

La estética de lo bello y la exaltación de la cultural popular

H.C.F. MANSILLA

Resumen:

Partiendo de la idea general de que la experiencia estética puede ser calificada como una fuente autónoma de conocimiento, el autor justifica la existencia de lo bello y del arte en general como refugio, protesta y utopía en contraposición a la arbitrariedad del todo vale. El autor reniega de la idea de que cualquier objeto puede ser arte poniendo de relieve como esta premisa constituye la base de lo que entendemos como cultura popular.

Palabras clave: Estética, belleza, cultura popular, arte, literatura.

Abstract:

Leaving of the general idea that the aesthetic experience can be qualified as an autonomous source of knowledge, the author justifies the existence of the «beautiful» and the art in general as a refuge, protests and utopia in opposition to the outrage completely voucher. The author renounces the idea that any object can be art. This premise constitutes the base of what we understand as popular culture.

Keywords: Aesthetics, beauty, popular culture, art, literature.

En un interesante estudio *Wolfgang Welsch* señaló que un comportamiento adecuado y hasta la noción de una vida lograda sólo pueden ser concebidos adecuadamente en el marco de una totalidad, la que, a su vez, debe ser determinada por analogía a la reflexión estética¹. La representación de cualquier totalidad precisa de un acto de fantasía y de la facultad de discernir entre bienes. Este acto selectivo implica inexorablemente la realización de juicios valorativos. Ahora bien: imaginarse una totalidad social significa pensar una posible concertación de las partes integrantes —una convivencia siempre frágil de pluralidades dispares, no una uniformidad coercitiva—, por más precaria y fugaz que resulte esa concertación, y ésto presupone figurarse una proporcionalidad conveniente de los ingredientes de acuerdo a una normatividad que trascienda lo cotidiano y ordinario. Esta es la actividad estética por excelencia. La conformación de una vida bien lograda es un acto de estilización permanente, como cuando un artista modela y transforma su material. Nuestros esfuerzos cognitivos y éticos están inextricablemente ligados a parámetros estéticos². Tanto para *Arthur Schopenhauer* y *Martin Heidegger* como para la Escuela de Frankfurt, la experiencia genuinamente estética puede ser calificada de una fuente autónoma de conocimiento³; pero para ello son imprescindibles grandes obras de arte y no meros esbozos, bromas y ocurrencias.

¹ Wolfgang WELSCH, *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft* (La razón. La crítica contemporánea de la razón y el concepto de la razón transversal), Frankfurt: Suhrkamp 1996, pp. 516-519, 522 sq., 527.- Hay que consignar que Welsch usó a menudo el término «estético» en el sentido probablemente original relativo a la percepción sensorial; según Welsch desde Kant lo que llamamos realidad estaría constituida de modo ficcional y estético —lo que haría plausible el núcleo de las teorías postmodernistas. Cf. Wolfgang WELSCH, *Ästhetisches Denken* (Pensamiento estético), Stuttgart: Reclam 1996, p. 7. 9.

² No se ha considerado aquí la importante (pero exagerada) opinión de *Theodor W. Adorno* de que toda cultura posterior a Auschwitz sea sólo basura por constituir parte (o exoneración) de la barbarie técnica contemporánea. Cf. ADORNO, *Negative Dialektik* (La dialéctica negativa), Frankfurt: Suhrkamp 1966, p. 357 sq. Sobre esta temática cf. Rolf Tiedemann, «*Nicht die Erste Philosophie sondern eine letzte*». *Anmerkungen zum Denken Adornos* («No la primera filosofía, sino una última». Notas sobre el pensamiento de Adorno), en: Theodor W. ADORNO, «*Ob nach Auschwitz noch sich leben lasse*». *Ein philosophisches Lesebuch* («Si se puede aun vivir después de Auschwitz». Un manual filosófico), compilación de Rolf Tiedemann, Frankfurt: Suhrkamp 1997, pp. 7-27.- Sobre la posición de *Max Horkheimer* cf. el interesante estudio de Jürgen Habermas, *Max Horkheimer: zur Entwicklungsgeschichte seines Werkes* (Horkheimer: sobre la evolución de su obra), en: HABERMAS, *Texte und Kontexte* (Textos y contextos), Frankfurt: Suhrkamp 1991, p. 103.

³ En su estilo sibilínico Heidegger afirmó que el arte manifiesta lo inaccesible de la Tierra, muestra el misterio sin desvelarlo, exhibe el asombro y el júbilo, pero también el horror y la indiferencia ante el mundo; el arte crea un mundo que puede resistir la declinación inexo-

La belleza es el criterio que determina el arte auténtico: lo bello constituye el lenguaje que nos libera de la servidumbre y lo subalterno, nos conduce con inteligencia y mesura a la dimensión lúdica y traslada lo infinito a formas finitas. Lo bello no tiene una finalidad fuera de sí mismo ni menos aun una utilidad profana: se satisface representándose a sí mismo⁴. El arte detiene el tiempo. No existe obviamente un criterio absoluto, seguro y generalmente aceptado para definir lo que es la belleza estética, pero se puede afirmar que lo bello se sedimenta en aquellas obras que, además de la perfección técnica, dejan entrever el peso de la experiencia humana, el talento innovador del artista y la energía de la emoción concentrada. En un hermoso diálogo consagrado a Eros, sus promesas y complicaciones, *Platón* sostuvo que lo bello encarna la visibilidad de lo ideal: es lo que nos hace recordar el verdadero orden del universo y lo que nos conduce hacia la filosofía⁵. El deseo cognoscitivo es el más sublime de los bienes porque se dirige a la más excelsa de las combinaciones: belleza, proporcionalidad y verdad, siendo imposible separar estos componentes⁶.

El arte y la literatura son asuntos serios⁷. Como tales exigen atención y concentración; están destinados a un público culto que sabe comprenderlos y apreciarlos. Ni meros artificios ni meras ocurrencias valen aquí, sino la calidad originada en un esfuerzo que quiere ser perenne. El arte auténtico crea modelos de gran valor sin ser esclavo de reglas fijas o de antecedentes obligatorios. Sus principios son simples y flexibles: la economía en los medios, la originalidad en el tratamiento de los temas, la concisión fundida con la máxima calidad, sin ornamentos superfluos. La austeridad del arte clásico va unida, por ejemplo, a la energía que irradia. Se puede atribuir a muchas obras clásicas una connotación infantil, pero se trata de la claridad y la concentración que las distingue. Para entenderlas y degustarlas precisamos de una combinación similar de admiración y rigor. El novelista y ensayista húngaro *György Konrád* calificó de excepciones y anomalías culturales a las obras clásicas del arte y la literatura: son creaciones sin un mensaje

table del mismo. Martin HEIDEGGER, *Holzwege* (Sendas aporéticas), Frankfurt: Klostermann 1950, p. 32 sqq.

⁴ Hans-Georg GADAMER, *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest* (La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta), Stuttgart: Reclam 1977, p. 18.

⁵ PLATÓN, *Phaidros* (Fedro), en: Platon, *Sämtliche Werke* (Obras completas), Reinbek: Rowohlt 1967, vol. IV, pp. 29-33 (248a - 252a).

⁶ PLATÓN, *Philebos* (Filebo), en: Platon, *Sämtliche...*, *ibid.*, vol. V, pp. 122-139 (52c-67a).

⁷ W.K.C. GUTHRIE, *Los filósofos griegos de Tales a Aristóteles*, México: FCE 1964, p. 117: «El arte es producto de la inteligencia, y la inteligencia es la manifestación más alta de la naturaleza, anterior no sólo en importancia, sino también en el tiempo, al azar».

unívoco, difícil de ser clasificadas: deben su tenaz supervivencia al hecho de no plegarse a los gustos de ningún período y a no rendir pleitesía a las ideologías dominantes⁸. Se puede decir que son productos enigmáticos que desconciertan a muchos y que no agradan a las muchedumbres. De ahí su fortaleza.

Objetos que se limitan a ser pura forma o mera ocurrencia pertenecen al campo del diseño industrial o publicitario. El arte genuino no aplana las diferencias entre realidad e imaginación, sólo las hace más visibles. Las concepciones clásica e idealista concibieron lo bello como la transparencia de lo divino, lo que reunía los criterios de unidad, perfección, proporción y claridad, o lo que causa satisfacción exenta de interés⁹. El gran arte es como una representación del conjunto de la vida humana: en sus testimonios concretos, individuales y particulares se vislumbra la totalidad del mundo sensible y, al mismo tiempo, la posición del Hombre en el universo¹⁰. El arte es la experiencia de la finitud frente a lo infinito y trascendente; en este sentido eminentemente religioso se puede definir al arte como una participación humana en lo divino. Es la expresión de lo misterioso y profundo, de la grandeza y generosidad, elaborada con ayuda de medios que traslucen belleza (o, por lo menos, apuntan a ella) y en la cual toman parte las intuiciones, las obsesiones, las fantasías y hasta las locuras del artista, controladas, éso sí, por el talento de éste, su sentido de armonía, su conocimiento de lo ya experimentado y logrado en su campo¹¹. Entonces la obra de arte es como un «incremento del ser»: en todo el desorden de la dimensión real, en sus imperfecciones y perversidades, en su confusión y fatalidad, el arte es como un consuelo que nos muestra la posibilidad de conocer y hasta de alcanzar lo verdadero¹².

⁸ György KONRÁD, *Gesicht und Maske* (Rostro y máscara) [1978], en: Konrád, *Die Melancholie der Wiedergeburt* (La melancolía de haber nacido de nuevo), Frankfurt: Suhrkamp 1992, p. 17 sq.

⁹ Cf. Eric NEWTON, *The Meaning of Beauty* [1959], Harmondsworth: Penguin 1962, pp. 207-211; Sir Herbert READ, *Rational Society and Irrational Art*, en: Kurt H. WOLFF / Barrington MOORE (comps.), *The Critical Spirit. Essays in Honour of Herbert Marcuse*, Boston: Beacon 1967, pp. 205-215.

¹⁰ Hans-Georg GADAMER, op. cit. (nota 4), p. 43.

¹¹ En contra de la concepción y la moda contemporáneas que privilegian las meras ocurrencias y casualidades como testimonios de un arte auténtico y adecuado a nuestra época, se puede decir que lo aleatorio y lo voluble no pueden definirse y exhibirse sin una relación con lo impercedero e inmutable. Anita Albus, *Die Kunst der Künste. Erinnerungen an die Malerei* (El arte de las artes. Recuerdos de la pintura), Frankfurt: Eichborn 1997, p. 273 sq.: «Quien no domina las reglas, tampoco puede cambiarlas».

¹² GADAMER, op. cit. (nota 4), p. 20, 47.

El arte vive de las cuestiones eternas que atañen al género humano, como ser la felicidad, el infortunio, el encuentro decisivo, los golpes del ciego destino, lo inconfundible de la individualidad, cuestiones que están por encima de categorías ideológicas y económicas. La dimensión creativa del arte lo hace más perdurable, más apreciado y más importante que los productos del frío intelecto. El arte contiene una verdad mayor que la filosofía, la ciencia y hasta la razón¹³, porque no está amenazado por el carácter abstracto y reduccionista de los conceptos y porque prefigura una comunicación liberada: en toda objetivación artística hay un sujeto colectivo. La racionalidad estética nos manifiesta la idea de una razón substantiva, basada en un sentimiento de solidaridad humana y donde se conjugan lo universal y lo particular, lo empírico y lo conceptual, la identidad y la alteridad. Por otra parte, el arte mantiene viva la memoria de una racionalidad orientada hacia fines; el comportamiento estético es la facultad de percibir más aspectos de los que habitualmente nos muestran las cosas¹⁴. Como tal cumple una función semejante a la religión. Según *Herbert Marcuse*, la religión, el arte y la filosofía constituirían diques contra el totalitarismo, precisamente por permanecer en la esfera del idealismo y del individualismo, esfera que no acepta la realidad del instante como la única e inescapable¹⁵.

Una de las opiniones más perdurables y más fructíferas de la Escuela de Frankfurt es considerar la cultura —la que realmente merece esta denominación— no sólo en cuanto ideología y falsa consciencia, es decir como reflejo de intereses materiales, constelaciones socio-políticas momentáneas

¹³ De acuerdo a *Theodor W. Adorno*, las grandes obras de arte irradian manifestaciones de esperanza más vigorosas que los textos teológicos. Cf. ADORNO, *Negative Dialektik*, op. cit. (nota 2), p. 387.

¹⁴ Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie* (Teoría estética), Frankfurt: Suhrkamp 1973, p. 160 sqq., passim; cf. Jay Bernstein, *Art against Enlightenment: Adorno's Critique of Habermas*, en: Andrew BENJAMIN (comp.), *The Problems of Modernity. Adorno and Benjamin*, Londres: Routledge 1989, p. 58 sq., 61, 65.

¹⁵ Herbert MARCUSE, *Vernunft und Revolution. Hegel und die Entstehung der Gesellschaftstheorie* (Razón y revolución. Hegel y el origen de la teoría social), Neuwied/Berlín: Luchterhand 1962, p. 361, 366.- Para Marcuse el arte era como una fuerza productiva de alcance histórico que liberaría al individuo de las constricciones sociales: Alfred SCHMIDT, *Herbert Marcuse — Versuch einer Vergegenwärtigung seiner sozialphilosophischen und Politischen Ideen* (Marcuse — intento de actualizar sus ideas social-filosóficas y políticas), en: Institut für Sozialforschung (comp.), *Kritik und Utopie im Werk von Herbert Marcuse* (Crítica y utopía en la obra de Marcuse), Frankfurt: Suhrkamp 1992, p. 12. Sobre la estética de Marcuse cf. Heinz JANSOHN, *Herbert Marcuse. Philosophische Grundlagen seiner Gesellschaftskritik* (Herbert Marcuse. Fundamentos filosóficos de su crítica social), Bonn: Bouvier 1974, pp. 51-54, 140, 187 sq., 190, 194.

y modas efímeras, sino como un esfuerzo que trasciende la sociedad del momento y anticipa una utopía y un orden social razonables: una promesa de felicidad. Pero este aspecto utópico debe evitar las armonías espúreas, las falsas reconciliaciones. El gran arte debe contener un elemento perenne de protesta: debe hacer vislumbrar negativamente esa promesa, exhibiendo sin concesiones las contradicciones y los elementos negativos de la sociedad contemporánea. Las promesa de bienestar del gran arte va obviamente allende el mero bienestar material que tanto capitalistas como revolucionarios consideran como la culminación y el paradigma definitivo de un orden razonable¹⁶. Esta concepción está contrapuesta a la usual de marxistas y postmodernistas. El gran arte es el que expresa lo que la ideología encubre, aquél que trasciende la falsa consciencia; arte genuino es el que está libre del principio de rentabilidad y exento del esfuerzo por sobrevivir y de las coerciones de la praxis social. La inutilidad del arte es su verdad enfática en un mundo donde el principio de rendimiento y provecho, exacerbado a la calidad de norma rectora, ha desvirtuado casi todo acto socio-político de humanidad. La autonomía del arte se refleja en su protesta permanente contra la realidad; sus ficciones son más verdaderas que la vida cotidiana. La esencia del arte reside en su fidelidad a la idea de la felicidad; por ello es «incondicionalmente subjetivo e intraducible a la dimensión de la praxis radical»¹⁷. El arte puede desplegar a cabalidad su potencial radical y creativo sólo si permanece fiel a sí mismo, a sus grandes tradiciones. Se puede aducir evidentemente que esta concepción es demasiado estrecha para comprender el arte posterior al surrealismo, que mediante medios y materiales extremos y premeditadamente heterodoxos quiere desenmascarar el lenguaje y las relaciones petrificadas del mundo actual. Las manifestaciones artísticas contemporáneas llegan hasta el límite de la negación del arte en su intento de desvelar las alienaciones y las convenciones sociales, pero es preciso anotar que estos testimonios del quehacer estético, a pesar (o a causa) de su carácter altamente culto, reflexivo y autocrítico, pertenecen en reali-

¹⁶ Sobre esta temática cf. el estudio (entre tanto clásico) de Martin JAY, *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950*, Boston/Toronto: Little Brown 1973, pp. 178-181.

¹⁷ Herbert MARCUSE en su hermoso panfleto: *Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik* (La permanencia del arte. Contra una determinada estética marxista), Munich: Hanser 1978, p. 18, 26, 29, 61. Según Marcuse (siguiendo a *Stendhal*), el arte auténtico sería la *promesse de bonheur*: Marcuse, *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft* (El Hombre unidimensional. Estudios sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada) [1964], NEUWIED/BERLIN: Luchterhand 1967, p. 222.

dad a la dimensión del análisis y el experimento intelectuales y al campo de las ocurrencias festivas y aun joviales de un momento histórico muy delimitado. Les falta precisamente el componente de belleza que puede emocionar y conmover al espectador —y más aun en la perspectiva del largo plazo—. Es cierto que lo absurdo parece ser la única forma artística conveniente para perturbar el mundo casi congelado de la actualidad, pero para que sus productos alcancen plenitud y perdurabilidad y dejen de ser meras agudezas circunstanciales, se requiere de obras de gran calidad estética, como es el teatro de lo absurdo de *Samuel Beckett*.

Lo que distingue y define al arte auténtico es justamente su facultad de trascender la realidad existente: sobrepasa la «normalidad» creada por instituciones y leyes, proponiendo una razón y una sensualidad diferentes¹⁸. El arte constituiría la reconciliación erótica y ética de objeto y sujeto, de la razón y la fantasía, de racionalidad y sensualidad, de la Naturaleza y del Hombre, lo que recién permitiría la libertad auténtica de este último. Personifica por ello la protesta contra una sociedad fría, inhumana, alienante, opresiva: la distancia del arte con respecto a ella es la cifra de lo falso del orden social. Por ello afirmó *Theodor W. Adorno* que la negatividad constituye el núcleo del arte verdadero: es aquella protesta que conserva un impulso utópico y que se dirige contra la constelación prevaleciente¹⁹. Partiendo de un impulso romántico Adorno concibió a las obras de arte como el único y último refugio de un sujeto no alienado. El arte autónomo en cuanto la «memoria del sufrimiento acumulado»²⁰ es, en el fondo, un movimiento subversivo contra las coerciones sociales; su independencia es la garantía de su rebeldía y simultáneamente de su grandeza. El arte auténtico es aquél que se opone a ser clasificado y encasillado, que exige al mismo tiempo una interpretación siempre nueva y distinta y que se cierra con respecto a atribuciones claras de sentido y significado²¹. Es aquél que encarna

¹⁸ MARCUSE, *Die Permanenz...*, ibid., p. 7 sq., 17, 25, 34, 54.

¹⁹ Theodor W. ADORNO, *Die Kunst und die Künste* (El arte y las artes), en: ADORNO, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica* (Sin paradigma), FRANKFURT: Suhrkamp 1967, p. 180; cf. Friedrich TOMBERG, *Utopie und Negation. Zum ontologischen Hintergrund der Kunsttheorie Theodor W. Adornos* (Utopía y negación. Sobre el trasfondo ontológico de la teoría estética de Adorno), en: DAS ARGUMENT (Berlín), vol. 5, N.º 26, julio de 1963, p. 45.

²⁰ Theodor W. ADORNO, *Noten zur Literatur* (Notas sobre literatura), Frankfurt: Suhrkamp 1965, vol. I, p. 77 sq., 183.- Cf. Carl Friedrich GEYER, *Teoría crítica. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno*, Barcelona: Alfa 1985, pp. 149-159, donde Geyer expuso el teorema de que la estética de Adorno se refería primordialmente al arte moderno y no a la totalidad de la producción artística y literaria de la historia universal.

²¹ Theodor W. ADORNO, *Negative Dialektik*, op. cit. (nota 2), p. 25.

la verdad reprimida por el orden social y trabajosamente descifrada por la filosofía. El arte verdadero brinda sentido a nuestro mundo cuando éste, por medio de la actividad artística, se trasciende a sí mismo²². Las disonancias de este arte, que irritan al público normal, representan la otra cara de la propia realidad del público: se siente molesto porque le muestran el lado feo de su propia vida.

El arte y sobre todo la literatura se consagran a tematizar fenómenos individuales, particulares, siempre distintos. La ilusión es su característica substantiva; se hallan contrapuestos al actual *mundo administrado*, que es el orden de lo siempre igual, uniformado, aplanado²³. Este arte no conformista es el que permanece fiel a los anhelos y sueños de la infancia y la juventud y a la dimensión erótica²⁴: es decir preservando algo de una idea de felicidad no contaminada por los compromisos ineludibles de la vida social. Por todo ello se puede postular la autonomía del auténtico arte y la verdadera literatura, su independencia con respecto a normativas políticas e ideológicas, su libertad frente a las modas coercitivas del día²⁵.

No hay duda, por otra parte, de que esta concepción ofrece flancos de ataque²⁶. El arte representa la negación revolucionaria del *status quo* gracias a su alienación con respecto a la realidad y a la transcendencia de lo bello, pero además constituye simultáneamente una compensación afirmativa de

²² Theodor W. ADORNO, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* (Prismas. Crítica cultural y sociedad), Frankfurt: Suhrkamp 1976, p. 226, 302 sq.

²³ ADORNO, *Noten...*, op. cit. (nota 20), t. I, p. 63.

²⁴ Sobre la vinculación de Eros con la obra de Marcuse cf. el excelente volumen: Gvozden FLEGO / Wolfdietch SCHMIED-KOWARZIK (comps.), *Herbert Marcuse — Eros und Emanzipation* (Marcuse —eros y emancipación), Giessen: Germinal 1989.

²⁵ La concepción estética de la Escuela de Frankfurt, y especialmente la de Herbert Marcuse, ha estado cerca de las doctrinas estéticas clásicas. Cf. Gérard RAULET, *Die Form ist die Kunst. Kritische Überlegungen zur Ästhetik Marcuses* (La forma es el arte. Reflexiones críticas en torno a la estética de Marcuse), en: Institut für Sozialforschung (comp.), op. cit. (nota 15), pp. 286-300.

²⁶ Para una crítica de la estética de Marcuse en combinación con su concepción de Eros cf. la interesante investigación de Ulrich Gmünder, *Ästhetik — Wunsch — Alltäglichkeit. Das Alltagsästhetische als Fluchpunkt der Ästhetik Herbert Marcuses* (Estética —deseo —cotidianidad. Lo estético cotidiano en cuanto perspectiva de la estética marcusiana), MUNICH: Fink 1984; en otra obra el mismo autor realizó un análisis detallado y sugerente del vínculo entre utopía estética, psicoanálisis erotizado y nueva sensibilidad: U. GMÜNDER, *Kritische Theorie. Horkheimer, Adorno, Marcuse, Habermas* (Teoría crítica), Stuttgart: Metzler 1985. Para Wolfgang Welsch la estética de Adorno no es una de lo bello, sino de lo sublime porque intenta hacer justicia a lo heterogéneo: W. WELSCH, *Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen* (La estética de Adorno: una estética implícita de lo sublime) [1989], en: WELSCH, *Ästhetisches Denken*, op. cit. (nota 1), pp. 114-156

ese mismo *status quo*, al que brinda necesariamente la apariencia encubridora de lo hermoso y perfecto, lo que es una función dedicada a apaciguar, mitigar y hasta legitimizar. «Esta ambivalencia no sólo es inevitable sino constitutiva para la substancia del arte»²⁷. Si el arte no puede soportar esta tensión entre ambos momentos (afirmación y negación de la realidad), entonces deja de ser arte. Si por casualidad el arte llega a ser utopía concreta (después de todo su finalidad), desaparece como impulso estético digno de mención. Si se llega a superar la contradicción entre realidad y arte, ésto significaría la desaparición de este último. Por ello las obras auténticas de arte y literatura no pueden y no deben pretender nivelar la diferencia entre la prosaica realidad y la esfera poética, pues ello conllevaría la aniquilación del potencial radical del arte y su transformación en propaganda, objeto artesanal o diseño industrial. Un «arte logradamente revolucionario» o un objeto de la vida diaria elevado sin más a la categoría de arte son una *contradictio in adiecto*. El llamado arte comprometido, por ejemplo, arrastra y consolida aspectos fundamentales de la sociedad mercantilista que dice combatir²⁸. Si con intención crítica el artista pretende describir fielmente la sociedad de su tiempo e impugnar sus lados negativos, la obra resultará subalterna en sentido estético. Tendrá calidad y éxito si se concentra en la dificultosa y áspera elaboración del material artístico que el tiempo y el régimen ponen a disposición. La crítica social debe ser indirecta, a veces inconsciente, y sólo así la creación artística y la protesta política irán aparejadas en una misma obra²⁹.

²⁷ FRANZ KOPPE, «Durchsichtig als Situation und Traum der Menschheit». *Grundzüge einer Kunstphilosophie im Ausgang von Herbert Marcuse* («Transparente como situación y sueño de la humanidad»). Bases de una filosofía del arte partiendo de Marcuse, en: Institut... (comp.), op. cit. (nota 15), p. 248; cf. 249 sq. Para una crítica postmodernista a Marcuse cf. Helga GEYER-RYAN, *Das Paradox der Kunstautonomie. Ästhetik nach Marcuse* (La paradoja de la autonomía del arte. Estética después de Marcuse), en: *ibid.*, pp. 272-285.

²⁸ Theodor W. ADORNO, *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman* (Posición del narrador en la novela contemporánea), en: Adorno, *Noten...*, op. cit. (nota 20), t. I, p. 64; Adorno, *Der Artist als Statthalter* (El artista en cuanto regente), en: *ibid.*, p. 183.

²⁹ Sobre la estética y la sociología del arte de Theodor W. Adorno cf. Peter BÜRGER, *Vermittlung — Rezeption — Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft* (Mediación — recepción — función. Teoría estética y metodología de la ciencia literaria), Frankfurt: Suhrkamp 1979, pp. 79-92, 124-133. Hay que considerar que la concepción del arte que está asociada a *Theodor W. Adorno* está cerca de un ejercicio de expiación y penitencia: en lugar del goce sensual de las obras artísticas, Adorno habría propuesto una «entrega» a su índole áspera y huidiza. Cf. Peter von HASELBERG, *Geist und Aristokratie* (Espíritu y aristocracia), en: Josef FRÜCHTL / Maria CALLONI (comps.), *Geist gegen den Zeitgeist. Erinnern an Adorno* (El espíritu contra las tendencias del tiempo. Recuerdos de Adorno), Frankfurt: SUHRKAMP 1991, p. 19.

Esta visión del arte como refugio, protesta y utopía presupone obras de excelente calidad, hábil manejo del material, destreza técnica y talento creativo; esta concepción está opuesta a la arbitrariedad del todo vale. Los artistas verdaderos son aquellos que resisten la presión de la conformidad, las corrientes predominantes en un momento dado. Las auténticas obras de arte son aquéllas que combinan la espontaneidad inmediata, el raciocinio más agudo y la espiritualidad más alta. Son una mixtura misteriosa de reconciliación e inexorabilidad. Estas obras superan o, por lo menos, suspenden la separación convencional entre sensualidad e intelecto³⁰.

El arte tiene como meta despertar evocaciones, iniciar procesos de imaginación, causar emociones y hasta provocar oposición. Todo esto presupone que el artista domina adecuadamente ciertas técnicas, que sabe utilizar soberanamente los medios específicos de su profesión, que dispone generosamente sobre recursos emocionales, miméticos y formales y que conoce la propia tradición, es decir las indispensables normas de calidad que se han originado con la evolución misma del arte. Sería una simple necesidad el ignorarlas acudiendo al manido argumento de una originalidad inesperada o la necesidad de una renovación total de los medios y las imágenes³¹. Además: el arte auténtico tiene un adarme de magia y misterio —así empezó el arte: como ejercicio de magia. Los colores y los sonidos preservan algo de las fuerzas y los mitos secretos de edades pretéritas, y ésto es lo que paradójicamente asegura la calidad y perdurabilidad de una obra genuina: como refugio de los esfuerzos de nuestros antepasados que son dignos de ser preservados. Como asilo el arte recompone una sociedad fragmentada y hasta desmenuzada; nos permite ver lo extraordinario en lo cotidiano: el mensaje a veces inaudito en las formas más habituales; lo permanente en lo perecedero; hace temblar lo sólido; conecta lo desconectado; nos hace vislumbrar lo excelso y al hacerlo, nos devuelve a nuestro ori-

³⁰ Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, op. cit. (nota 14), pp. 228-260; cf. Hans-Martin LOHMANN, *Adornos Ästhetik* (La estética de Adorno), en: Willem VAN REIJEN, *Adorno zur Einführung* (Introducción a Adorno), Hamburgo: Junius/SOAK 1990, p. 91, 94 sq.; Burkhardt LINDNER / W. MARTIN LÜDKE, *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Konstruktion der Moderne* (Materiales para la teoría estética de Adorno. La construcción de la modernidad), Frankfurt: Suhrkamp 1980, passim. El peligro de esta doctrina reside en que la «auténtica» teoría social se transforme en un ejercicio de estética, y los «verdaderos» revolucionarios se conviertan en artistas.

³¹ Cf. Arnold HAUSER, *Die Rolle des Künstlers im Leben der Gesellschaft* (El rol del artista en la vida de la sociedad), en: István MÉSZÁROS (comp.), *Aspekte von Geschichte und Klassenbewusstsein* (Aspectos de historia y conciencia de clase), Munich: List 1972, pp. 183-221; HAUSER, *Kunst und Gesellschaft* (Arte y sociedad), Munich: Beck 1973.

gen³². La dimensión artística es el único lugar que hoy en día permite aun el despliegue de la individualidad. El trabajo creativo que todavía es posible en la esfera del arte y la literatura representa una de las pocas formas de acción humana que se desenvuelve en genuina libertad y que está exenta de los fenómenos de alienación; como dijo Herbert Marcuse, el individuo pleno en sentido clásico sólo se da en aquel ámbito que se opone a la mercantilización general de la vida social³³.

Karl Marx propugnó, como se sabe, la relatividad de todas las creaciones humanas al vincular su validez con el período histórico-económico en el que se manifiestan. Pero en una de sus obras más técnicas y secas admitió una excepción, que no la fundamentó racionalmente, sino que la postuló en un raptó de entusiasmo. La «dificultad» —afirmó— no residiría en comprender que el arte y la epopeya griegas están ligadas a determinados modos del desarrollo social, sino en entender que ellas nos brindan todavía un deleite estético y, más aun, que ellas constituyen en cierta forma la norma y el modelo inalcanzables. La infancia histórica de la humanidad (que jamás retornará) fue, según Marx, la época de su despliegue más hermoso, e irradia un encanto eterno: la calidad del arte griego no depende de su época históricamente subdesarrollada³⁴. Marx reconoció que la calidad intrínseca de las grandes obras de arte fundamentan su carácter imperecedero.

Por otra parte se puede afirmar con entera razón que el arte y la literatura modernas manifiestan las identidades escindidas, problemáticas y plurales del Hombre y la sociedad contemporáneas, y que las obras auténticamente serias del presente deben exhibir esa misma ruptura, ese desgarramiento entre fondo y forma, el que no permite servirse de los modelos clásicos del arte, los que, en realidad, resultarían ser demasiado sencillos y perfectos para representar o simplemente para entender un mundo complejo, imperfecto e inacabado como el nuestro³⁵. Pero esto no es una

³² Michael LANDMANN, *Die Kunst als Rückzugsgebiet und Angriffsspitze* (El arte como refugio y punta de ataque), en: DAS ARGUMENT (Berlín), vol. 5, N.º 26, julio de 1963, p. 18 sq.

³³ Herbert MARCUSE, *Das Individuum in der «Great Society»* (El individuo en la «Great Society»), en: H. MARCUSE, *Ideen zu einer kritischen Theorie der Gesellschaft* (Ideas para una teoría crítica de la sociedad), Frankfurt: Suhrkamp 1969, p. 170.

³⁴ Karl MARX, *Der Mensch in Arbeit und Kooperation. Aus den Grundrissen der Kritik der politischen Ökonomie* (El Hombre en el trabajo y la cooperación. Extractos del «Compendio de la crítica de la economía política») [1857/1858], en: MARX, *Texte zu Methode und Praxis* (Textos sobre método y praxis), compilación de Günther Hillmann, Reinbek: Rowohlt 1967, vol. III, p. 35.

³⁵ La filosofía postmodernista se habría originado en el arte moderno, sobre todo basándose en sus características de deshumanización, polisemia, rechazo del antropocentrismo y del

razón convincente para recrear identidades lesionadas y situaciones envejecidas mediante un lenguaje premeditadamente caótico y sin sentido, por medio de imágenes delirantes y materiales de baja calidad y peor manufactura y elaboración. Las aberraciones generalizadas y los fenómenos de enajenación, la estulticia política y la esquizofrenia social pueden ser demostradas por obras que en sí no son ni aberrantes ni esquizofrénicas. La historia universal de la filosofía, la literatura y el arte es precisamente el esfuerzo de comprender y exponer el absurdo de la existencia humana, la demencia de los mortales y las extravagancias de los poderosos utilizando un lenguaje racional y comprensible y unas imágenes de gran belleza y fuerza evocativa. En la configuración de lo concreto la literatura y el arte pueden mostrar lo gris con ayuda de los colores y lo atroz y horrible acudiendo a elementos de notable calidad estética³⁶. Los artistas contemporáneos que rehúsan este camino encubren muchas veces una simple carencia de talento y, además, aportan su grano de arena a la homogeneización anti-estética del mundo y a la consolidación de lo ya existente en un momento dado. Por otra parte es indispensable consignar el hecho de que el arte y la literatura actuales tienen un carácter altamente reflexivo, mucho más marcado que en cualquier época pasada; es un arte ocupado y preocupado consigo mismo y con su contexto de origen, difusión y recepción. Los artistas de hoy son en general más cultos y mejor informados que en cualquier tiempo pasado. Pero todo esto no significa que tengan mayor talento artístico que sus predecesores o que sus obras sean estéticamente mejores que los productos de períodos considerados ahora como clásicos, es decir como anquilosados y anacrónicos. En la misma medida en que el arte pretende ejercer una función cognitiva y analítica, las obras de arte se transforman en meros motivos de la reflexión estética, perdiendo así su propio valor artístico y su dimensión sensual. Algo semejante ocurre en la literatura: la prosa contemporánea se convierte en una práctica de complicada y confusa erudición, que resulta comprensible sólo para especialistas y entusiastas de áreas cada vez más reducidas.

Las teorías estéticas actuales hacen hincapié en que nuevas épocas y experiencias, temas históricamente novedosos y materiales que insurgen de

logocentrismo y elección de objetos que no representen belleza, sino capacidad de fascinación. Cf. Wolfgang WELSCH, *Die Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst* (El nacimiento de la filosofía postmoderna a partir del espíritu del arte moderno), en: WELSCH, *Ästhetisches Denken*, op. cit. (nota 1), pp. 80 sq., 103.

³⁶ Theodor W. ADORNO, *Balzac-Lektüre* (Lectura de Balzac), en: ADORNO, *Noten zur Literatur* (Notas sobre literatura), vol. II, Frankfurt: Suhrkamp 1965, p. 27 sqq.

modo imprevisto presuponen y hasta exigen nuevas concepciones estéticas, totalmente diferentes y hasta discordantes de las entonces prevaletes³⁷. No hay que descartar esta probabilidad de que bajo ciertas circunstancias los grandes modelos «clásicos» devienen realmente obsoletos, es decir dejan de significar algo para toda una generación. Para una importante corriente de opinión, la continua destrucción de las formas de arte —en el fondo: el experimento— constituye la historia del arte. Todo objeto de arte y, por consiguiente, todo dechado de perfecciones, tiende a volverse anacrónico. Pero esta concepción de la renovación por la renovación misma, el valor del experimento por ser mero experimento posee limitaciones y también se transforma en un ejercicio vacío y altamente repetitivo: el ritual de la renovación incesante exhibe, como toda liturgia, una naturaleza conservadora y despliega sus propias tradiciones, manías y exclusiones. Y entonces no se puede apreciar cuál es la ventaja del «experimento por el valor del propio experimento» frente a los modelos clásicos. Peter Bürger afirmó: «[...] el arte de la modernidad está perpetuamente enfrentándose a las condiciones de su imposibilidad»³⁸.

El núcleo del arte moderno es su capacidad de renovación perenne. Esto es simplemente innegable. El arte actual tiene que mostrar cómo es el mundo (cambiante de hoy), pero no hay que quedarse en ese paso: así es efectivamente el mundo, pero así es cómo, en el fondo, no debería ser. Las obras genuinas de arte contienen una compleja dialéctica: tienen, por un lado, que empaparse de la realidad contemporánea y reproducir sus problemas, inclinaciones y gustos y, al mismo tiempo, tienen que trascender esa realidad o señalar por lo menos sus limitaciones y monstruosidades. La reconciliación con la historia y con nuestro entorno —sin un mínimo de aquiescencia con respecto a nuestro tiempo no podríamos vivir— debe englobar simultáneamente la protesta crítica contra la historia y el entorno.

³⁷ Se repite a menudo como artículo de fe la definición de Charles Baudelaire de la modernidad como lo transitorio, fugaz y contingente, pero rara vez se cita el final de la misma frase, que establece lo eterno y lo inmutable como la otra mitad de la modernidad. Charles BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne*, en: BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes* (compilación de Claude Pichois), París 1976, vol. II, p. 695.

³⁸ Peter BÜRGER, *Aportías de la estética moderna*, en: NUEVA SOCIEDAD, N.º 116, noviembre/diciembre 1991, p. 118. En este interesante ensayo —basado parcialmente en Jean Baudrillard— Bürger muestra la «ineludible» aproximación entre el arte serio y el popular, pero también los puntos flacos de las teorías postmodernistas que celebran esa asimilación. Cf. además Christa BÜRGER / Peter BÜRGER (comps.), *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde* (Postmodernidad: vida cotidiana, alegoría, vanguardia), Frankfurt 1987.

Desde posiciones postmodernistas se considera que el «ascenso» de la estética de lo bello resultaría una «crónica de pérdidas», porque la estética de lo bello representaría «la historia de la integración y domesticación del arte»³⁹. Es improbable, por un lado, que exista efectivamente una sola historia ascendente de una así llamada estética de lo bello que hubiera monopolizado la reflexión en torno al arte; una teoría de lo sublime, que esté basada exclusivamente en las rupturas, los antagonismos y las rebeldías del arte y la literatura, constituye una construcción tan ficticia como la anterior. Por otro lado: lo más plausible es que la estética de lo bello sea, en el fondo, la crónica razonada de las rupturas, los antagonismos y las rebeldías del arte y la literatura, pues estas obras que se resisten a una integración dentro de los cánones de la sociedad respectiva, han sido generalmente las depositarias de la belleza y, al mismo tiempo, de la impugnación el *status quo*. El concepto de *sublime*, de relevancia central en el pensamiento postmodernista, representa un vocablo mal elegido, confuso y equívoco; quiere decir curiosamente que el arte contemporáneo posee grietas, contradicciones e inconmensurabilidades que no pueden ser integradas adecuadamente en una teoría globalizante. Pero: ¿cuál arte no se escaparía de esta definición extensa, vaga y presuntuosa?

La tendencia actual de asimilar el arte popular al serio, a declarar que no existen diferencias entre la cultura alta y la popular⁴⁰ lleva a neutralizar toda obra de arte y literatura a causa de la normativa de los medios masivos de comunicación y por la propensión a la conformidad con respecto a los gustos aleatorios de las masas. No hay duda de que vivimos una estetización muy amplia el mundo social; las fronteras entre el arte y la realidad se desvanecen. Ambas esferas se acercan al «simulacro universal» (*Jean Baudrillard*). La industria de la propaganda, las relaciones públicas y los medios masivos de comunicación han contribuido decisivamente a ello. Pero se trata de una estetización que no merece ese nombre: es una aplanación hacia abajo, hacia la fealdad generalizada, hacia la chatura intelectual y ética de una cultura prefabricada para moldear y uniformar consciencias. La pérdida de la diferencia entre arte auténtico y cursilería comercial y la homogeneización coercitiva entre arte, política y vida cotidiana no sólo aniquilan la transcendencia de lo bello y el legado del humanismo y socavan la

³⁹ Wolfgang WELSCH, *Adornos Ästhetik...*, op. cit. (nota 26), p. 142.

⁴⁰ Hugo ACHUGAR, *La política de lo estético*, en: NUEVA SOCIEDAD, N.º 116, noviembre/diciembre de 1991, pp. 122-129; cf. también Ana María DE MORAES BELLUZZO (comp.), *Modernidade: vanguardias artísticas na América Latina*, São Paulo: Memorial/UNESP 1990.

base de la creatividad artística e intelectual, sino que convierten a la esfera de la praxis política en un juego inofensivo, donde todo permanece como está. Este fenómeno de estetización general es una escenificación de la uniformidad propia del mundo comercial y termina transformándose en una anestésica: una anestesia. La euforia obligatoria y vacía de la propaganda, el predominio de un diseño frío y universal producen el mismo efecto de un narcótico: la embriaguez concluye en aturdimiento⁴¹.

Las obras de arte de las tendencias populares duplican una realidad que puede ser calificada de mediocre, deficiente y plebeya. Su cercanía a lo popular ha permitido una celebración de lo soez y vulgar: una coonestación de lo grosero. Estas obras aparentemente tan próximas al pueblo no dejan ver alternativas y traicionan así la idea de la genuina reconciliación. Por ello las auténticas obras de arte no pueden renunciar del todo a las grandes convenciones de la tradición. El arte trivial y las doctrinas de una necesaria y recomendable amalgama entre cultura superior y popular propugnan, en el fondo, una fusión de ambas donde lo único determinante y definitivo es la preponderancia de los motivos y las prácticas comerciales. La pregonada «comunidad» entre ambas esferas es algo manipulado desde arriba, donde el arte y la literatura se transforman en meras mercancías intercambiables y donde en vano se buscaría una fructífera comunicación entre lo cotidiano y lo culto. Además: la inmensa mayoría de las teorías estéticas que trata de reivindicar la cultura popular son tratados tediosísimos escritos por gente que quiere expiar algún placer y pecadillo, gente que rara vez desciende a nombrar, analizar y valorar obras concretas y que tiene una idea muy vaga de historia del arte: la que se obtiene consultando bibliotecas universitarias, y ésto muy somera y superficialmente. Su sensualismo es frívolo y se encuentra a menudo vinculado a un ascetismo iconoclasta: la peor mixtura para acercarse a la esfera de la estética.

La concepción de que cualquier objeto puede ser arte y que todo, por ende, puede ser estetizado, constituye la base de la propaganda y de la industria de la publicidad. Esta última transforma cualquier cosa que deba ser vendida en un objeto de apariencia atractiva y bella según los cánones del relativismo imperante; los especialistas de publicidad sostienen con razón que pueden vender cualquier cosa, como los artistas contemporáneos afirman que pueden convertir cualquier cosa en arte⁴². La estetización de todo trans-

⁴¹ Wolfgang WELSCH, *Ästhetik und Anästhetik* (Estética y anestésica), en: WELSCH, *Ästhetisches Denken*, op. cit. (nota 1), p. 13 sqq.

⁴² Cf. Thomas ASSHEUER, *Der Höllensturz der Kunst* (La caída del arte al infierno), en: Condesa MARION DÖNHOF / Theo SOMMER (comps.), *Was steht uns bevor? Mutmassungen*

forma todo efectivamente en algo superficial, como la empaquetadura de los objetos a vender. Este desarrollo fue favorecido por la transformación del arte en una variante del diseño industrial: exterior apetitoso, contenido nulo. La inflación de imágenes impide que el ciudadano normal pueda realizar una selección razonable; lo que se elige es lo que tiene la publicidad más ruidosa y llamativa. Así se consigue obligar a consumidores de mercaderías y disfrutadores del arte a una clara regresión: una nueva forma de infantilismo. Habitualmente las víctimas del infantilismo no pueden permanecer largo tiempo sin el objeto de su pequeño vicio, impelidas además al consumo incesante por el miedo a ser diferentes del grueso de la comunidad⁴³.

Contra las presuntas bondades de la cultura popular puede aducirse lo siguiente. Sus productos no provienen de ninguna «cultura popular» realmente auténtica, no son creaciones «espontáneas» de las clases subalternas, sino objetos y valores generados por grandes conglomerados manufactureros de acuerdo a un plan (lo menos espontáneo que hay) de largo aliento para el consumo de millones de personas que se asemejan a robots normados desde arriba. En el fondo estos «productos» no tienen nada de democráticos: son de un estilizado barbarismo. La cultura popular sirve, después de todo, para esclavizar a los hombres de manera más suave y persuasiva que por medio de los métodos crudos del totalitarismo. En consecuencia: un argumento simple nos sugiere que no hay que tratar de acercar el arte culto al popular. En esta operación hoy tan frecuente el arte superior pierde su calidad, seriedad y perennidad a causa de la especulación comercial y la manipulación de parte de los medios masivos de comunicación; el arte popular disipa su espontaneidad y su carácter primigenio y rebelde si se lo somete a la domesticación civilizatoria. *Para ambos lo mejor es permanecer separados y mutuamente incontaminados.* La industria de la cultura, tan apreciada ahora por «democratizar» el consumo de bienes culturales, no tiene por objetivos ni mejorar la vida, ni propagar otro paradigma de mejor sociedad, ni fomentar un «nuevo arte», ni promover una moral diferente, sino forzar consentimiento y sometimiento a las modas del día y restablecer la estructura de autoridad y obediencia⁴⁴. La industria de la cultura crea

über das 21. Jahrhundert (¿Qué nos espera? Conjeturas sobre el siglo XXI), Berlin: SIEDLER 1999, pp. 203-212; Heinz SPIELMANN, *Die Malerei nach dem Zeitalter der Dekonstruktion* (La pintura después de la era de la deconstrucción), en: *ibid.*, pp. 220-228.

⁴³ Wolfgang FRITZ HAUG, *Waren-Ästhetik und Angst* (Estética de la mercadería y angustia), en: DAS ARGUMENT (Berlin), vol. 6, febrero de 1964, N.º 1 (= 28), p. 16, 30 sq.

⁴⁴ Theodor W. ADORNO, *Résumé über Kulturindustrie* (Resumen sobre industria de la cultura), en: Adorno: *Ohne Leitbild...*, op. cit. (nota 19), p. 60, 68. Cf. dos críticas confusas a esta

necesidades secundarias, mediante sistemas de publicidad muy refinados que usan el subconsciente y la psicología profunda. El resultado es la destrucción de la consciencia crítica, la represión de la genuina individualidad, la deshumanización de los procesos de consumo, la eliminación de la capacidad de elección y, sobre todo, el «debilitamiento de la responsabilidad personal, de la conciencia moral, de la culpa y de la consciencia de culpabilidad»⁴⁵. En torno a estas aberraciones que surgen inexorablemente de la apología de la cultura popular los postmodernistas despliegan el cómodo manto del silencio y del olvido.

La preservación de principios aristocráticos —y esto quiere decir aquí: razonables— en la esfera estética obliga a impugnar el nuevo dogma: todo es arte y todos somos artistas⁴⁶. Esta posición, inmensamente popular hoy en día y legitimizada por las corrientes postmodernistas, postula que no hay diferencias substanciales entre la salud y la enfermedad, entre la lucidez y la locura, entre la maestría y la cursilería, entre lo santo y lo profano, entre lo festivo y lo cotidiano, y, obviamente, entre lo artístico y lo prosaico. Estas deliberadas simplificaciones, que caracterizan sobre todo las artes plásticas contemporáneas⁴⁷, conllevan una traición a la función transcendente de la belleza, el talento y la fantasía inmersas en las genuinas obras de arte y literatura. Bajo la excusa del experimento y amparándose en una presunta búsqueda de nuevos medios de expresión, las artes contemporáneas documentan «la terrible orfandad de ideas, de cultura artística, de destreza arte-

posición: Martin SEEL, *Dialektik des Erhabenen. Kommentare zur «ästhetischen Barbarei heute»* (Dialéctica de lo sublime. Comentarios sobre la «barbarie estética de hoy»), en: Willem VAN REIJEN / Gunzelin SCHMID NOERR (comps.), *Vierzig Jahre Flaschenpost: «Dialektik der Aufklärung» 1947 bis 1987* (Cuarenta años de correo en botella: «La dialéctica de la Ilustración» 1947 a 1987), Frankfurt: FISCHER 1987, pp. 11-40; Pierre BOURDIEU, *Die feinen Unterschiede* (La distinción), Frankfurt: SUHRKAMP 1987, p. 602, 761, 798.

⁴⁵ Herbert MARCUSE, *Aggressivität in der gegenwärtigen Industriegesellschaft* (Agresividad en la sociedad industrial del presente), en: *Aggression und Anpassung in der Industriegesellschaft* (Agresión y adaptación en la sociedad industrial), Frankfurt: SUHRKAMP 1969, p. 15.

⁴⁶ Ya Friedrich Nietzsche había prevenido sobre el error que sería identificar artista y obra, como lo hace ahora el postmodernismo y que deviene un endiosamiento absolutamente inmerecido del artista: todo lo que éste roza o todo capricho suyo se transforman mágicamente en una obra de arte... Nietzsche comparó adecuadamente al artista con el suelo, el abono y el estiércol sobre los cuales brotan las manifestaciones artísticas, fenómenos ciertamente importantes, pero que uno hace bien en olvidar durante la contemplación estética. NIETZSCHE, *Zur Genealogie der Moral* (Sobre la genealogía de la moral), en: NIETZSCHE, *Studienausgabe* (Edición de estudio), compilación de Hans HEINZ HOLZ, Frankfurt: FISCHER 1968, t. IV, p. 93.

⁴⁷ Cf. el importante ensayo de Jürgen HABERMAS, *Herbert Marcuse über Kunst und Revolution* (Herbert Marcuse sobre el arte y la revolución), en: HABERMAS, *Kultur und Kritik. Verspreute Aufsätze* (Cultura y crítica. Ensayos dispersos), Frankfurt: SUHRKAMP 1973, p. 349 sq.

sanal [...] del quehacer plástico en nuestros días»⁴⁸. Como escribió Marcuse, los dos fenómenos: el igualitarismo cultural y el dominio político sobre las masas se refuerzan y consolidan mutuamente. El igualitarismo democrático presupone, además, que todos los grandes dilemas humanos representados por el arte y la literatura pueden ser resueltos por métodos técnicos: la tragedia se disuelve en prácticas terapéuticas⁴⁹. Lo mismo ocurre en el nivel del lenguaje: el triunfo del habla popular no significa ninguna conquista democrática, sino la posibilidad de una manipulación comercial y política más fácil de parte de los poderes constituidos sobre la masa acrítica.

Pese a su apariencia revolucionaria y desenfadada, espontánea y turbulenta, estas doctrinas igualitaristas —incluyendo la mayor parte del pensamiento postmodernista— denotan una índole profundamente conservadora y rígida, ortodoxa y prescriptiva, pues significan, en el fondo, una ratificación de la masiva fealdad de la civilización industrial en su etapa actual, una justificación de lo momentáneo (por ser lo existente), una condenación de las tendencias estéticas disidentes y una apología de los gustos convencionales y banales difundidos por los medios masivos de comunicación. La lucha contra lo bello —que parece ser el contenido del arte en la época actual— representa, de acuerdo con Herbert Marcuse, un movimiento represivo y reaccionario, que tiene profundas raíces en la historia del ascetismo pequeño burgués y anti-intelectual⁵⁰. En el Tercer Mundo de hoy la fealdad irremisible de sus aglomeraciones urbanas, la suciedad y la inseguridad prevalentes en ellas, el pésimo gusto de los grandes proyectos públicos y el derrumbe de las formas civilizadas de trato social —la brutalidad convertida en norma bajo la consigna de la informalidad y la espontaneidad— tienen que ver con las normas estéticas que, consciente o inconscientemente, sostienen y transmiten las élites políticas y económicas de la sociedad res-

⁴⁸ Mario VARGAS LLOSA, *Caca de elefante*, en: LA RAZÓN (La Paz) del 21 de septiembre de 1997, p. A 7: La pretendida espontaneidad de los artistas contemporáneos es, en el fondo, el criterio impuesto «por un mercado intervenido y manipulado por mafias de galeristas y *marchands* y que de ninguna manera revela gustos y sensibilidades artísticas, sólo operaciones publicitarias, de relaciones públicas y en muchos casos simples atracos».

⁴⁹ MARCUSE, *Der eindimensionale...*, op. cit. (nota 17), p. 90. Para una crítica brillante de esta posición marcusiana, no exenta de exageraciones, cf. Michael WALZER, *Zweifel und Einmischung. Gesellschaftskritik im 20. Jahrhundert* (Duda e intervención. Crítica social en el siglo XX), Frankfurt: FISCHER 1997, pp. 232-260.

⁵⁰ Herbert MARCUSE, *Die Permanenz...*, op. cit. (nota 17), p. 69 sq., 72; MARCUSE, *Der eindimensionale...*, op. cit. (nota 17), p. 81: La sociedad contemporánea y su «pluralismo armonizador» neutralizan las verdades del gran arte y su posición antagonica con respecto a los grandes sistemas establecidos.

pectiva. Estos grupos, que en el presente han asumido la responsabilidad gubernamental y educativa de sus países, provienen, por lo general, de un origen provinciano relativamente modesto y no han gozado de una educación superior digna de ese nombre. Desde niños vivieron en un ambiente donde lo grosero, lo sucio y lo ordinario eran las pautas diarias de comportamiento; su aversión por la aristocracia tradicional y su rencor hacia el mundo premoderno de su infancia les hace abrazar ahora con verdadero fervor una estética y un modo de vida constituidos por los gustos de los estratos medios e inferiores de los Estados Unidos, por el consumismo plutocrático y el culto de la vulgaridad. No pueden imaginarse que existen otros valores estéticos y otras formas de vida que aun tienen validez paradigmática. Y creen de buena fe que esta posición es una combinación razonable e ineludible de posturas democráticas, cultura popular y tecnología norteamericana. Pese a su legitimidad política, demostrada mediante elecciones irreprochables, este triunfo de lo plebeyo no debe ser considerado como la última palabra de la historia universal.

Ante esta evolución y perspectiva, el pensamiento postmodernista deja de lado todo enfoque crítico y elabora una apología de la cultura de masas y del populismo. Mediante el argumento fácil y ahora tan celebrado de que no hay que dissociar el mito de la razón y lo popular de lo culto, esta corriente se dedica, en el fondo, a acercar y rebajar el *logos* al *mythos* y lo culto a lo popular. Los postmodernistas cierran deliberadamente ambos ojos ante la alta probabilidad de que la cultura popular represente un modelo de disciplinamiento colectivo y vaciado de conciencia crítica, es decir ante la posibilidad de que esta cultura esté permeada por la racionalidad instrumental en su forma más burda y se haya transformado en una forma contemporánea de degradación y barbarie. Si bien es verdad que las masas buscan distracciones baratas y la huida de las penurias cotidianas —el espíritu crítico cuesta, como se sabe, esfuerzos de aprendizaje y comprensión que las masas rehusan—, de ninguna manera es tarea y objetivo de los científicos sociales cohonestar esta situación y justificar los productos de los medios masivos de comunicación como si éstos fuesen las manifestaciones auténticas y únicas de la cultura popular. Se olvida fácilmente la imbricación de ésta en la irracionalidad de los regímenes totalitarios, que fue y sigue siendo un peligro palpable.

Los resultados de la actual cultura de masas pueden ser detectados en los productos para el gran público que elabora la televisión. Tanto en los noticiosos y entrevistas como en las seriales noveladas se advierte una represión de temas y conocimientos históricos (como si toda nuestra existencia y cultura comenzaran con nosotros), una trivialización de la vida cotidiana, un rechazo a cualquier esfuerzo conceptual y un fuerte énfasis en imágenes efímeras,

que se van desplazando rápidamente unas a otras y que no permiten un instante de reflexión o de recuerdo. En nombre de la pretendida democratización y simplificación de las relaciones humanas se ha logrado establecer una nueva y compleja ritualización de estas interacciones, cuyo carácter opresor está velado por la falsa familiaridad imperante. Pero lo más grave parece ser lo siguiente: aun cuando los hombres logran a menudo desentrañar este velo mágico-ritual de los medios masivos y se percatan de las ilusiones ofrecidas cotidianamente en la pantalla chica, la mayoría se de ellos termina actuando según las normas implícitas en los mensajes televisivos⁵¹. Los medios contemporáneos de comunicación se consagran sistemáticamente a tareas como destruir el silencio necesario a la reflexión, dispersar lo importante y diluir el sentido de la praxis humana. Una buena parte de la prensa se dedica a fragmentar la información hasta quitarle sentido y a maquillar los hechos hasta hacerlos espectaculares en la peor forma cinematográfica posible; con respecto a catástrofes y matanzas, la televisión anula la función catártica —la purificación de las pasiones mediante la emoción estética—, endulzando burdamente el sabor de la tragedia. Las noticias, por la tiranía del tiempo televisivo, tienen la fugacidad de un presente perpetuo y no ocasionan ninguna toma de consciencia en los receptores. La fracturación de la realidad y su transformación en un espectáculo cualquiera llevan a la desestructuración de un posible argumento, a la dispersión de la atención del televidente y a la propagación de la afición por lo fugaz y momentáneo⁵².

El mundo dominado por la televisión ha logrado modificar las pautas de reclutamiento de las élites gubernamentales. El verdadero talento del estadista ha sido desplazado por la capacidad de vender bien la propia imagen, habilidad que posee ahora el político normal y corriente. La apariencia lo es todo, la esencia de programas y visiones se ha vuelto prescindible. Y esto es también una consecuencia de la democratización irrestricta y de la muerte de las aristocracias: la cultura se vuelve espectáculo de entretenimiento público, el discurso político-ideológico se transforma en fórmula vendible de relaciones públicas, y los ciudadanos se convierten en espectadores de trivialidades. Nadie cuenta con una cultura sólida, sólo con fragmentos de destrezas técni-

⁵¹ Sobre este fenómeno cf. la opinión clarividente de Herbert MARCUSE, *Der eindimensionale...*, op. cit. (nota 17), p. 122.

⁵² Con respecto a la acción perversa de los medios masivos de comunicación (trivialización documentada de la violencia en Colombia), cf. los interesantes ensayos de Patricia NIETO, *La banalidad del horror*, en: ESTUDIOS POLÍTICOS (Medellín), N.º 11, julio/diciembre de 1997, p. 158 sqq.; y José Manuel PÉREZ TORNERO, *Periodismo vacío, democracias banales*, en: LETRA INTERNACIONAL (Madrid), N.º 35, vol. 1994.

cas que además se vuelven anacrónicas a las pocas semanas. Ningún estudio vale pena, pues todo conocimiento se desvaloriza al poco tiempo. Siempre hay que estar a la expectativa de lo nuevo, que se vuelve viejo en seguida.

Este cambio, este descenso de nivel se percibe asimismo en la transformación que han sufrido los héroes y los protagonistas del cine y de la literatura popular. En lugar del aristócrata, cuyo estilo y cuyas costumbres son arduas de comprender e imitar, en lugar del científico que consagra su existencia a una cosa tan aburrida como la investigación, y en lugar del explorador que pone en riesgo su vida por una causa noble y por desvelar los secretos de la naturaleza, hoy en día los héroes son los deportistas, las estrellas del espectáculo y los criminales exitosos. Son gente común y corriente: podemos adentrarnos sin dificultad en sus motivaciones más secretas. La comprensión de su carácter e identidad no nos origina ningún problema. Sólo un azar inescrutable los ha puesto momentáneamente arriba. Por ello estos héroes alientan la ilusión de que todos podríamos llegar allí por un capricho del destino y sin gran esfuerzo propio.

La libertad de prensa en conjunción con la cultura popular y la mixtura de neoliberalismo económico con postmodernismo cultural pueden resultar un arma de doble filo y socavar el sentido original de la libertad de expresión. Se ha invertido el contenido primigenio del derecho de información veraz, transformándose en un libertinaje absolutista e inhumano, inescapable y avasallador, que coarta la dignidad e intimidad de las personas. Los medios masivos intentan explotar la ingenuidad de los ciudadanos, dar una satisfacción ilusoria a sus instintos y crear una falsa igualdad democrática —el ideal de la sociedad sin clases—: aquélla del infantilismo desinformado, implementando un programa de cinismo metódico mediante el suave terror al cual son sometidos cotidianamente los adictos a la estulticia repetitiva. Categorías como responsabilidad, coraje civil, veracidad y respeto a la cultura y la ciencia están por desaparecer de los medios contemporáneos. La televisión sobre todo se ha transformado en una especie de terapia colectiva que se acerca al lavado del cerebro: la vida social se convierte en una seguidilla de trivialidades, la cultura se agota en divertimento barato, los ciudadanos devienen en meros consumidores y los intelectuales postmodernistas llegan a ser propagandistas y apologistas del sistema, sobre todo porque insisten en una amalgama entre cultura superior y popular, operación que no tiene un ápice de amor al prójimo o de solidez científica⁵³. Hoy en

⁵³ Cf. el brillante libro de Hans MAGNUS ENZENSBERGER, *Mittelmass und Wahn. Gesammelte Zerstreungen* (Mediocridad y delirio. Distracciones reunidas), Frankfurt: SUHRKAMP

día la sociedad sabe por medio de la televisión no sólo de lo que pasa en el mundo, sino también cuál es su identidad, sus anhelos y hasta su porvenir; la televisión ha devenido la fuente principal del conocimiento humano. La televisión ha logrado borrar los rostros individuales e imponer unos pocos modelos normados como los semblantes, los gestos, los gustos y los afanes obligatorios. Y la gente tan contenta...

El espíritu aristocrático, la independencia de criterio, la resistencia a pléjase ciegamente a las modas del día y el respeto por los grandes logros científicos y culturales de edades pasadas es lo contrario de la actitud básica de la cultura popular juvenil de nuestra época. La comunidad de los que pretenden ser libres e iguales ejecuta constantemente el gesto de la rebelión espontánea contra todo y todos, pero lo realiza de manera uniforme, prefabricada y comercializable, perpetuando los hábitos del autoritarismo⁵⁴. Los jóvenes actuales, que disfrutan del mayor nivel de vida alcanzado en la historia universal, pierden su tiempo en un narcisismo rayano en el infantilismo, en distracciones baratas y en parecerse lo más posible al compañero de juega o escuela. Desprecian los libros y adoran los juegos electrónicos, se consideran muy originales y libres y sienten terror de ser percibidos como diferentes a los modelos predominantes.

Hay que expresar lo que muchos piensan, pero no se atreven a formularlo, por lo menos públicamente. Las masas tenían antes vergüenza de su vulgaridad; ahora proclaman orgullosamente su «derecho a la vulgaridad» y tratan de imponerlo (exitosamente) dondequiera; además: las masas disfrutan de un notable bienestar material, pero desprecian los esfuerzos científicos y teóricos que son la precondition del avance técnico. El narcisismo de estas masas educadas sólo técnicamente —pero con un exitoso barniz modernizador— está contrapuesto a la austeridad, auto-exigencia y auto-disciplina del llamado Hombre selecto⁵⁵. «La gente», observó Octavio Paz sobre el carácter del mundo presente, «vive más años pero sus vidas son más vacías, sus pasiones más débiles y sus vicios más fuertes. La marca del conformismo es la sonrisa impersonal que sella todos los rostros». «La democracia está fundada en la pluralidad de opiniones; a su vez, esa pluralidad depende de la pluralidad de valores. La publicidad destruye la pluralidad no sólo porque hace intercambiables los valores sino porque les aplica a

1991, pp. 68 sq., 75-77, 80-87, 101 sq.; y el confuso ensayo de Graciela FERRÁS, *Radiografía mediática de fin de siglo*, en: NUEVA SOCIEDAD, N.º 147, enero/febrero de 1997, pp. 108-119.

⁵⁴ Cf. Theodor W. ADORNO, *Prismen...*, op. cit. (nota 22), pp. 32, 144-146, 152.

⁵⁵ La expresión no es la más feliz, pero proviene de un crítico clarividente. Cf. José ORTEGA Y GASSET, *La rebelión de las masas* [1937], Madrid: Espasa-Calpe 1964, p. 42, 72 sq., 77.

todos el común denominador del precio. En esta desvalorización universal consiste, esencialmente, el complaciente nihilismo de las sociedades contemporáneas. [...] Nada menos democrático y nada más infiel al proyecto original del liberalismo que la ovejuna igualdad de gustos, aficiones, antipatías, ideas y prejuicios de las masas contemporáneas»⁵⁶.

En lugar del análisis crítico de la realidad tenemos ahora su celebración entusiasta, como en algunas publicaciones de *Jesús Martín-Barbero*, para quien la técnica hace sentir las cosas lejanas y sagradas como cercanas y profanas en el marco de una «exigencia igualitaria»⁵⁷, sin percatarse de las funciones de seducción de masas que puede poseer la tecnología moderna y sin examinar los elementos de barbarie colectiva que pueden difundir los medios de comunicación. La crítica de la Escuela de Frankfurt a la cultura de masas es rebajada a un mero «gesto aristocrático». Según esta doctrina en la programación de los medios masivos ya no aparecen ni deberían aparecer representaciones de los anhelos superiores del saber y del esfuerzo humanos, estético o de otro tipo, sino que habría que contentarse con la chatura de la cultura cotidiana popular por ser ésta precisamente la encarnación de la vida profunda del pueblo. En esta cultura moderna de masas ya no hay cosas sagradas, porque ahora todas son vulgares y profanas, usables y desechables comercialmente. La denigración de la llamada cultura superior mediante el recurso a argumentos pseudo-democráticos tiende a aniquilar el elemento crítico-transcendente del arte auténtico y la *promesse de bonheur* contenida en las grandes obras de la literatura.

Una breve reflexión acerca de la música popular y la cultura juvenil puede contribuir a aclarar esta problemática. En un pasaje controvertido *Theodor W. Adorno* aseveró que el jazz es, en el fondo, un género musical conservador-convencional, basado en la repetición y la variación incesantes de ritmos elementales y monótonos, ritmos que aseguran, bajo la máscara de

⁵⁶ Octavio PAZ, *La democracia: lo absoluto y lo relativo*, en: VUELTA (México), N.º 184, marzo de 1992, p. 13.

⁵⁷ Jesús MARTÍN-BARBERO, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona: Gili 1991, p. 58.- Sobre este autor cf. Hermann HERLINGHAUS, *Estudios culturales: reencuentro entre modernidad y comunicación. La perspectiva de Jesús Martín-Barbero*, en: RELEA. REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS AVANZADOS (Caracas), N.º 10, enero/abril de 2000, pp. 63-77; sobre esta temática cf. Santiago CASTRO-GÓMEZ, *Crítica de la razón latinoamericana*, Barcelona: Puvill 1996, p. 58, 62, 68; Martin HOPENHAYN, *Ni apocalípticos ni integrados. Aventuras de la modernidad en América Latina*, Santiago de Chile: FCE 1994; Günter H. LENZ / Kurt L. SHELL (comps.), *The Crisis of Modernity. Recent Critical Theories of Culture and Society in the United States and West Germany*, Frankfurt/Boulder: Campus/Westview 1986.

espontaneidad y aun de la revuelta, el conformarse con lo que predomina en el momento dado y el obedecer sus reglas. Su origen primordial en marchas militares perduraría en una tendencia a comportamientos estrictamente normados —bajo la apariencia de la libertad. Los estímulos reiterativos del jazz, pese a que parecen soliviantar el ánimo colectivo, facilitarían, por una parte, el uniformamiento de la producción musical y su comercialización, y por otro, la inclinación a la subordinación y la obediencia. Los aficionados al jazz conformarían una comunidad de iguales, pero no de libres⁵⁸. Lo mismo puede afirmarse de gran parte de la música popular juvenil del presente: consolida y refuerza las tendencias de alienación, infantilismo y mercantilización de la vida que distinguen a las sociedades del presente. La pretendida oposición al mundo adulto, la apariencia de independencia y originalidad y los gesto de soltura, emancipación y hasta atrevimiento no deben engañar sobre lo siguiente: los jóvenes son hoy en día totalmente conformistas, quieren parecerse inexorablemente unos a otros, tienen terror a ser diferentes y a ser percibidos como diferentes. Se creen muy libres y espontáneos, combaten las normativas «dictadas» por los adultos, pero respetan con fervor religioso las leyes internas de los *peer groups*. Los grupos juveniles se revelan como altamente criptonormativos, y ésto es lo preocupante. Una cosa es obedecer u oponerse conscientemente a pautas de comportamiento que pueden ser descritas, analizadas y delimitadas de manera racional; otra cosa, mucho más grave, es creer que uno es enteramente libre y exento de toda regla, y, al mismo tiempo, someterse sin reservas y gustosamente a las modas y los preceptos que rigen dentro de los grupos sociales respectivos⁵⁹. Todo ésto predispone a un nuevo totalitarismo.

⁵⁸ Theodor W. ADORNO, *Zeitlose Mode. Zum Jazz* (Moda atemporal. Sobre el jazz) [1953], en: ADORNO, *Prismen...*, op. cit. (nota 22), pp. 144-152. Cf. también Martin JAY, op. cit. (nota 16), pp. 185-188.

⁵⁹ Cf. el número monográfico de NUEVA SOCIEDAD, N.º 117, enero/febrero de 1992, dedicado al tema: «Juventud, hábitos y fluctuaciones».