear esa discusión. Alemania no podría ahora, actualmente, ni siquiera insinuarlo. Es la tierra del “hermano Hitler”.

Ante las deficiencias culturales, esencialmente hablando de lo anglosajón (pese a que ya sabemos que es donde mejores salas de concierto hay) el mundo hispano tendría la suficiente entidad geográfica y poblacional como para ser la alternativa de futuro de la humanidad. Además, tiene una base cultural importante. Hispanoamérica es ante todo una realidad cultural. Sus premios Nobel lo corroboran.

Pero la falta de creencia en su común vocación hispana (no sino esto es lo único que unifica estos países y puede crear esa voz común necesaria para llegar a un proyecto de interés, en el sentido que comentamos) hace que no se vea halagüeña la solución por esa vía. Así todo, posiblemente, el futuro del presente libro esté en ese espacio geográfico. Es mundo occidental que participa de una esencia o tradición cultural

El caso es que la idea de la Cultura, como rectora de la democracia, es una bella idea que, sin embargo, entró en una deriva peligrosa en el siglo XIX, desembocando

finalmente en planteamientos derrotistas. No necesariamente era esta la deriva, pero fue la vía que finalmente hubo.

10. La política, eso que no nos gusta, es mejor.

A. **Los intelectuales, sin trascender el orden social y constitucional.**

Es necesario terminar la historia anteriormente empezada y contar cómo termina dicha historia, narrando el desenlace final del caso alemán antes comentado observando aquello que ocurre en la etapa posterior a 1945.

Hasta el momento la conclusión es que la realidad intelectual queda mejor protegida cuando gobiernan principios jurídico-políticos que cuando lo hacen otros de otra naturaleza más cercana al mundo intelectual.

Ahora bien, si con el nacionalsocioalismo había gobernantes que eran más bien otra cosa, ahora habrá intelectuales que son, más bien, representación de esencias de tipo político-jurídico.

La virtualidad de haber escogido el caso alemán es evidente por manifestar claramente los resultados que se producen cuando se experimenta la traslación de la irrealidad a la realidad y también (como veremos a continuación) de la realidad a la irrealidad.

En principio, nadie puede dudar de la recuperación que en cuanto tales experimentan (a partir de 1945) la política y el derecho como baluartes del nuevo orden social. El Derecho alemán consigue incluso erigirse, a partir de entonces, en un punto de referencia para las reformas legales de cualquier Estado europeo. En alguna publicación anterior nos hemos referido a que, después de la experiencia vivida en la década de los treinta, todos los esfuerzos eran pocos para lograr un *Derecho público perfecto*.

No es mi intención desarrollar aquí esta afirmación que acaba de hacerse. En un plano divulgativo o general se puede aludir a dos instituciones políticas significativas o representativas para valorar el nuevo orden.

Primeramente, los Centros gubernamentales para la Formación política (*Zentrale für politische Bildung*), inexistentes en nuestro país.

Son, estos Centros, tanto del Estado (Bund) como de las *Comunidades Autónomas* (Länder), encargados de adoctrinar políticamente (en los valores democráticos no ideologizados sino en su versión jurídica elemental) a los ciudadanos desde que toman su primer contacto con la escuela hasta que abandonan sus estudios, sin perjuicio de otras múltiples acciones de carácter general que se toman con este mismo propósito.

A nadie se oculta su finalidad primaria: difundir las instituciones democráticas, arraigar las estructuras políticas, definir el marco de opiniones legítimas y descartar aquellas otras ilegítimas, desarrollar la actividad de los particulares en apoyo de las instituciones y partidos democráticos, informarles de lo pernicioso del fascismo y del comunismo. En el fondo, el *quid* está en prevenir o "evitar riesgos" de cualquier procedencia, descartar toda opción (de cualquier índole) que pueda suponer una nueva pérdida de la noción de realidad. Las claves del modelo social actual están (como apunta

P. Josep´s, *Where are we going*, youtube) en la búsqueda de seguridad (evitar riesgos), a través del Derecho y de la política, la expansión del mundo monetario y de las reglas controladas de la competencia.

En segundo lugar, puede hacerse referencia al "Servicio de Protección de la Constitución" (*Verfassungsschutz*). En principio dicho Servicio viene a traducirse en España en el CESID, aunque tiene aquél una configuración diferente.

También desde la escuela primaria se informa a los alemanes acerca de la existencia y de las actividades principales de este Centro, así como de la previsión de mecanismos jurídicos que actuarán con eficacia y contundencia frente a toda actuación que trascienda de los límites permitidos por el nuevo orden constitucional.

En Alemania el Servicio de Protección de la Constitución es valorado y aceptado como un instrumento necesario para la convivencia pacífica. Anualmente se hacen públicos sus *Informes* donde se da noticia de los distintos agentes sospechosos y grupos extremistas o terroristas que pueden o pudieran atentar contra el orden constitucional y democrático.

La Ley reguladora del Servicio de Protección de la Constitución permite a éste controlar no sólo bandas terroristas sino también a cualquier partido político o ciudadano [1460] que sea *sospechoso* de perturbar el orden constitucional y democrático.

El hecho de que un partido político en cuestión no haya sido *aún* prohibido no impide un estricto control sobre sus actividades y proyectos. Esto último se justifica acudiendo al concepto de democracia "agresiva", militante o "armada", que es la segunda cara de la democracia (*streitbare, wehrhafte, abwehrbereite, kämpferische Demokratie*) [1461].

[1460] En lo anecdótico, cualquier ciudadano puede en cualquier momento (en los transportes públicos por ejemplo) ser *observado* o escuchado por los agentes infiltrados de dicho Servicio a quienes corresponde recabar informaciones que pueden servir para detectar grupos políticamente sospechosos por no ajustarse a los parámetros democráticos establecidos en la Ley Fundamental de Bonn.

[1461] De hecho, en Alemania han de distinguirse, por un lado, los partidos prohibidos (pues no se ha dudado en prohibir ciertos partidos políticos) y, por otra parte, los partidos extremistas sometidos a control y observación (PDS, REP -los Republicanos-). Puede verse H.Roewer, "Bürgerauskunft durch die Verfassungsschutzbehörden?", *NVwZ*, 1989 nº1; Peter Badura, "Die Legitimation des Verfassungsschutzes", en *Verfassungsschutz in der Demokratie*. Beiträge aus Wissenschaft und Praxis, Hrsg. BfV, 1990 pp.27 y ss.; asimismo Maunz/Dürig, *Grundgesetzkommentar*, comentario al artículo 73 de la Ley Fundamental de Bonn, § 155 y ss. y comentario al artículo 87 § 140 y ss.; E. Werthebach/B. Droste-Lehnen, "Der Verfassungsschutz -ein unverzichtbares Instrument der streitbaren Demokratie", *DÖV* 1992 nº12 pp.514 y ss.; para una perspectiva general véase el libro publicado por el Centro Federal de Formación política *Umbrüche in der Industriegesellschaft*, Bonn 1990). Por lo que se refiere en concreto a los partidos políticos otro dato significativo que podría seleccionarse, en este mismo contexto, sería el de que dichos partidos están obligados constitucionalmente (según la jurisprudencia del Tribunal Constitucional alemán, tajante en este sentido) a recurrir a recursos privados

Queda con esta alusión, a ambas instituciones, un dato claro: la preocupación del nuevo régimen por evitar cualquier posible riesgo, la necesidad de definir un marco de opiniones legítimas, el interés en el fondo de arraigar *la realidad* frente a toda tentativa de irrealidad de cualquier procedencia.

Lógicamente, el Estado democrático se afianza mediante muchas otras instituciones políticas. Pero más interesante que extendernos en su comentario es poner de manifiesto cómo este nuevo contexto político-jurídico puede terminar determinando o influyendo en el mundo de la Cultura artística.

Una de sus características fundamentales de la literatura alemana posterior a 1945 pasa a ser su esencial conexión con la realidad de su tiempo (la llamada *Zeitbezogenheit*).

Esta actitud de compromiso del intelectual con la realidad social de su tiempo estaría presente por ejemplo en un grupo de intelectuales que a veces se denomina Grupo del 47 y del cual formarían parte los escritores Gerd Gaiser, Ilse Aichinger, Günter Grass, Wolfgang Hildesheimer, Uwe Johnson y Siegfried Lenz así como los poetas Ingebord Bahcmann y Hans Magnus Eizensberger entre otros.

Los nuevos temas son los problemas y enfoques de tipo social, el día a día. El intelectual abandona la realidad transcendente e ideal y la abstracción en general. Poco tiene que ver la nueva intelectualidad por ejemplo con el precedente expresionista de principios del siglo XX y su rechazo hacia la realidad o tedio, es decir, en la gráfica expresión a veces utilizada, el "asco a la realidad" (*Wirklichkeithaß*).

El propio tratamiento del tema del nacionalsocialismo deja de hacerse por los escritores de postguerra de forma metafísica y abstracta (como por cierto siguen haciendo los "viejos" escritores que sobrevivieron el Holocausto tales como Elisabeth Langgässer, *Das unauslöschliche Siegel*, 1946 o Hermann Kasack, *Die Stadt hinter dem Strom*, 1947).

La nueva corriente intelectual desmitifica el pasado inmediato, tratado sin ningún misterio para aportar en su lugar una visión realista. Sirvan de ejemplo tres obras de Günter Grass: "El tambor de hojalata" (*Der Blechtrommel*), "Gato y ratón" (*Katz und Maus*) y "Cien años" (*Hundertjahre*). En vez de lo heroico y lo diabólico, propio de descripciones idealistas, prima lo cómico, lo ridículo y lo grotesco, y se impone lo real y social sobre lo ideal.

Pero no son éstos los únicos ejemplos. Desde la postguerra, lo común es que se haya evitado la divagación especulativa.

---

para financiarse. La financiación pública de un partido político habrá de ser siempre inferior a la pública. Se pretende de esta forma el arraigo social de los partidos políticos. Por su parte, el Servicio de Protección de la Constitución está jurídicamente bien asentado, por estar expresamente mencionada en los artículos 73.10 y 87 de la Ley Fundamental, a diferencia por cierto del Derecho español en el cual el CESID es órgano sólo reconocido implícitamente en la Constitución en sus artículos 8, 27.2, éste relativo al respeto a los principios democráticos de convivencia y a los derechos y libertades fundamentales"; 10.1 "orden político y la paz social" y en el propio Preámbulo constitucional cuando se habla de la "convivencia democrática" y pacífica.

Los temas de la literatura pasan a ser los temas políticos del momento: las secuelas de la guerra primero, el muro después. Muro que actúa no sólo como barrera física sino también como barrera mental que asume el nuevo intelectual voluntariamente (convencido de la bondad del nuevo orden jurídico-político).

El "muro" es el tema de obras tales como *Mauerspringer* (1982) de Peter Schneider, o *Die Bürgschaft* (1985) de T. Becker, donde se abordan los problemas que para afirmar una identidad alemana ocasiona dicho Muro [1462].

Tema presente es, cómo no, la división de Alemania [1463], así como la Guerra fría, o el tema de los millones de alemanes desplazados de la Prusia oriental hacia Alemania después de la Guerra (los *Vertriebene*), el problema de la identidad, el Estado judío como cuestión, etc.

Más tarde, con igual realismo, la policía secreta de la República Democrática alemana (el STASI-Komplex) ha sido objeto de numerosas publicaciones [1464], así como los "días de la Revolución" de noviembre de 1989 [1465].

Insistimos en que todo cuanto se está diciendo no es exclusivo de Alemania, aunque ésta serviría de paradigma [1466]. Como se dice de Sartre, con él "el filósofo es un referente político" (F. Savater, *La aventura de pensar*). O "la democracia como forma de vida", respecto de J. Dewey.

De la "nueva actitud" sería ejemplar la propia trayectoria de los escritores alemanes seguramente más representativos de las últimas décadas: Günther Grass, Heinrich Böll y Enzensberger.

Para el primero de los citados lo esencial de la profesión de intelectual es su "efecto práctico". Frente a la abstracción es preciso afirmar la participación en la vida

---

[1462] Igualmente, M. Walzer en *Dorle und Wolf*, 1987 o *Die Verteidigung der Kindheit*, 1991, con un bello contraste entre el sensible Dresden histórico y el Dresden real de la República Democrática alemana, protagonizado por el descontento, la pobreza y el aislamiento; asimismo, Günter Grass, *Ein weites Feld*, "Es Cuento Largo" 1995; y A.C. Delius en *Die Birnen von Ribbeck*, 1991.

[1463] Uwe Johnson, *Zwei Ansichten*; Christa Wolf, *Der geteilte Himmel*, 1963.

[1464] Por todos, E. Loest, *Die Stasi war mein Eckermann*, 1991.

[1465] E. Loest, *Nikolaikirche*, 1995, basándose en la ciudad de Leipzig.

[1466] Dentro de nuestro país recuérdese *por ejemplo* aquella denuncia de Francisco Ayala cuando critica la "actitud de indiferente o hastiado despego hacia la realidad en lugar de enfrentarnos con los problemas del mundo actual abandonándonos por inercia a vagas actitudes de añoranza" (*La imagen de España*, Alianza 1986). "Hay obligación de trabajar sobre las cuestiones del tiempo. Esto sin duda" que dijera Ortega, *La rebelión de las masas*.

política. Frente a la abstención, la participación y la crítica como medio para lograr la reforma social.

De ahí la activa intervención de Grass como propagandista del partido socialista alemán (SPD) en las elecciones nacionales, especialmente en la campaña de 1969: "para mí, dice en una ocasión, de nada vale socialismo sin democracia del mismo modo que tampoco concibo democracia sin socialismo".

En esta línea se situaría otro de los premios nobel de este siglo, Heinrich Böll. La crítica de Böll frente al sistema, en el fondo, lo que pretende es afianzarlo frente a elementos de dudosa procedencia constitucional.

En su obra seguramente más conocida *Opiniones de un payaso* ("*Ansichten eines Clowns*") censura Böll a un antiguo simpatizante del nacionalsocialismo y que, en el nuevo régimen, pasa a ocupar un puesto representativo. Quiere así este escritor alemán desenmascarar a ciertos personajes cuya motivación real es, lejos de aquello que afirman (la defensa de la religión por ejemplo), el ánimo de lucro, la gloria y poder.

Y en el fondo es ésta, igualmente, la actitud de Enzensberger, vinculado también a la causa socialista, aunque en Enzensberger esté presente la defensa de una opción revolucionaria que pone sus esperanzas en que la masa pueda ver los mecanismos de manipulación del sistema capitalista.

El intelectual parece a veces convertirse en un "superpolítico" que recuerda al diputado qué es y qué no es la política y cómo debe ser la ley. El intelectual pasa a ser el mejor guardián de la ley. Es un vigilante de la acción de gobierno. Suele ponerse en Alemania como ejemplo, de esta actitud, la reacción intelectual que se produjo contra la aprobación de una ley de 1949 que ponía ciertas restricciones a la pornografía.

Una herramienta fundamental de trabajo, para el intelectual, pasa a ser el "Boletín Oficial del Estado", donde se publican las leyes y disposiciones fundamentales.

De ahí que Rolf Schroers dijera (cuando fue director de la Academia Theodor Heuss y director asimismo de la *Revista Liberal*) que "en nuestro tiempo la sociedad moderna sigue dependiendo de la legitimación por el intelectual".

Ha terminado la época de los adulterios escénicos entre héroes propios de las épocas wagnerianas y straussianas. El "nuevo escenario" (*die neue Bühne*) son las libertades que proclama la Ley Fundamental de Bonn.

De aquellos años treinta en los que el "gobernante" puede recitar de memoria largos pasajes operísticos de Wagner hemos pasado al escritor o compositor que puede "recitar" títulos enteros de la Constitución política del Estado donde vive.

Como dijo un intelectual de la época: "los intelectuales podemos ahora hablar, *debemos hablar*" (Günther Weisenborn). O, en palabras de un conocido compositor, Udo Zimmermann (tomadas del libreto de su obra *Weiße Rose*): "no más callar, no más callar". Y llega a ser abrumadora la presencia de valores político-constitucionales en las obras musicales de las últimas décadas (también las conferencias de Cristóbal Halfter). La política se encuentra a si misma en la “sociedad abierta” (*open society*, K. Poper, George

Soros). Lo político jurídico impregna hasta lo poético. ¿Cómo hacer un poema sobre un ruiseñor o una rosa después de haber vivido el horror sobre Auschwitz? (Theodor Adorno).

Los intelectuales, inmersos en la realidad política, son conscientes de la importancia del nuevo orden jurídico y político como garante de sus derechos. Es la política en el poder, y no categorías de otra índole, lo que salvaguarda al intelectual. Pero se plantea si no llega un momento en que la política misma, garantía del intelectual, puede llevar a terminar con la propia intelectualidad.

En este sentido, es claro que lo principal llega a ser el factor de evitar a toda costa *cualquier tipo de riesgo* que pueda subvertir el orden social (el mundo de la razón es el mejor de los mundos posibles decía Leibniz).

"Cualquier tipo de riesgo" incluyendo el riesgo de procedencia intelectual. Llega a decirse que el intelectual, por definición, tiende al "rigorismo moral" que "a partir de la validez absoluta de los principios éticos, cree poder inferir el derecho de imponerlos a la realidad y someter a las personas a una dictadura del bien" [1467].

El intelectual pasa a tener un marco claro de referencia en cuanto a sus opciones posibles. No hay riesgos ni experimentos que valgan. Hemos descubierto que lo artístico o lo intelectual puede ser un mundo de enormes aportaciones pero también de riesgos. Y el problema es que inconscientemente pueda llegarse a anular la intelectualidad y que aquél, creyendo ser tal, termine siendo en realidad plasmación o representación de *algo* diferente.

Así pues, la solución es la política, a la que, no obstante, bien podría aplicarse entonces la frase de Lewis Carrol[1468]: "pero, ¿cómo se puede hablar con una persona si siempre dice lo mismo?". Y, sin embargo, ha de ser así, porque todo aquello que no sea hablar reiterando la misma obviedad, es un riesgo inaceptable[1469]. Han sido demasiadas las revoluciones con fines desastrosos. No obstante, se debería aprender de todo ello para buscar la solución adaptada a nuestro momento.

9. Recapitulación. De lo sublime sin interrupción a "el hastío con interrupción".

Principios de naturaleza artística se pueden volver contra los artistas. Surge, como reacción, la "neutralidad del Estado". El diseño social se hace, pues, tomando como referencia ciertas disciplinas políticas, mercantiles y jurídicas, cuya lógica impregna la

---

[1467] Añade Buchheim: "en el Tercer Reich se había experimentado que cuando el radicalismo político llega al poder se vuelve necesariamente totalitario. Pues en el poder, el radicalismo político se dedica a la realización de su objetivo: a partir de sus principios intenta crear una sociedad totalmente nueva y un hombre nuevo".

[1468] *A través del Espejo*.

[1469] Recordemos el riesgo y (consustancial belleza) a las ideas; por todos, Richard M. Weaver, *Las ideas tienen consecuencias*, El Buey Mudo, 2011.

Cultura artística. Se afirma lo popular. Surge entonces “el hastío con interrupción”. Se trata de partir del aburrimiento social aunque con intervalos de placer estético.

Se plantea entonces la oportunidad del Estado de la Cultura. O un Estado de la Cultura sostenible. Es preciso recuperar la Cultura artística. Siendo conscientes de los posibles riesgos puede avanzarse de forma más firme en su afirmación. Hemos de evitar el rechazo inconsciente a esta solucion.

CONCLUSIONES.

Este trabajo aporta primeramente la consideración de la soberanía popular en los debates artístico-culturales.

Desconocer hoy día, desde la Cultura artística, el concreto impacto que, los principios rectores del orden social, tiene sobre dicha Cultura artística, conduce a aseveraciones irreales o a veces fantasiosas.

Por contrapartida, otras veces dichos principios funcionan como creencias, sin que nadie se cuestione si su poderoso arraigo puede perturbar el desarrollo de la Cultura artística.

En concreto, es preciso reflexionar al menos si los efectos de los procesos democratizadores deben ceñirse al plano del acceso o disfrute de la Cultura artística, o si sus efectos deben extenderse también al plano de la producción de la Cultura artística. En este trabajo se propone lo primero, pero no lo segundo.

El problema es, precisamente, que el gusto popular (a través de las reglas de mayorías y de igualdad) condiciona de facto hoy día la "producción" de Cultura artística.

Implícito en este planteamiento está el desacierto de las posiciones que ponen en el epicentro del análisis cultural la idea del capitalismo manipulador del pueblo, ya que, sin perjuicio de la posible influencia desde ese nivel, los planteamientos culturales no pueden ignorar tampoco (al menos de la forma en que lo hacen) el hecho de la soberanía popular, que es un factor de igual o mayor magnitud para entender la producción de la Cultura artística que ese otro. Este trabajo lo pone en valor en este contexto cultural.

La mayoría de expertos considera que la estética, la belleza, el "gusto" y el placer no son nociones claves. Eso sí, que el "gusto popular" domine la producción artística musical no representa problema alguno.

Un problema es que la defensa del placer estético se identifica con la afirmación de una clase dominante sobre la Cultura, es lo que quiere evitarse.

El impacto de la soberanía popular se refleja en que la producción cultural está condicionada por el poder de compra de los consumidores.

Parece quedar claro que la Cultura artística es producto, en todo tiempo y lugar, del poder del momento. En la actualidad, el poder es popular. Esto tiene traducción -en lo político- en la soberanía popular. Esta a su vez repercute, en lo cultural, en la expansión de la mentalidad-pop.

Lo llamado "contemporáneo" no conecta con el público. La Cultura pop acapara todo aquello que tiene interés. El arte contemporáneo refleja la idea de "profesionalización", típica de nuestro modelo social. Se ve aquel afectado por la masificación. Vive de la subvención pública. Todo ello es acorde a la soberanía popular.

Aunque se razona, por ciertos círculos de teoría del arte, que el concepto de placer estético es viejuno, sin embargo, esto no es cierto, ya que (entre otros motivos) cuando se sale de ese círculo y se acude al mundo en general de la filosofía, el arte o el pensamiento, ese concepto de arte sigue vigente.

Es más, se destaca y subraya el placer estético que provoca la lectura de textos de teoría del arte o textos literarios sobre obras de arte. Si esto es así, con mayor motivo habrá de ser posible el placer estético en torno a las obras de arte en cuanto tales.

El oyente musical queda abandonado por la Cultura artística del presente. Se impone el profesional o el artista popular.

El pop es entretenimiento. No debería trascender a un plano científico, ni social o público. El modelo social debería reflejar los valores de los amantes del arte.

Es una novedad histórica la Cultura en clave popular. Aunque siempre hubo Cultura popular, esta no servía para el diseño social.

El lema sería democracia en lo político y aristocracia en lo cultural. Como inspiración se ofrece la Ilustración y la Democracia Ateniense.

Al pueblo le beneficia este sistema (los padres quieren la mejor educación para sus hijos). Seguramente, la oposición a este modelo intelectual, que proponemos, procedería del mundo intelectual.

El modelo social no debería consistir en afirmar la democracia para que, después, quien pueda, huya a lo privado. Los mejores deberían impregnar la sociedad y lo público debería ser el lugar de encuentro de todos, evitando la huida a lo privado.

En vez de masa es mejor hablar de democracia. A esta se imputan los logros sociales y económicos, pero también los defectos del orden social del presente.

Todo poder debe quedar sujeto a limitaciones. El poder popular también, al menos en lo cultural.

Una utopía es plantear que el modelo social sea el que se precise para la mejor realización de la Cultura artística. Sin embargo, más o menos, es lo que hubo siempre hasta la segunda mitad del siglo XX.

Los momentos sin disfrute de Cultura artística producen hastío. Nietzsche lo dejó claro.

Hemos puesto, en este trabajo de manifiesto el fenómeno de la mercantilización y de la juridificación como características actuales. El arte, pensando que es arte, puede ser representación de algo diferente.

¿Debemos reprimir el instinto artístico, ya que son prioritarios los principios actuales de ordenación social, que evitan riesgos sociales? ¿El problema es que el ser humano necesita aquello que le destruye? En esto consiste el debate de la “imposibilidad de la Cultura”. O necesidad de lo imposible.

Somos por eso conscientes de las dificultades de aportar soluciones. No obstante, debe rescatarse (y apostarse por) la "estetización de la realidad social".

Es más, el arte, en especial el musical, aporta una idea de purificación y religiosidad y transcendentalismo estético, donde debe profundizarse.

El diseño social ¿ha de hacerse a modo del conjunto de individuos; o ha de hacerse a modo cultural?

La persona interesada en la Cultura artística ha de acudir, generalmente, a autores de más de cien años de antigüedad. Deberíamos ser "absolutamente contemporáneos".

Falta difusión a las obras de arte actuales. En vez de inhibición o neutralidad del poder público es mejor un compromiso del poder público de difusión cultural.

La bondad de la soberanía popular nos sitúa en la difícil tesitura de proponer soluciones. No obstante, es preciso partir del Estado de la Cultura para perfeccionar el principio democrático y de soberanía popular.

Según esto, en el "acceso" a la Cultura rigen estos últimos, pero en la "producción" de la Cultura rige aquel otro.

El problema de la Cultura artística son los "riesgos" inherentes al arte y la intelectualidad. Como hemos visto, la traslación a la sociedad, o la impregnación social, de categorías o principios de naturaleza artística, implica riesgos. Sin embargo, la sociedad sin estética es un hastío.

Es preciso superar experiencias históricas negativas y avanzar en lo posible, con controles y cautelas, hacia una mayor estetización del diseño social.

El logro final sería crear sensaciones artísticas gracias a un *diseño* social que las haga posibles.

Cabría apostar por recuperar la Cultura de forma espontánea en un **plano social**. La Cultura artística funcionará cuando dependa de "amantes del arte" y logre emanciparse del poder, por un lado, popular, y, por otro lado, de los profesionales estudiosos del arte.

Los estudiosos del arte son necesarios pero el protagonismo del arte es de los amantes del arte. Como decía Borges, "no se enseña el arte, sino el amor al arte". El arte no es tema de estudio, es un tema de sensaciones. De este modo, la Cultura artística volvería a conectar con los ciudadanos. De esta forma podrían aportarse unas pautas para la sociedad del futuro. O, como apuntaba Goethe, "el hombre no es un ser docente, sino un ser viviente, agente y operante" (cita que tomo de Robert Musil, *El hombre sin atributos*). "Cuando se vive, no hay frase que valga", dice Ferdinand Bruckner, *El mal de la juventud*[1470]. O esa otra "Lo que mueve más profundamente a una persona es

[1470] Asociación de directores de escena, 2015.

simplemente el deseo de desarrollo, hay una necesidad de poder atribuir un significado real, fuera del tiempo, a la totalidad de los sucesos temporales" (Otto Weininger *Sobre las últimas cosas* [1471]). Lo que implica amor.

En definitiva, el arte -conforme a la soberanía popular- es en especial y en primer lugar, el "no arte". Este es el arte realmente pujante de nuestro tiempo. El pueblo decide qué es o no arte, también decide el sí o el no de algo. La expresión más genuina de la soberanía popular en materia de Cultura es la "no Cultura". Lo otro (que si expresionismo abstracto, que si instalaciones…) son entelequias, muestras, retazos.

El arte -conforme a la soberanía popular- es también, en segundo lugar, el arte del "nuevo rico". Se trata del cantante afamado. El pueblo engendra este fenómeno. Es acorde al arte de las mercaderías, propio de nuestro tiempo. De la cultura del aristócrata del siglo XVIII desacorde con la soberanía popular hemos pasado al "cantante nuevo rico" de la soberanía pop.

El arte -conforme a la soberanía popular- es también, en tercer lugar, el mundo del azar y de lo arbitrario.

En música se observa especialmente lo primero (el "no arte") y lo segundo ("el cantante nuevo rico"). En literatura se observa, en especial, lo tercero (el fenómeno del "literato por capricho editorial"). En la pintura se dan las tres ratios.

Por tanto, sin perjuicio de la manipulación cultural, por parte de élites industriales (cuyo espacio de influencia en este debate no ignoramos), es preciso también poner en su lugar, en este debate, la soberanía popular. Esta es hoy protagonista.

De hecho, donde más genuinamente se ha desarrollado este principio (Estados Unidos) es donde más se dan estos rasgos con que acabamos de definir la Cultura artística de nuestro tiempo.

Cuando se otorga libertad a un pueblo (sea en África, o en Asia, o donde sea), la gente opta por ese modelo cultural popular de la "no Cultura", o Cultura popular de las mercaderías y de los nuevos ricos, bien vistos popularmente, por ser exponentes de lo social. Es imposible combatir contra el imperio de la Cultura conforme a la "sob pop". El mundo funciona a base de mercaderías. En lo cultural esto arraiga de forma especial. Las miserias culturales son las miserias de la vida misma, aunque algo más acentuadas. Su único encanto es cuando son sutiles.

Las alternativas que se están dando, al *mundo cultural de las mercaderías populares*, no son "alternativas", sino generalmente compromisos sociales (así se hacen llamar) para conseguir, más bien, intereses personales de tipo político (de hecho, no hay más que ver cómo funcionan estos colectivos). Nada hay más sectario, endogámico y caprichoso.

Todo esto contribuye a crear la "ficción de la Cultura". Un espectáculo cuyas claves no es del todo difícil de descubrir. En parte, dificulta algo la visión victimista de lo popular.

[1471] Antonio Machado libros 2008.

Solo el “raro”, más aburrido que nunca, descubre el espectáculo, y concluye (no por eso sonríe) “la imposibilidad de la Cultura”, o el derrotismo como clave del presente, porque lo que hay es incluso lo mejor que puede darse.

Al fin y al cabo, tampoco hay nada malo, en la soberanía pop, sino todo lo contrario. Ya lo sabemos, qué gran descubrimiento, la belleza ha muerto.

Afirmar que en el escenario de la Cultura predominan actores capitalistas y neoliberales, ignorando que la inmensa mayoría de los puestos de cultura se ocupan por personas de signo ideológico opuesto, es parte del “negocio de la Cultura”. O de la farsa social. O de la sociedad del derrotismo de fondo.

En definitiva, el papel del genuino destinatario del arte, es decir, el “amante de la Cultura”, aristocrático en sus sensaciones, ha sido desplazado por tres factores:

-Principalmente, el gusto popular.

-Segundo, los teóricos o investigadores que han creado un mágico discurso que no tiene nada que ver con la perspectiva de aquel otro.

-Tercero, políticos camuflados que invocan la cultura y el socialismo como medio de llegar al poder.

Ha habido una actitud clara de desplazar, a ese “otro individuo”, a la esfera de lo insignificante (a él le queda vivir de la historia cultural; es decir, “Bach”). Vivirá al margen del presente. Incluso parece conformarse. El diseño sociocultural desde luego no está hecho a su medida. Su gusto e intereses culturales pasan incluso a despreciarse, identificándose con una época burguesa.

BIBLIOGRAFÍA

En cuanto a la bibliografía, esta tesis doctoral precisamente pretende informar de la ingente bibliografía existente en el panorama bibliográfico actual en cuanto a la cultura artística.

Se concede en la tesis una atención especial a las obras que relacionan cultura artística con planteamientos políticos y sociológicos, pero también se hace un recorrido bibliográfico sobre la antropología de la cultura y del arte.

Alguna bibliografía utilizada sería la siguiente:

Alcina Frach, José, *Arte y antropología*, Editorial Alianza, 1988.

Addison, Joseph, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Edit. Visor, 1991

Adorno, Theodor, *Teoría estética*. Editorial Orbis, 1983.

Ardévol Piera, Elisenda, *La mirada antropológica o la antropología de la mirada: de la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de video*, Tesis Doctoral, 1994.

Ardévol. Elisenda y Pérez-Tolón, Luis, *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*, Granada 1995.

Bal, Mieke, *Tiempos trasnochados*, Ed. akal 2016.

Bal, Mieke, *Lexicon para el análisis cultural*, ed. Akal 2021 (Remedios Perni Llorente, traductora).

Baudrillard, Jean, *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila, 1998.

Bayer, Raymond, *Historia de la estética*. Fondo de Cultura Económica, 1993.

Beardsley, Monroe y Hospers, John, *Estética. Historia y Fundamentos*, Cátedra, 1997.

Becker, Howard, *Los mundos del arte, sociología del trabajo artístico*, Editorial Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires 2008.

Belting, Hans, *Antropología del arte.*

Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos*, edit. Planeta- Agostini, 1994;

Bennett, Jane, *Materia vibrante: una ecología política de las cosas*, Caja Negra, 2022.

Bredekamp, Horst, *Teoría del acto icónico,* Edit. Akal 2017.

Bürger, Peter, *Crítica de la estética idealista*, Ed. Visor 1996.

Burke, Edmund, *De lo sublime y de lo bello,* edit. Altaya, 1995.

Bury, John, *La idea de progreso*, Ed. Alianza editorial, 2009.

Caillois, R., *Medusa y CIA,* Ed. Seix Barral, 1962; 1960 original en francés.

Carroll, Noël, *A Philosophy of Mass Art*, Clarendon Press 1998.

Cassirer, Ernest, *Las Ciencias de la cultura* México 1972;

Cassirer, Ernest, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, Fondo de Cultura Económica, 3ª edic, México 2016.

Castro, Ernesto, *Contra la posmodernidad*, Edit. Alpha Decay 2011.

Cracauer, Sigfried, *The mass ornament*, Weimar Essays, 1963.

Choza, Jacinto, *Filosofía de la cultura*, Editorial Themata, 2013.

Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada en Occidente,* Edit. Paidós 1994.

Durkheim, E., *Las formas elementales de la vida religiosa,* edit. Akal, 1982.

Eagleton, Terry, *La estética como ideología*, Madrid 2006.

Egorov, A., *Problemas de la estética*, Editorial Progreso 1978.

Elias, Norbert, *Teoría del símbolo. Un ensayo de antropología cultural*, Editorial Península 1994.

Fajardo Fajardo, Carlos, *Estética y sensibilidades posmodernas*, Iteso 2005.

Francisco Guinea, Chema de, "De la poesía visual al arte intermedia: figuras incontestables de la experimentación poética en España", en Varios Autores, *La palabra imaginada*, Junta de Castilla y León y Caja Segovia 2007.

Freedberg, David, *El poder de las imágenes* Ediciones Cátedra, 1992.

Frega, Ana Lucía y Bulacio, Cristina, *Diálogos sobre el arte*, Brenos Aires 2014.

Freitag, Vanessa, "El arte al encuentro de la antropología; reflexiones y diálogos posibles"**,** *Praxis & Saber*, Vol. 3, Nº. 6, 2012.

García Canclini, Néstor, *La globalización Imaginada,* Paidós, 1999.

Gómez Pellón, Eloy, "El arte popular. Arte en Cantabria. Itinerarios" en Luis Sazatornil Ruiz (ed. lit.), Julio Juan Polo Sánchez (ed. lit.), 2001, págs. 273-280.

Gómez Pellón Eloy, "Funcionalismo y relativismo cultural: la cuestión de la antropología aplicada", *Revista de antropología experimental*, nº. 12, 2012, págs. 287-308.

González Alcantud, José Antonio, *El rapto del arte: antropología cultural*, Editorial Universidad de Granada.

Gutiérrez Pozo, Antonio, "El arte como pensar metafórico en la filosofía simbólica de Cassirer, *Rev. Prax. Filos*, nº 26 Cali, 2008.

Han, Byung-Chul, *La expulsión de lo distinto*, Editorial Herder 2016.

Harris, Marvin, *Introducción a la antropología general*, séptima edición, Alianza editorial, 2007.

Jaffe, Sarah, *El trabajo no te amará*, C Hurst & Co Publishers, 2021.

Kant, Emanuel, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Ed. Alianza, 1990.

Kant, Emanuel, *Crítica del Juicio*, Espasa Calpe, 1997.

Kottak, Conrad Phillip, *Introducción a la antropología cultural*, edición MacGraw Hill 2007

Levi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura económica, 1962.

Marty, Gisèle, *Psicología del arte*, Editorial Pirámide 1999.

Noya, Javier, *Sociología de la música: fundamentos teóricos, resultados empíricos y perspectivas críticas,* ed. Tecnos 2017.

Noya, Javier, Del Val, Fernán y Muntanyola, Dafne, "Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología de la música". *Revista Internacional de Sociología* 2014, 72- 3: 541-562.

Pagel, Mark, *Conectados por la cultura. Historia natural de la civilización* RDA 2013.

Peacock James L., *La lente antropológica*, Alianza Editorial 2001.

Recalde, A., *Algunas formulaciones sobre cultura, Estado y sociedad*, Universidad Nacional de La Plata. 2002. Disponible en: www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis.

Romero, H. y Santoro, P., "Dos caminos en la sociología de la literatura: hacia una definición programática de la sociología de la literatura española", *Revista Española de Sociología* 8, 2008.

Roy, W. y Dowd, T., "What Is Sociological about Music?", *Annual Review of Sociology* 36, 2010.

Rius-Ulldemolins, Joaquim y Pecourt Gracia, Juan, *Sociología de la cultura en la Era digital, Herramientas para el análisis de las dinámicas culturales del siglo XXI,* 2021.

Sanmartín, Ricardo, *Valores culturales*, Editorial Comares, 1999.

Sassoon, Donald, *Cultura. El patrimonio común de los europeos*, Editorial Crítica 2006.

Sloterdijk, Peter, *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*, Ed. Pre-textos 2002.

Steingress, G., "La música en el marco del análisis de la cultura contemporánea: un replanteamiento teórico y metodológico", *Política y Sociedad* 45- 1, 2008.

Val, Fernán del, "De la sociología de la música a la sociología musical. nuevos paradigmas en los estudios sobre música y sociedad", *Revista Internacional de Sociología,* vol. 80 (2), 2022.

Van Der Zalm, Jeroen, "La perspectiva de la auto-representación", *Revista Chilena de Antropología Visual*, N° 7, 2005.

Varela, Julia y Álvarez-Uría Rico, Fernando, *Materiales de sociología del arte*, 2008.

Vega, Gustavo, El placer del ser, Edit. Endymion, 1997.

Williams, Raymond, *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, ed. Manantial, 1997.

Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, ed. Península, 2000.

Y los siguientes libros de estética:

David Estrada Herrero, *Estética*, Ed. Herder 1988; William Gaunt, *La aventura estética. Wilde, Swinburne y Whistler,* Ed.Turner, 2002; Willliam Hogarth, *Análisis de la belleza,* Ed. Visor 1997; Andrés Isaac Santana, *Lenguaje sucio, narraciones críticas sobre el arte cubano*, Ed Hypermedia, 2019; Simón Marchan Fiz, *La estética en la cultura moderna,* Alianza, 2000; Elena Oliveras, *Estética. La cuestión del Arte, e*dit. Ariel 2005; Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política* (2014b [2000]), donde Rancière expone su idea

básica acerca de esos modos de percepción, sensibilidad y comprensión que implican un reparto de atribuciones y derechos y que son la base de la estrecha unión entre estética y política; Jacques Rancière, *El destino de las imágenes*, 2003 expone de manera más detallada la diferencia entre los tres regímenes del arte y las imágenes (el estético sería el tercero de esos regímenes); Jacques Rancière, *El malestar en la estética*, 2004 también es una obra apropiada para conocer sus ideas básicas, unidas aquí a la crítica de autores como Schaeffer, Lyotard o Badiou; Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, 2008, aplica esas ideas generales a aspectos más concretos de las artes; A. Tapies, *Arte contra la estética*, Planeta 1978; del mismo, *Comunicación sobre el muro*, Ed. Ariel, 1961; Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, creatividad, mímesis, experiencia estética*, edit. Tecnos, 2001; Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Editorial Ariel 2001; José María Valverde, *Breve historia y antología de la estética*, editorial Ariel, 1987; G. Vilar, *El desorden estético*, Ed. Idea books, 2000; Peter Weiss, ***La** estética de la resistencia*, Edit. Hiru Argitaletxea, 2012.



Esta tesis indaga acerca de en qué medida la soberanía popular, y lo que ella representa, influye en el plano de la producción artística. Las corrientes dominantes interpretan que la producción de cultura artística es fruto de la manipulación de la llamada industria cultural; es un planteamiento que ya se observa desde el filósofo Adorno y que ha tenido un especial predicamento en tendencias marxistas perviviendo hasta la actualidad por tendencias dominantes, que propugnan el compromiso social en materia artística y que llegan a esa misma conclusión.

Sin perjuicio del mayor o menor acierto de esas teorías, la presente investigación quiere, no obstante, poner también en valor la importancia de la soberanía popular. Este principio no aparece en los debates de tipo cultural. Es sorprendente esta aseveración. Sin embargo, a juicio del doctorando es claro que el gusto de la ciudadanía es un factor de primera consideración que influye en la definición de los productos artísticos que se dan en la actualidad. La tesis, en último término, plantea si esto no es un problema porque, en realidad, si la producción cultural depende de la voluntad mayoritaria conforme a la soberanía popular, entonces los productos artísticos no podrán ser especialmente meritorios desde el punto de vista de su calidad y de su gusto.

This thesis investigates the extent to which popular sovereignty and its implications influence the realm of artistic production and artistic culture. Prevailing currents of thought interpret artistic cultural production as a product of manipulation by the so-called cultural industry. This perspective traces its origins back to the philosopher Adorno and has endured through contemporary dominant Marxist ideologies advocating social engagement in artistic matters, ultimately arriving at a similar conclusion.

Notwithstanding the varying degrees of accuracy of these theories, this present research aims to emphasize the significance of popular sovereignty. This principle is conspicuously absent from cultural discourse, a fact that is indeed surprising. Nonetheless, it is the contention of the doctoral candidate that the preferences of the citizenry constitute a primary consideration that impacts the definition of contemporary artistic products. Ultimately, the thesis raises the question of whether this presents a problem, for if cultural production is contingent upon the majority will in accordance with popular sovereignty, then artistic products may not be especially noteworthy from the perspectives of quality and taste.

UC UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

Escuela de Doctorado